

QUAND L'EGYPTE SE CHANTAIT *taqāṭiq* et chansons légères au début du XXe siècle

-Bon, et est-ce que ça te dirait d'écrire des chansons?

-Comment qu'on fait ça?

-C'est très simple. Ecoute-moi: tu vas chez l'épicier, tu te remplis une poche d'oeil de l'envieux, la seconde de blâme des censeurs, la troisième de veille des nuits, la quatrième de blessures du docteur et la cinquième de tralalère. Et si tu ne trouves pas de tout, c'est pas grave: prends-toi un docteur sans blessure, remplis ta petite poche de cils tueurs, et ajoute un kilo de peau blanches et un chouïa de teint cuivré...

-Et qu'est-ce que tu veux que je fasse de tout ça?

-Tu te ramènes chez les chanteurs, tu fais un petit assortiment à chacun, et Dieu reconnaîtra les siens.

Yūsuf Idrīs, al-Farāfir.

Le mal d'aimer, de l'époque classique à nos jours, est la thématique centrale du chant savant arabe. En dépit de fluctuations notables dans ses motifs et dans sa langue, ses caractéristiques fondamentales n'ont guère changé en Egypte depuis la fin du XIXe siècle: postures romantiques et langue moyenne, où se mêlent à différents degrés syntaxe dialectalisante et lexique poétique classicisant. Fondée sur des clichés sans cesse ressassés, cette poésie au vocabulaire fort pauvre ne parvient à prendre vie que chantée par des artistes d'exception. Or pourtant, la fonction de dire la société, ses interrogations et ses hésitations, et parfois d'exprimer la transgression de ses valeurs les plus contraignantes, s'est retrouvée associée à des formes de chant moins prestigieuses, quoiqu'autant diffusées. Cet article est consacré à l'analyse d'une sélection de textes de chansons relevant de trois genres qui se sont développées en Egypte parallèlement à l'essor de la scène, et suivant les besoins de l'industrie du disque au cours des années 20 : la *taqtūqa*, le *mūnūlūg* et le *lahn masraḥī*. Ces expressions se situent aux franges de la *waṣla*¹, concert de musique savante traditionnelle : elles n'en participent pas au tournant du siècle, mais s'y infiltrent lentement (dans le cas de la *taqtūqa*) et en découlent plus ou moins directement.

(1) La *taqtūqa* est la seule de ces trois formes qui soit antérieure, dans sa forme archaïque, à la Grande-Guerre. Elle est exclusivement accompagnée dans les enregistrements dont nous disposons par une formation de type "*taḥt*"². Elle doit à la scène théâtrale et à l'influence du music-hall européen la scénarisation de ses textes, qui la sortent de la thématique unique autorisée par l'école musicale savante, que l'on pourrait qualifier de "khédiviale": la passion amoureuse. Musicalement, la *taqtūqa* est un produit commercial composé et interprété par des musiciens et chanteurs professionnels, formés dans le cadre de cette école savante. Nous en étudierons la forme en détail à la suite de ce préambule.

(2) Le monologue (*mūnūlūg*) est une forme musicale scénarisée qui apparaît à partir des années 20. Le terme désigne avant cette décennie un type de sketch comique qui est interprété entre les *waṣalāt* dans les cafés-concerts, et désignera à partir des années 30 (troisième avatar du terme) un type de chanson sentimentale prétendant à un classicisme. Le monologue (ou dialogue, triologue...) des années 20, né du music-hall et de l'opérette, est un texte humoristique chanté par un, deux ou trois intervenants, souvent de sexe différent, chanteurs professionnels ou acteurs sachant chanter. Les interprètes y sont accompagnés par un *taḥt* complet ou partiel, sur une composition sans répétitions,

¹ Concert de musique savante proposant une suite de pièces instrumentales ou chantées, composées ou improvisatoires, modulant autour d'un même mode-*maqām*. La *waṣla* s'ouvre canoniquement par une pièce instrumentale de type *baṣraf* ou *samā'i*, suivie d'improvisations instrumentales *taqṣīm*, auxquelles succèdent des *layālī*, un *mawwāl* et enfin un *dōr*. Dans la troisième et dernière *waṣla* de la soirée, le *dōr* est remplacé par une *qaṣīda*, mesurée ou libre.

² Ensemble instrumental professionnel comprenant une combinaison de solistes sur les instruments suivants : luth-*'ūd*, cithare-*qānūn*, flûte-*nāy*, violon-*kamānga*, tambourin-*riqq*, ainsi qu'un nombre réduit de choristes dits *sannīda* ou *maḍhabgeyya*.

sans refrain et sans *taṭrīb*³, chaque phrase du texte correspondant à une phrase musicale distincte. Les phrases musicales ne contiennent aucune difficulté technique et ne nécessitent pas de dons vocaux particuliers. Le poème suit quant à lui une structure très lâche, variant librement rimes et modèles métriques.

(3) Le *lahn masraḥī* (air théâtral), enfin, ne peut être caractérisé de façon générale. Chaque compositeur spécialisé définit sa propre esthétique (de l'après-guerre à la fin des années 20, il s'agit essentiellement de Sayyid Darwīš (1892-1923), Dawūd Ḥusnī (1871-1937), Zakariyyā Aḥmad (1896-1961) et Kāmil al-Ḥula'ī (1879-1938). A la différence des airs de Salāma Ḥigāzī (1852-1917) et avant lui Mārūn Naqqāš (1817-1855) et Abū Ḥalīl al-Qabbānī, qui se présentaient formellement soit comme des *qaṣā'id* non-mesurées soit comme des *muwašṣaḥāt*, les airs d'opérette des années 30 suivent formellement le modèle du monologue ou de la *taqtūqa*. Dans le cas des airs que nous avons sélectionnés et qui sont tirés de pièces de Sayyid Darwīš, il s'agit de variantes de la *taqtūqa*: des textes de trois ou quatre strophes (sans *madḥab* ni refrain, toutefois), chaque strophe suivant une même construction dans la rime et le mètre, et la mélodie se répétant dans chacune des strophes. La pièce est chantée par un chœur, accompagné par un orchestre de type occidental ainsi qu'il en existait dans les théâtres du Caire. Certains airs contenant des intervalles particuliers à la musique égyptienne sont accompagnés par un *taḥt*. La voix d'un soliste domine l'ensemble, mais sans que l'on remarque une recherche d'effets hétérophoniques, comme c'était le cas dans les airs interprétés par Salāma Ḥigāzī et ses épigones.

La *taqtūqa*. caractérisation d'un genre.

L'origine du terme *taqtūqa* (pl *taqāṭiq*) et la période à laquelle il commença à être employé sont encore des questions sujettes à spéculation, et aucune réponse définitive ne peut y être apportée. Nāhid Aḥmad Ḥāfīz⁴, qui semble se référer à un article du parolier Yūnus al-Qāḍī paru en 1926⁵, fait dériver le terme de *qatqūta*, “se dit de ce qui est petit” et plus précisément d'une mignonne jeune fille. Cette étymologie paraît aventureuse, et osons suggérer que *qatqūta* provient plus vraisemblablement d'une altération de *qoṭṭa*, chatte. Aḥmad Amīn⁶ pense au contraire que *taqtūqa* est un nom original, désignant une chanson légère chantée avec forces déhanchements sensuels (*uḡniya ḥaḥīfa tasūdu 'alayhā ṣ-ṣaḥla'a fī-l-ḡinā'*) et que c'est métaphoriquement qu'on l'applique à une jeune fille coquette. Son nom onomatopéique nous paraît vraisemblablement dériver de la frappe de la *darabukka*, tambour de poterie recouvert d'une peau de poisson, instrument populaire, féminin, et élément fondamental du jeu des almées⁷. Les dictionnaires d'Aḥmad 'Isā Bey⁸ et de Hinds et Badawī⁹ confirment que le verbe *taqtāq* désigne le son produit par un entrechoc ou un claquement, mais n'établissent pas de corrélation immédiate entre ce verbe et le type de chant que nous traitons, ni ne proposent de date d'apparition pour cette appellation. Yūnus al-Qāḍī, contemporain de l'âge d'or de la *taqtūqa*, avoue son ignorance tant de l'origine du mot que de l'époque de son apparition, ainsi que de celle de la création du genre même. Tout au plus assure-t-il (sans doute à

³ Procédés de répétitions, de mélismes et de variations mélodiques visant à la transmission d'une émotion esthétique à l'auditoire (*tarab*), reflétant la transe (*saṭṭana*) de l'exécutant.

⁴ Citée par Belleface, 1986, p44, d'après son doctorat, 1977.

⁵ *al-Masraḥ*, 23/9/1926, pp9-10.

⁶ Aḥmad Amīn, 1953, p277.

⁷ Vigreux, 1997, pp396-422 et 499-508.

⁸ Le dictionnaire d'Aḥmad 'Isā Bey (Le Caire, 1939) donne la définition suivante : “*al-ṣawt al-ḥādīṭ min muṣādafat ḥaṣab bi-ṣay' ṣulb*”.

⁹ Beyrouth, 1986.

tort) qu'il s'agit d'un néologisme (*ism mustahdat*) dont on ne trouve nulle trace dans les manuscrits¹⁰. Nous soutiendrons ici l'hypothèse que le terme est en fait bien antérieur aux années 20, et qu'il désigne à l'origine la chanson d'almée à refrains multiples, avant de qualifier à partir de 1914 une forme précisément calibrée selon les canons de l'industrie du disque.

Jean-François Belleface¹¹ voit dans la *taqtūqa* une “nouvelle forme de chanson” qui a pu naître dans les cafés et les cabarets mal-famés de l'Azbaqiyya. Il remarque justement que de nos jours, la *taqtūqa* est synonyme de “chanson légère de l'entre-deux-guerres”. Mais la plus ancienne mention du terme se rencontre chez le pionnier libanais du théâtre chanté Mārūn al-Naqqās (1817-1855) dans son ouvrage “*Arzat Lubnān*”, où il fait allusion à des *taqāṭiq miṣriyya*¹². S'agit-il d'une appellation levantine qu'il applique à des chants équivalents dans le répertoire égyptien, ou de la mention du terme technique employé par les Égyptiens eux-mêmes? Le mot n'est étrangement pas employé par Kāmil al-Ḥula'i dans son *al-Mūsīqī al-šarqī* (1904-6), ni dans aucun ouvrage égyptien antérieur traitant de musique. Les catalogues des maisons de disque étant un indice sûr de l'évolution de la terminologie, on remarque en 1911 que Gramophone désigne un chant de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī, “*māni ya yumma māni*” de “*ḡinwa*”(chansonnette) alors que nous le classerions sans hésiter dans la catégorie *taqtūqa*¹³. Yūnus al-Qāḍī signale d'ailleurs que le terme “*ḡinwa*” était autrefois employé pour désigner la *taqtūqa* (son “autrefois” désigne sans doute le XIXe siècle). Ce n'est que dans un catalogue Gramophone de 1914 que certains titres du chanteur Zakī Murād sont qualifiés de *taqtūqa*, la compagnie précisant parfois même “*taqtūqa musaggala*” quand il s'agit d'une oeuvre originale dont elle est propriétaire¹⁴.

Il nous semblerait pourtant hasardeux de conclure que le terme n'était pas couramment employé à la veille de la grande guerre. Terme de métier au moins employé depuis le début du XIXe siècle, c'est sans doute au cours de la première décennie du XXe qu'il passa dans le domaine public. La compagnie Gramophone sentit le besoin de préciser la nature d'enregistrements inattendus de la part d'un homme, sortant du répertoire savant masculin et s'aventurant dans le domaine de la chanson légère. Ainsi, les chants d'une Munira al-Mahdiyya, d'une Farida al-Iskenderāniyya ou d'une Amīna al-'Irāqiyya n'avaient aucunement besoin d'étiquette dans les catalogues antérieurs, le public sachant qu'il s'agissait de chants d'almées¹⁵ sans qu'il soit nécessaire de leur trouver un nom générique.

Les compilations de textes parues au début des années 20, dont il demeure d'innombrables exemplaires chez les bouquinistes du Caire, emploient sans distinction le terme de *taqtūqa* pour désigner les chants féminins et marches nuptiales enregistrés une quinzaine d'années avant que l'appellation ne se popularise. Ces brochures distinguent le folklore ou le patrimoine des nouvelles compositions

¹⁰ Yūnus al-Qāḍī, op.cit.

¹¹ Belleface, 1986, p44.

¹² Cet ouvrage publié posthument (1869) reprend les textes de ses pièces de théâtre. On consultera pp93-101 la section consacrée aux airs chantés dans la pièce “*al-Baḥīl*” (l'Avare), qui prouve les solides connaissances musicales de l'auteur. Il s'agit principalement de *muwāṣṣahāt* (que l'auteur nomme *suḡl*) et de *taqāṭiq miṣriyya*, pièces toutes placées sur le cycle *ṣūfiyān*, défini dans le recueil du Congrès du Caire comme un 4/4, variante de la *waḥda*, ainsi qu'il conviendrait à une chansonnette. Notre attention a été attirée sur cet ouvrage par le musicologue syrien Saadallah Agha al-Kalaa, à partir de sa base de données informatiques. Nous le remercions de cette précieuse indication.

¹³ Catalogue Gramophone Egypte, supplément septembre-octobre 1911.

¹⁴ Catalogue Gramophone 1914, p27.

¹⁵ L'almée, francisation de l'égyptien 'alma pl 'awālim, est une chanteuse qui se produit essentiellement devant un public féminin lors des fêtes, et éventuellement voilée ou protégée par un paravent devant des hommes. Seules des almées de bas-étages pourraient être confondues avec les *ḡawāzī*, danseuses de moeurs légères.

commandées par l'industrie du 78 tours par la mention *taqtūqa gadīda* (nouvelle *taqtūqa*) accolée aux dernières. On trouve ainsi sous la dénomination *taqtūqa* des pièces du folklore syro-libanais, ou plus particulièrement alépin, et qu'il serait plus juste de qualifier de *qudūd*, ainsi que des éléments très anciens du patrimoine folklorique nilotique simplement "modernisés" par l'ajout de quelques vers faisant allusion à la nouvelle civilisation citadine, ainsi que nous le verrons ultérieurement.

L'étude de la *taqtūqa* en Egypte, du point de vue formel aussi bien que littéraire, doit prendre en considération quatre époques, ou situations de productions, qui parfois se chevauchèrent.

a) D'abord, la *taqtūqa* primitive, chant d'almée le plus souvent d'origine folklorique et dont les auteurs et compositeurs sont inconnus. Ces chants étaient destinés aux femmes lors des mariages ou cérémonies familiales, éventuellement écoutés par les hommes. Les textes sont le plus souvent des descriptions stéréotypées d'un corps de jeune fille, description flattant les deux familles des deux promis. On trouve aussi des plaintes de demoiselles cherchant un fiancé ou des déclarations d'amour à un bel officier. De façon générale, la fille, la mère et le mariage en sont les éléments principaux.

b) Il faut distinguer la *taqtūqa* primitive des chants interprétés par des chanteuses dans les cabarets de l'Azbakiyya et de Rōḍ al-Farag, dès les dernières années du XIXe siècle comme le prouvent les propos acerbes de Muwayliḥī¹⁶. Les chants de mariage des almées étant parfois licencieux, peut-être étaient-ce les mêmes qui, un peu épicés, étaient réservés à une clientèle exclusivement masculine. On peut supposer toutefois que l'accompagnement par un *taht* masculin impliquait une moins grande part de répertoire folklorique. Les chants étaient vraisemblablement des mélodies simples composées par des instrumentistes dont l'histoire n'a pas retenu le nom, et dont les textes forment le gros des compilations des années 20. Chant urbain léger et non-savant produit par des professionnels, il participe sans doute parfois d'un répertoire unisexe dont sont issus les *adwār* simples des guildes musicales avant l'évolution de l'école de la *Nahḍa*. Il est à noter que certains textes de *taqāṭiq* "folkloriques" ou urbaines primitives sont écrits au masculin et s'adressent à une femme, tel "*we gannentini ya bent-e ya bēda*" (tu m'a rendu fou, fille à la peau claire), ou "*ya bent el-'amm*" (ma belle cousine), et font naturellement partie du répertoire d'un chanteur de l'école savante comme 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī. Mais il faut se souvenir qu'ils étaient aussi chantés par les almées et que l'on peut les comprendre comme une exaltation du corps de la mariée, exaltation qui trouve alors sa place lors des noces. L'ambiance des cabarets encourageait sans doute les textes les plus obscènes, nés dans la rue et savourés dans les bars. Certains chants furent trop vulgaires pour être enregistrés (en dépit de l'étonnante liberté de ton de certains disques) les almées de renom préférant l'évocation à la clarification.

c) Une troisième phase dans l'histoire de ce genre commence avec l'industrie du disque qui charge des compositeurs renommés et des *zaggālīn* réputés de fournir des œuvres comptant un nombre limité de refrains, et obéissant à des impératifs de qualité musicale mais aussi textuelle (métrique et versification à défaut d'originalité) plus contraignants.

d) L'adoption par les hommes de la *taqtūqa* ne pouvait aller sans une transformation de sa thématique. Si des pionniers comme 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī ou le Zakī Murād des années 12-18 se contentèrent de chanter des textes au féminin dans lesquels ils apparaissaient comme de jeunes filles cherchant un beau parti, le choix du genre masculin ou féminin devint moins innocent dans les années 20, quand furent écrites les premières *taqāṭiq* authentiquement masculines¹⁷. Cette décennie vit l'apparition d'un "dialogue des sexes" qui doublait à un niveau plus populaire celui qui

¹⁶ Voir le chapitre "*al-'umda fi l-marqaṣ*" dans le *Ḥadīṭ 'Isā b. Ḥiṣām*.

¹⁷ Le cheikh détroqué et célèbre chanteur des années 20 'Abd al-Laṭīf al-Bannā basa sa carrière sur un répertoire de grande coquette faisant l'article de ses charmes, interprété d'une manière typiquement féminine.

se tenait dans la presse d'opinion et dans les luttes de Hudā Sa'rawī, dialogue dans lequel le statut de la femme tenait une place centrale.

La *taqtūqa* traditionnelle. (lire en annexe pièces 1 à 4)

L'étude des textes dans la "*taqtūqa* primitive" est rendue malaisée par le fait qu'en dehors d'un refrain stable, les couplets contiennent une grande part d'improvisation de la part de l'interprète, qui peut y glisser des vers supplémentaires, altérer les vers connus, quitte à réutiliser des éléments provenant d'une autre chanson, à la condition expresse de respecter un cadre initial. C'est du moins l'impression que l'on retire en comparant plusieurs versions sur 78 tours des mêmes chants, qui n'ont en commun qu'une ritournelle, un refrain et quelques éléments de strophe. Ces chants très connus au début du siècle étaient certainement trop célèbres pour être imprimés, si bien que la trentaine de *taqātiq* qui semblent constituer le répertoire commun des almées égyptiennes et syro-libanaises sont fort malaisés à retrouver dans les recueils de textes. Ajoutons que les *taqātiq* primitives enregistrées dans la première décennie du siècle par Gramophone ou Odéon étaient le plus souvent gravées sur une seule face, donc sur trois à quatre minutes, alors qu'un tel laps de temps ne permettait pas à l'interprète de développer toutes les strophes requises par ce type de chant. C'est sans doute l'aspect très répétitif de ces *taqātiq* qui décida les compagnies à n'en fournir qu'une simple et rapide évocation plutôt qu'une réalisation vraisemblable lors d'un mariage. Les textes enregistrés sont en conséquences très lacunaires.

De nombreux textes interprétés lors des mariages n'étaient pas spécifiquement égyptiens, et la lecture des catalogues de disques syriens révèle de nombreuses interférences entre les répertoires syro-libano-palestinien et égyptien, sans qu'il ne soit toujours facile d'en déterminer l'origine¹⁸. Si certains textes sont clairement levantins comme "*barhûm ya barhûm*" (Mon petit Ibrâhîm)¹⁹ ou "*bent eš-šalabeyya*" (La fille de bonne famille, du turc *celebi*, notable), les textes sont éventuellement égyptianisés et les dialectalismes étrangers en sont partiellement supprimés.

Il n'y a pas du point de vue formel ni du point de vue thématique de "*taqtūqa*-type" dans le répertoire traditionnel. Deux motifs principaux sont exploités : le premier, qui n'est pas spécifique à la *taqtūqa* primitive et que nous étudierons en détail ultérieurement, est la supplique d'une jeune fille à la recherche d'un mari. Séduite par un homme, elle demande à son père ou à sa mère de bien vouloir le laisser entrer, de la marier et de lui préparer un trousseau convenable.

L'autre motif, plus clairement identifiable aux *taqātiq* des almées, est l'inventaire descriptif ou simplement évocatif des parties du corps féminin. La structure de la pièce est alors ludique, faisant souvent correspondre une réaction, un prix ou un désir masculin à la révélation des parties du corps de la femme (cachées aux mâles dans cette société encore voilée à la fin du XIXe siècle). L'une des formes courantes consiste en un refrain composé d'un ou deux vers sur une phrase musicale simple. Ce refrain ouvre la pièce et est suivi d'une quantité variable de strophes (nommées *raṣṣ*, rang) qui sont chantées une par une ou deux par deux, avec ou sans répétitions, et que vient conclure le refrain ou une partie de ce refrain. Les quatre textes que nous avons traduits reproduisent ce modèle. Le nombre de strophes est important, dépassant parfois la douzaine, et obéit à un schéma syntaxique et sémantique récurrent. Un seul élément dans le premier hémistiche du vers est variant et une conclusion appropriée est offerte dans la conclusion du vers. Les éléments variants (parties du corps féminin, cadeaux, membres de la famille) sont idéalement classés dans un ordre progressif déterminant une gradation comique ou érotique. Les plus courants de ces textes essentiellement destinés à être chantés lors des mariages sont les descriptions stéréotypées de la belle jeune fille. Le chant typique de la procession nuptiale (*zaffa*) est "*etmaḥtari ya helwa ya zēna*",

¹⁸ Voir par exemple la discographie de Munira al-Mahdiyya.

¹⁹ Voir Bahīga Ṣidqī Rašīd, 1958, pp56-7. Ce chant fut enregistré par Munira al-Mahdiyya et Ḥasībē Mošē.

chanté par Munīra al-Mahdiyya²⁰ :

etmaḥtari ya ḥelwa ya zēna
ya 'ūd^qoronfel ya 'arūsa

ya warda men gowwa gnēna
wel-ward ḍallel 'alēna

Pavane-toi me belle, ma mignonne
Rameau de girofle, jeune mariée

comme une fleur au milieu du jardin
les fleurs nous ont ombragées

Ce chant, encore utilisé, passe en revue la noble ascendance de la jeune fille, qualifiée à la fois de “*bent el-'umara*” (fille de princes) et de “*bent sēḥ el-'ulama*” (fille du šayḥ des ulémas), et libéralement promise à un *effendi*. Sa *badla* (ici robe de cérémonie) est rose, ses yeux noirs et la peau de son cou blanche comme du cristal (*abyaḍ ballūri*). Dans l'ensemble de ces chants, la belle ne saurait être que du teint le plus blanc : “*el-bēḍa omm-e lūli*”, la Blanche aux Perles [dents telles des perles serties] de la pièce (3), la fille blanche semblable à une pêche quand elle sort de son bain (pièce 4), ou la belle aussi blanche que le marbre (*ya bēḍa bayāḍ el-marmar*) que chante 'Abd al-Ḥayy Ḥilmi²¹. Elle évoque elle même ses charmes, ou se fait décrire par un amant fantasmé rendu fou par sa beauté. Sur un air du patrimoine commun proche-oriental, attesté d'Alep au Caire, la *taqtūqa* “*ulū-li 'ulū-li*” (pièce 3) introduit une simple variante à l'énumération. En réponse à un homme qui s'enquiert de son identité, la belle se refuse à toute grâce (tout en les détaillant) tant qu'il ne lui dira pas qui a parlé d'elle. Les strophes suivent le schéma suivant:

wallāhi ma a^qul-lak
Par Dieu, je ne te dirai point

wa-la [action souhaitée par l'homme]
ni ne te...

lamma ašūf mīn^qal-lak
Tant que je ne saurai qui t'a parlé

'*ala* [deux parties du corps]
de mes...

Le détail des charmes est souvent prétexte à des développements érotiques, les différentes parties du corps de la jeune fille étant soumises l'une après l'autre au désir masculin. Que le mâle profite gratuitement des parties d'un corps résumé à ses parties ou qu'il doive acheter son plaisir membre par membre, la belle feint la peur ou le dégoût (fausse répulsion propre à aguicher le partenaire) avant de s'offrir sans plus dissimuler son propre plaisir, dans une célébration de la jouissance sexuelle licite entre mari et femme. La *taqtūqa* “*'ammi ya 'Ali ya btā' ez-zēt*” (pièce 2) est l'une de ces comptines coquines qui trouvait fort bien sa place dans les fêtes du *ḥaramlik*, en dépit des “connotations” (sic) qu'y trouva Bahīga Šidqī Rašīd et qui la décidèrent à en censurer le texte dans sa recension²². Le facétieux 'Ali a posé sa main sur toutes les parties du corps de la Belle, littéralement des pieds à la tête, la faisant frissonner, espérer, accepter, s'exciter, sans que le verbe choisi ne semble bien correspondre à une quelconque gradation des effets.

“*ya naḥletēn fel-'alālī*” (pièce 1) est un autre exemple de *taqtūqa* primitive suivant ce modèle. Son cadre formel et sa mélodie en font l'un des plus anciens chants de mariage égyptiens, la composition étant réputée remonter au mariage du calife 'abbāsīde al-Mu'taḍid avec la princesse ṭūlūnīde Qaṭr al-Nadā en 896. Le chant de mariage “*el-ḥenna el-ḥenna ya^qaṭr en-nada*” aurait été composé à la même occasion²³. Les deux grands palmiers chantés dans le refrain symbolisent les deux familles s'unissant par cette noce, mais l'allusion historique ayant depuis longtemps perdu sa clarté, le sens des vers en est obscurci. Les strophes sont manifestement modernes comme le prouve le vocabulaire

²⁰ Baidaphon 23083/84

²¹ “*ya bēḍa ya bēḍa*” sur Baidaphon 19104/05.

²² Bahīga Šidqī Rašīd, 1958, p102.

²³ *ibid*, pp2-5.

employé, et varient selon l'interprète et le public. Deux séries de développement sont signalées par Zaydân²⁴, mais le seul enregistrement retrouvé, une gravure de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmi, n'illustre que la seconde. La première série de strophes suit le modèle suivant

en kân beddak fe [partie du corps désirée]
(si tu désires...)

hât-li [cadeau exigé en échange]
(apporte-moi...)

afarragak 'ala [partie du corps promise]
(je te montrerai...)

yalli [adresse amoureuse variable]
(toi qui...)

Aucune exigence de versification n'est particulièrement observée dans ce texte: si la partie du corps convoitée forme obligatoirement trois syllabes avec le *fe* qui la précède, le cadeau réclamé n'obéit à aucune exigence ni syllabique ni de rime. L'almée inspirée est donc libre de détailler la perfection du corps de la jeune mariée aussi longtemps que son éloquence le lui permet. La gradation érotique suit un ordre vertical, des cheveux au sexe féminin, métonymiquement désigné par un vague "howwa" (ça). Une série d'exigences répondent au désir masculin et correspondent à la *šabka* rêvée pour toutes les jeunes filles : tresses dorées, médaillon brillant (remarquons l'emprunt au français, qui date cette version du texte de l'ère coloniale), bracelets par centaines, ceinture du Caire. Ce sont là des exigences de provinciale naïve prête à s'offrir pour ce qui brille, de fille avide de nouveautés du Muskī, cette rue commerçante percée sur ordre d'Ismā'il Pacha dans le quartier traditionnel de l'artisanat. Les mères riaient-elles de la vanité de leurs filles? Le don de soi devient naturel sans qu'aucune contrepartie ne soit plus exigée puisque la femme s'est satisfaite du prix payé durant l'examen de sa personne. Le sous-entendu sexuel du dernier couplet de la série est complété et renforcé par un double mouvement de l'extérieur vers l'intérieur (et donc pénétration), induit par la compréhension égyptienne d'un texte que l'on sent levantin. Ce mouvement est d'abord suggéré par le "fe" de la construction "beddak fe", tu désires = ton désir est dans, puis par ce "'ala gowwa", qui désigne au premier niveau la chambre retirée dans laquelle on montrera à l'amoureux ce qu'il veut voir, mais fonctionne aussi comme métaphore de la pénétration sexuelle. Chantée par des femmes et devant des femmes, cette *taqtūqa* présente le corps de la jeune fille comme une marchandise offerte au désir de l'homme, mais une marchandise précieuse dont seules les femmes connaissent la valeur marchande. Ainsi, la jeune fille doit apprendre (de l'almée) à savoir monnayer le plaisir fourni à l'homme, prêt à tout pour assouvir ses désirs. Plus que se vendre corps et âme, la jeune fille apprend d'une professionnelle du chant (mais aussi parfois professionnelle de la chair) à faire payer l'homme, initiation sexuelle d'une jeune mariée qui n'aura peut-être pas l'occasion de découvrir la jouissance sexuelle. C'est ainsi que la conclusion apparemment émoustillante n'est que superficiellement une atteinte aux convenances : on y trouve reconnaissance d'un désir de la femme certes, mais après avoir licitement fait monter les enchères pour la disposition de son corps.

La seconde série de strophes que nous trouvons dans ce chant est au contraire la révolte d'une coquette exigeante qui (tout en acceptant la logique de sa propre vente) refuse des cadeaux indignes d'elle. Le schéma suivant est reproduit de strophe en strophe:

gāb-li [pièce de vêtement offerte]
Il m'a apporté...

[suite de la description]

[réaction et refus de la fille]

[insulte au prétendant]

Les pièces de vêtement ou bijoux apportés par l'homme sont ceux réservés à une citadine fille du peuple à la fin du XIXe siècle (robe, anneaux de cheville en or) ou même à une paysanne: "tarḥa" le foulard noir ou coloré qui recouvre la tête et qui ramené par-devant cache le cou, alors qu'une citadine préférerait une "melāya" ou un "izār" qui moulent le corps. "ob^qāb", des sabots de bois qu'une coquette ne peut que mépriser devant la "bolḡa", mule de cuir souple. Citadine, elle refuse

²⁴ zaydān, sd, pp328-9.

des vêtements trop ouvertement paysans, insultant très violemment son prétendant, mais ne peut tout de même pas imaginer de chausser des talons haut, trop clairement européens et qui la rendraient ridicule (*bala mashara*). La réjouissante vulgarité des insultes employées (*ya bn-el-^aarha*, *ya bn-el-mara*) font du spectacle des almées un intervalle de transgression où l'art de l'invective féminine (le *radh*) est rituellement permis du fait du statut social inférieur des interprètes. Plus encore, c'est l'homme qui se trouve insulté dans son honneur (parce qu'il n'a pas su estimer correctement la *šabka* à laquelle la fille peut prétendre), dernière occasion de maudire symboliquement le mari avant l'entrée dans le domaine du "*bayt al-tā'a*" (demeure de l'obéissance).

La *taqtūqa* moderne.

La *taqtūqa* moderne naît des besoins de l'industrie du disque : c'est un type de chant calibré pour les six à huit minutes que propose le support, sur une composition et un texte originaux qui demeurent la propriété de la compagnie. Le produit est caractérisé par une thématique actualisée, susceptible de le rendre attractif. Les premières mentions de "*taqtūqa musaggala*" dans les catalogues datent, on l'a vu, de la veille de la Grande-Guerre. Ce type de chant trouve alors sa forme définitive, qui ne connaîtra que quelques transformations de détails dans les années 30, transformations dont Victor Saḥḥāb a fait le patient inventaire²⁵.

Le *madhab* (ouverture et refrain) est chanté par le soliste, éventuellement accompagné d'un chœur de *madhabgeyya*, sur une composition musicale élaborée mais sans complexité, demeurant à la portée de l'audience qui peut la retenir lors de sa répétition. La phrase musicale est découpée en autant d'éléments qu'il y a d'hémistiches à chanter, chaque élément pouvant être répété ou fonctionnant en question-réponse avec l'hémistiche suivant. A la suite du *madhab*, le *mutrib* ou la *mutriba* s'engage seul dans le couplet (*far'* ou *ḡuṣn*). Le couplet est généralement composé de deux à cinq vers, le dernier hémistiche s'insérant éventuellement dans le refrain (pièces 6,7,8). On voit à l'examen du corpus ici transcrit et traduit qu'une grande variété de modèles formels peut être rencontrée. Les vers sont le plus souvent sur le même mètre et les hémistiches riment entre eux suivant une multitude de schémas, dont on ne peut citer que les plus courants: schéma A-A/B-B/C-C..., A,B,C changeant à chaque couplet (pièces 9,10,18,20), ou A-B/A-B... (pièce 22), ou encore A-A/A-X, A changeant à chaque couplet et X invariant correspondant à la rime du *madhab* (pièces 11,19). Cette dernière rime invariante est appelée chez les gens de métier *ta^aeyya multazima*²⁶. Yūnus al-Qāḍī, volontiers normatif, présente cette dernière combinaison comme la plus caractéristique de la *taqtūqa* et la nomme *murabba' baḡdādī*, sans la suivre lui-même dans toutes ses compositions. En fait, on rencontre une infinité de combinaisons dérivées de ces modèles.

Plus que tout autre genre, la *taqtūqa* offre un large éventail thématique, que l'on peut réduire à quelques motifs récurrents. Chanson née des chants de mariage des almées, il est naturel que le mariage soit un de ces motifs les plus fréquents. On verra comment le traditionnel texte de célébration de la beauté féminine cède la place à la revendication d'une liberté de choix, une attaque contre les mariages arrangés qui, ironiquement, avait pour auditoire principal ces pères mêmes dont on critiquait obliquement la toute-puissance. L'union légale amène naturellement à évoquer l'amour. Ce thème central est évoqué dans les *taqtūq* sous divers aspects: mal d'aimer, douleur de la séparation, révolte ou acceptation devant les agaceries de l'amant forment des motifs qui ne se distinguent aucunement de ceux exploités dans le chant savant. Certains textes, toutefois, tentent une nouvelle définition du vocabulaire amoureux, en utilisant un niveau de langue que l'on pourrait qualifier d'argotique. De plus, la douleur d'amour est loin d'être un thème unique. Les jeux de la séduction, les libertinages, les agaceries et les minauderies sont des éléments nécessaires pour répondre à l'attente du public essentiellement masculin des cabarets de l'Azbakiyya. La fille libre et

²⁵ Voir les pages consacrées au développement de la *taqtūqa* chez Zakariyyā Aḥmad dans Saḥḥāb (Victor), 1987, pp113-6.

²⁶ Yūnus al-Qāḍī in *al-Masrah*, 24/5/1926, pp23-4.

coquine, aux franges de l'occidentalisation et de la prostitution (la frontière semble parfois floue), devient un personnage fantasmé que les *muṭribāt* offrent en pâture à leur public mâle.

Les textes sélectionnés pour la traduction et l'analyse ont été regroupés sous six rubriques thématiques, qui excluent les différentes recombinaisons des clichés amoureux mais couvrent la grande majorité des autres sujets abordés dans les *ṭaqāṭiq* des années 15 à 35. (1) le libertinage, ses plaisirs et ses dangers; (2) la nouvelle expression du mal d'aimer; (3) la fille à marier; (4) les problèmes conjugaux; (5) les bouleversements sociaux et moraux; (6) les revendications nationalistes. Certains textes échappent à cette grille : quelques chants faisant allusion à des événements de la vie familiale et sociale (circoncisions, fêtes religieuses), diverses pièces sont composées à la gloire des fruits, des friandises et de leurs marchands ou marchandes respectifs (ainsi, pêches, pommes, *ḥabb el-'aziz*, amandes, sucreries furent couverts de louanges durant une mode éphémère entretenue par les maisons de disque, louanges qui dérivèrent naturellement vers une métaphore de la douceur féminine et se fondaient dans les clichés usuels).

Le libertinage, ses plaisirs et ses dangers.

L'évocation des plaisirs que la morale réprovoque est une donnée essentielle de la chanson citadine, créée par et pour des hommes, et véhiculée par des femmes d'un statut social inférieur. Le libertinage est certes un genre classique dans la poésie arabe, dont les codes sémantiques et lexicaux se sont formés au Higâz du *ṣadr al-Islâm* et dans la Baghdâd de la première période 'abbaside. Mais la licence vécue et revendiquée par un 'Umar b. Abî Rabî'a ou un Abû Nuwâs cesse rapidement de trouver dans la poésie son expression, se transformant en licence formelle, métaphorique ou simplement rhétorique. Coupes, éphèbes et esclaves musiciennes ne sont que coquilles vides, laissant à d'autres pans de la littérature la fonction de dire le désir, la sexualité, la transgression. Ce sont les contes, ceux des Mille et une Nuits, ce sont les traités d'érotologie, de Nafzâwî à Tifâsî, qui, sous couvert de science et après une nécessaire réprobation, prennent et procurent du plaisir en révélant au travers d'anecdotes piquantes une humanité de chair. Ce sont dans l'Égypte mamlouke les pièces de *ḥayâl al-zill* qui assument cette transgression, et dans l'Égypte du XIXe siècle, cette nécessaire fonction d'expression du scabreux et de l'érotique était entre autres vecteurs assumée par la chanson, toute civilisation produisant un art de la grivoiserie. On a vu à quel point les chants des almées jouaient ce rôle dans la société féminine. Perpétués de génération en génération par les *'awâlim*, connus dans tous les harems du pays, ils demeuraient cependant une transgression tolérable dans la mesure où ils ne quittaient pas les appartements des femmes, et aussi parce qu'ils correspondaient à une situation d'énonciation particulière. Les hommes, quant à eux, trouvaient dans le théâtre d'ombres *'aragōz* et dans les farces comiques d'Abû Naḍḍâra cette "mise en public" du dépassement. A la suite de la Grande-Guerre, la *ṭaqṭūqa* moderne finit par assumer une partie de cette fonction d'expression publique de la sexualité. Les besoins des chanteuses se produisant dans les cabarets du quartier de l'Azbakiyya, la soif de textes de la part des compagnies de disques invitèrent les auteurs à reculer les limites du dicible dans le chant public.

Le *ṣayḥ* et les chansons libertines.

Tout au long de la première décennie de l'après-guerre, les auteurs bénéficièrent d'une absence de censure organisée qui leur laissa (sous la surveillance des compagnies commerciales) le soin d'apprécier les limites du langage diffusable. La course au succès amena naturellement les principaux auteurs payés par les compagnies à populariser le genre-roi de la *ṭaqṭūqa* libertine : le monologue de grande coquette, se vantant de ses amants et de sa liberté de mœurs. Le *ṣayḥ* Muḥammad Yūnus al-Qāḍî occupe une place centrale dans la confection de ces chants licencieux. C'est d'ailleurs ironiquement à un trio d'Azharites que l'on doit les pièces les plus célèbres : Yūnus al-Qāḍî, le *ṣayḥ* compositeur Zakariyyā Aḥmad (qui quitta son turban en 1926) et le *ṣayḥ* défroqué 'Abd al-Laṭîf al-Bannâ...

Fils d'un juge religieux (*qāḍî ṣar'î*) d'Abû Qurqāṣ en Haute-Égypte, Muḥammad Yūnus al-Qāḍî

naquit en 1888²⁷ et fut amené à fréquenter dans le salon de son père les grands noms du *zagal* de la fin du XIXe siècle le “*ṣayḥ* Lahlebha”, Muḥammad al-Naggār et le *ṣayḥ* ‘Abd al-Raḥmān Qarā’a (auteur de certains *adwār* de Hāmūli), qui était *qāḍī* de Manfalūṭ avant de devenir Grand-Mufti d’Égypte... Il profita de son séjour à Al-Azhar à partir de 1904 pour apprendre la versification classique et s’essaya sans succès à la *qaṣīda*. Fréquentant les cafés du quartier de Khān al-Khalīli, il fut adopté par Muḥammad al-Naggār et Imām al-‘Abd, directeur de la revue de *zagal* “al-Ḥalā’a” lesquels lui enseignèrent les rudiments de l’art et lui amenèrent la révélation : “*al-sī’r 16 waznan wa-lākin ṣāhib al-f wazn fi l-zagal ‘aṣlān*” (la poésie classique ne compte que seize mètres, mais celui qui en connaît mille en poésie dialectale a les poches percées). Esprit curieux, Yūnus al-Qāḍī assure avoir dévoré tous les ouvrages traitant du *zagal* et de la confection des chansons, prétendant même avoir racheté à un poissonnier un précieux manuscrit avec les pages duquel il enveloppait sa marchandise... Sa carrière commença réellement vers 1908 quand il publia ses premiers poèmes dans la revue *al-Sayf*. Il collabora à plusieurs revues avant d’être présenté par le chanteur Zakī Murād au propriétaire de la compagnie Baidaphon, le khawāga Buṭrus, vers 1912. Comme la Gramophone Company, qui s’était assurée les services exclusifs du parolier Aḥmad ‘Aṣūr, Baidaphon avait besoin d’un “auteur de la compagnie”, le titre de *ṣayḥ* ne pouvant qu’augmenter le prestige de la fonction. Al-Qāḍī vendit d’innombrables *ṭaqāṭīq* à la compagnie entre 1912 et le milieu des années 20, ne s’interdisant aucunement de collaborer avec d’autres, particulièrement Odéon et Mechian. L’auteur était payé deux livres la pièce, soit à peu près le double de ce qu’il pouvait espérer recevoir d’une revue spécialisée dans le *zagal* pour la publication d’un poème. Gravement fâché avec Zakariyyā Aḥmad, il travailla à partir de 1925 pour Polyphon et Odéon. Il poursuivait depuis le début de la décennie une carrière d’auteur dramatique, participant notamment avec Salīm Naḥla au livret de l’évènement de la saison hivernale 1926-1927 : l’opérette “*Cléopâtre et Marc Antoine*”, dont les rôles étaient tenus par Munira al-Mahdiyya et Muḥammad ‘Abd al-Waḥhāb. Auteur prolifique, Yūnus al-Qāḍī écrivit en 1926 une quinzaine d’articles dans la revue *al-Masrah* dans lesquels il explique sa démarche, se donne le beau rôle et fournissant quantité de détails sur la vie musicale des années 20.

La réponse l'ordre moral.

Les réactions des bien-pensants aux textes “amoraux” des *ṭaqāṭīq* ne cessèrent d’occuper les colonnes des journaux, et l’infatigable Iskandar Ṣalfūn ne faisait qu’exprimer le sentiment général des intellectuels quand il écrivait en 1922²⁸ que:

“La ṭaqṭūqa représente le degré le plus méprisable, le plus bas, le plus insignifiant auquel soit parvenu le chant en Égypte. La ṭaqṭūqa est une tache noire sur le front de cette musique, tant il est impossible dans le domaine de l’art lyrique de dépasser la vulgarité et la décadence de tels textes. Et pourtant, on observe que c’est actuellement le genre le plus diffusé! La ṭaqṭūqa était par le passé un genre restreint aux milieux les plus populaires, mais elle n’atteignait néanmoins pas ce degré de vulgarité. De nos jours, elle triomphe parmi toutes les couches de la population. On aurait pu espérer que MM. les auteurs, profitant du succès de ce genre, s’employassent à en polir les termes et à en relever le contenu... Las! C’est bien le contraire qui s’est produit, et on voit se multiplier les expressions les plus triviales, les plus honteuses, les plus dommageables aux bonnes mœurs. A peine le compositeur a-t-il fini sa ṭaqṭūqa qu’on la retrouve sur toutes les lèvres, des bouges et des maisons mal-famées jusqu’aux demeures respectables et au palais. Tous les chantent, les hommes comme les femmes, les vierges comme les enfants à l’âme pure.”

Contrairement à ce qu’avance Ṣalfūn, les chants des almées ne comptaient pas moins d’allusions triviales que les chants popularisés par l’industrie du disque. Yūnus al-Qāḍī s’employa à répondre à

²⁷ Eléments biographiques sur Yūnus al-Qāḍī in *al-Masrah*, 17/5/1926, p23 et suivantes.

²⁸ Ṣalfūn, 1922, pp26-7.

ses détracteurs en détail, dans sa série d'articles publiés par *al-Masrah*. Le parolier se sentait en position d'assiégé, d'autant plus que Šalfūn citait nommément la *taqtūqa* “*ma thafs-e 'alayya*” (T'en fais pas pour moi, pièce 6) dans sa revue *Rawdat al-Balābil* ²⁹ comme symbole de la décadence, tandis que le jeune journaliste Ḥusayn al-Sa'ūdī s'en prenait à sa vulgarité dans les colonnes d'*al-Ahrām*. Sa défense se base sur trois points, plus ou moins justifiés. En premier lieu, al-Qāḍī est suffisamment bon connaisseur de l'histoire de la chanson égyptienne pour prouver que les textes des ancêtres dépassaient dans leur obscénité toutes les créations récentes. Aguichant le lecteur, il promet de citer des extraits confondants, puis se rétracte en arguant qu'ils sont impubliables en l'état³⁰. Son second point est plus subtil: la *taqtūqa* moderne se distinguerait selon lui des textes anciens par la multiplication des sous-entendus et des possibilités de double lecture, évolution qu'il estime préférable aux propos trop directs des textes anciens. Al-Qāḍī affirme³¹ :

“Quand j'ai commencé à travailler pour la compagnie Baidaphon, j'ai convaincu les compositeurs et les chanteurs de suivre les évolutions de la modernité dans la mesure où elles concernent les femmes: chaque fois que la femme se modernise, ses chants doivent suivre l'évolution (...) N'ayant trouvé personne pour me suivre dans la lutte contre l'obscénité dans les textes sinon le šayḥ Sayyid Darwīs, je me suis dit que puisque la taqtūqa devait être indécente dans ses termes [qabiḥat al-lafz], alors soit! Mais que cette indécence soit oblique et non frontale [li-yakun dālīka kināyatan wa lā tašriḥan], qu'il y ait dans la formulation des sous-entendus [tawriyya] afin que l'esprit de l'auditeur se confronte à ses convictions, et qu'il choisisse ce qu'il désire comprendre”

Le troisième point invoqué dans la défense de Yūnus al-Qāḍī est une merveille d'hypocrisie: convoquant l'autorité de son turban et de son caftan de cheikh azharite, il révèle que ses chansonnettes libertines n'avaient pour autre but que de dénoncer des pratiques amORALES³² :

“Pourquoi ne pas voir que la composition de tels chants a pour but de mettre en garde les autorités contre les agissements de certaines débauchées? Pourquoi la poésie ne serait-elle pas une manière d'avertir les pouvoirs publics afin qu'ils mettent un terme à ce courant?”

La semaine suivante, le parolier expliqua que si l'on désirait censurer les chansons, il faudrait alors censurer les tenues indécentes, les bars et les salles de danse...

“Je ne souhaite aucunement l'arriération morale pour une nation dont je suis citoyen. (...) Mon but (...) est que l'on on protège la vertu des familles en interdisant les salles de danse, par exemple. Les lieux publics et les lieux de rencontres amoureuses devraient être surveillés, et il serait bon que la police jette un coup d'oeil sur ce qui se passe aux Pyramides. (...) La police devrait arrêter les débauchés fauteurs de troubles à Rôḍ al-Farag, confisquer les maisons flottantes qui troublent la quiétude de notre Nil heureux, les felouques découvertes dont les tapis ne dépareraient pas une maison bourgeoise, (...) les robes, (...) la lecture des romans, (...) et il devrait même y avoir un contrôle sur les lettres d'amour qui s'empilent dans les bureaux de poste publics.”³³

Cet appel à la censure, quoique quelque peu ironique, finit par être entendu. Le journal même dans lequel Yūnus al-Qāḍī écrivait s'ouvrait en mai 1926 par un éditorial incendiaire de 'Abd al-Magīd

²⁹ Šalfūn in *Rawdat al-balābil*, 10/1924, pp7-11.

³⁰ Yūnus al-Qāḍī, in *al-Masrah*, 26/4/1926.

³¹ Yūnus al-Qāḍī, in *al-Masrah*, 29/3/1926, pp9-10.

³² Yūnus al-Qāḍī, in *al-Masrah*, 12/4/1926, p16.

³³ Yūnus al-Qāḍī, in *al-Masrah*, 26/4/1926.

Ḥilmī exigeant que les chansons soient censurées au même titre que la presse³⁴. Une légende tenace qui lie la création de la censure à la sortie des deux *taqtūqa* “*ma thafs-e ‘alayya*” (pièce 6) et “*erḥi s-setāra*” (pièce 8) a encore cours dans le milieu des collectionneurs et l’universitaire Ni‘māt Aḥmad Fu‘ād n’hésita pas à lui donner la sanction de l’écrit dans sa somme sur Umm Kulṭūm³⁵ :

“Président du conseil de l’époque [1923-25] Muḥammad Pacha Maḥmūd était un homme de Haute-Egypte, et il se fâcha contre ce genre de chansons. Il créa un service des publications (office de la censure) [qalam al-maṭbū‘āt] afin de surveiller ces déviations dans l’écriture des textes, et y installa son ami Yūnus al-Qāḍī, le faisant directeur de la censure. Le drôle de l’histoire est que Yūnus al-Qāḍī était précisément l’auteur de ces deux pièces, et d’ailleurs de la majorité des textes de ce genre...”

L’anecdote est charmante, mais certainement fautive. Yūnus al-Qāḍī était un mercenaire crève-la-faim otage des compagnies, fort éloigné des cercles dirigeants, et il aurait été la dernière personne à qui confier la censure. Il ne fait d’ailleurs aucune allusion à un poste officiel dans sa série d’articles de 1926 et prétend que c’est aux auteurs de pratiquer l’auto-censure, une interdiction venant de l’état ne pouvant avoir qu’un effet incitateur et contre-productif. Enfin, il semble que ce soit en 1927 que commença réellement la censure des chansons : simultanément, dans les revues *Rose al-Yūsuf* et *al-Masrah*³⁶ se font entendre des louanges au “directeur de la censure” (*mudīr idārat al-maṭbū‘āt*) ‘Abd al-Raḥmān Bey al-Gemī‘ī, lequel a décidé d’établir une censure préalable sur les pièces de théâtre et les chansons, afin de débarrasser l’Egypte des “ordures” (*qāḍūrāt*) qui étaient entendues de tous dans les maisons honnêtes.

Si sa croisade morale ne laisse de faire sourire, Yūnus al-Qāḍī a beau jeu de souligner que la chanson libertine s’inscrit dans les évolutions morales d’une société à la recherche de nouvelles marques: la *taqtūqa* se veut l’illustration, parfois grinçante, des transformations de la société et n’admet pas d’être désignée comme moteur. Elle est un symptôme, non une cause. Les moralistes d’*al-Masrah* et de *Rose al-Yūsuf* usent de termes comme *maṣūnāt* et *muḥṣanāt* (bien-gardées) pour désigner les femmes honnêtes, mais l’image de la femme promue dans ces revues (et avec elles *al-Laṭā’if al-Muṣawwara*, *al-Malāhi al-muṣawwara*, *al-Ḥisān*, *al-‘Arūsa* entre 1925 et 1935) est loin de l’idéal traditionnel. Chaque semaine apporte sa moisson de photos d’actrices égyptiennes alanguies sur leurs sofas, posant dos nu, caressant leur chiens, voire s’exhibant sur les plages d’Alexandrie en maillot de bain. La concurrence des stars occidentales telles Pola Negri était redoutable, et Musulmanes, Juives et Chrétiennes de la scène cairote rivalisaient d’audace dans les hebdomadaires illustrés. Ces revues se faisaient les porte-drapeaux de la libéralisation des mœurs (pas une seule photo de femme voilée durant les années 20, alors que la grande vague du dévoilement venait à peine de commencer), n’hésitant pas à prodiguer des conseils sur le baiser et sa licéité, sur les problèmes sexuels de la jeunesse, et même de timides indications sur la contraception.

En réalité, c’est précisément dans le mode de diffusion et de consommation des chansons légères que réside le scandale pour les moralisateurs. Le nouveau support qu’est le 78 tours permet une écoute à tout moment, en dehors des espaces et moments de transgression agréés par la tradition et invite à une écoute mixte de chants qui dans leur manque de pudeur ne pouvaient et ne devaient être entendus que dans la séparation des sexes. De plus, les propos inconvenants de l’armée avaient pour fonction d’exalter la sexualité en préparation au mariage et assuraient un rôle social: la mère n’avait plus rien à apprendre à sa fille le jour de ses noces, puisque la mariée était préparée depuis son adolescence à entendre lors des noces de ses soeurs et voisines tous les secrets de la “nuit de

³⁴ ‘Abd al-Magīd Ḥilmī in *al-Masrah*, 3/5/1926, p1.

³⁵ Ni‘māt Aḥmad Fu‘ād, 1983, p140.

³⁶ Article de A. Ḥasan in *Rose al-Yūsuf*, 18/8/27, p14

Article de G. Ṭannūs in *al-Masrah*, 18/10/1926, p13.

l'entrée", dévoilés par les almées avec une souriante impudeur délivrant les mères d'une tâche embarrassante. Les propos de l'almée relevaient de sa seule responsabilité: on pouvait en toute bonne conscience prétendre se boucher les oreilles, blâmer sa mauvaise éducation ou feindre de ne pas comprendre. Avec le 78 tours, les allusions sexuelles des *taqāṭiq* commerciales sont consommées en dehors de tout contexte justificatif et le fait de les écouter relève de la responsabilité du possesseur de phonographe. La transgression ne peut plus être rejetée sur une caste particulière (les almées ou les chanteuses enregistrant les 78 tours) mais invite à un acte volontaire, à une prise de responsabilité (et singulièrement celle que souligne Yūnus al-Qāḍī dans sa défense et illustration des doubles sens: voir le mal, c'est y penser). Le rôle de tout bon père de famille consisterait alors à bannir ces chants. Le drame des intellectuels fut justement que les braves pères de familles des années 20 ne semblèrent guère soucieux de protéger les chastes oreilles de leur progéniture.

Images de la libertine.

On lira à ce propos la sélection d'une quinzaine de textes représentatifs du courant *halā'a wa-dalā'a* (libertinage et coquetterie amoureuse) proposée en annexe. Traduire *halā'a* par libertinage est un choix dangereux, en ce qu'il évoque un courant de pensée né dans la France du XVIIe et XVIIIe siècles. Nous l'emploierons simplement au sens courant de "*partie de plaisir, plaisir, sensualité, principes de dévergondage et de dissipation, liberté de ton et de parole*"³⁷. Il ne s'agit aucunement dans ces chansons de débauche raisonnée et spéculative, mais d'une légèreté de moeurs revendiquée et dépourvue de remords. Cette femme qui parle à la première personne dans les textes de Yūnus al-Qāḍī et de ses émules (pièces 6 à 10,12-13), cette femme hypocritement dénoncée par un mâle aussi moralisateur qu'aguiché (pièces 11,14,20) confirme vers après vers que la ruse de son espèce est infinie et qu'elle est source même de la *fitna*, fascination sexuelle et bouleversement de l'ordre social et moral. La jeune femme ne craint personne, pas même son père (pièce 6), elle invite son amant à venir lui rendre visite sans la gêne d'un portier. Quand l'amour se fait trop pressant, elle s'enferme sous sa moustiquaire et se jette sur la photo de l'amant, la mordant et l'embrassant. Simple scène comique ou allusion voilée à la masturbation? Yūnus al-Qāḍī laisse indubitablement planer le doute. Le vocabulaire et la syntaxe s'affirment dans ces chants comme dialecte moderne très éloigné de la langue moyenne du *dōr* ou du *mawwāl*: un lexique aux franges de l'argotique (*sahtāna, fe dōka, nehankar*), des emprunts comiques au français, langue des coquettes, *lingua franca* des Grecques, Italiennes et Juives aux moeurs réputées plus légères et que l'Egyptienne copte ou musulmane souhaite imiter (le "baccalauréat" d'amour, la "*oḍt et-twalēt*"). Les emprunts au français et à l'italien (fort rarement à l'anglais) sont d'ailleurs monnaie courante dans la *taqtūqa*: voir la pièce (9) qui fait rimer "délicate" avec *šarbāt*, voir le "décolleté *genān*" de la pièce (14) ... Dans les pièces (7) et (8), c'est la femme qui demande l'alcool, qui demande à l'homme de "jouer avec elle", tous les sens pouvant être entendus. Elle ne craint pas même de fuir son appartenance communautaire et l'obéissance de Dieu, son don d'elle-même en amour est sa seule religion- "*ana dīni we-melleti ihlāši fe mḥabbeti*". L'amour libre n'est certainement pas désintéressé: c'est à un fils de riche qu'elle s'offre. Car il est clair qu'elle offre son corps: elle ne craint que d'être aperçue par les voisins (pièce 8), et elle laisse l'homme "faire son affaire" (*'amal 'amaylo bel-marra*, pièce 10) en feignant de dormir.

Mais cette liberté de moeurs a-t-elle jamais existé? Ces femmes ne seraient-elles que fantasmes nés de la mystérieuse *imra'at al-'azīz* qui séduisit Joseph? Ne seraient-elles qu'un produit de l'imaginaire d'une société frustrée au même titre que les croqueuses d'hommes des Mille et une nuits, ou bien correspondent-elles à une catégorie effectivement identifiable? Une catégorie assurément bien marginale dans l'Egypte des années 20 que ces femmes qui prennent les devants face à des hommes-objets, boivent de l'alcool avec leurs amants et se donnent sans regret dans une felouque sur le Nil... Muhammad Yūnus al-Qāḍī assure s'inspirer du réel:

³⁷ R. Abirached in *Encyclopedia Universalis*, vol 13, p743.

“Croyez-vous que les auteurs parlent d'autre chose que de ce qu'ils voient? Les auteurs n'ont pas de plan établi visant à inciter les femmes à la débauche, ils ne font que refléter l'image de ce qu'ils observent, de ce qu'ils expérimentent, de ce qui se dit dans les cercles masculins à propos des affaires intimes.”³⁸

Remarquons que le lieu de ces expériences et l'espace dans lequel elles étaient chantées ne font qu'un: ces femmes, si elles ont existé, n'ont existé qu'aux abords de l'Azbakiyya, à Rōḍ al-Farag, et dans les maisons flottantes (*dahabeyya*) des grandes almées. Le public tapageur qui écoutait ces chants dans les cabarets du Caire était sans doute peu enclin à distinguer l'interprète du personnage qu'elle interprétait, dans la mesure où seules les almées, précisément, pouvaient prétendre à ce type de vie. Car enfin, si ces libertines sont aux franges de la prostitution, elles n'exercent pas leur métier dans les rues. Les paroliers les chantent avec des termes du XXe siècle comme les poètes abbassides chantaient les *qīyān*, qu'al-Ġāḥiẓ assure fort vénales. Ces femmes cherchent avant tout un protecteur, capable de leur offrir mariage, respectabilité, et éventuellement l'achat de leur propre cabaret sur les bords du Nil.

Les textes semblent écrits sur-mesure : la célèbre *taqtūqa* de Munira al-Mahdiyya “*ma thafs-e 'alaya*” (6) fait allusion au quartier d'Embāba, rive ouest du Nil où était justement apontée la *'awwāma* (péniche) de la “*Sultānat al-Ṭarab*”. Femme indépendante, prête à s'enfuir en Syrie pour échapper à son mari Maḥmūd Gabr Bey après qu'il eût dépensé sa fortune à lui assurer le succès au théâtre, probablement entourée d'amants depuis son divorce, manipulatrice manoeuvrant le jeune critique 'Abd al-Magīd Ḥilmī, directeur de la revue *al-Masraḥ* pour qu'il lui imprime des articles favorables et qu'il insulte sa concurrente la débutante Umm Kulṭūm (il mourut de phthisie et d'amour pour elle en septembre 1927³⁹)... Munira eut même le singulier honneur d'accueillir dans sa péniche une réunion du cabinet, présidé par Ḥusayn Ruṣḍī Pacha qui trouva chez elle un refuge sûr loin des oreilles britanniques⁴⁰. Elle accueillait régulièrement chez elle 'Abd al-Ḥālīq Ṭarwat et Ismā'il Bey Ṣidqī, fréquentait tous les cercles auxquels son origine modeste ne la prédestinait pas, et pouvait se permettre la fantaisie rare pour une Egyptienne de son époque de vivre seule et financièrement indépendante. La Galila de la trilogie de Nagīb Maḥfūẓ (surnommée par les personnages “*al-Sultāna*”, en une possible allusion à Munira al-Mahdiyya, la *Sultānat al-Ṭarab*), ou son élève et concurrente Zannūba illustrent dans leurs actes et leur vocabulaire ce type de femme. En effet, pour une Munira ayant réussi sa reconversion sur les planches et atteint la gloire médiatique, combien de ses collègues du cabaret Nuzhat al-Nufūs ou de l'Alhambra durent se trouver des protecteurs moins glorieux. Croyons en la sincérité naturaliste de Maḥfūẓ, âgé d'une quinzaine d'années en cet âge d'or, et admettons qu'en ces temps où les *muḥṣanāt* bourgeoises osaient à peine sortir de chez elles, d'autres femmes vivaient plus librement...

Mais deux remarques s'imposent: Cette “liberté de moeurs” exceptionnelle était sans doute plus feinte que réelle, ou plus subie que volontaire. Les grandes actrices aux poses provocantes d'*al-Masraḥ* et de *Rose al-Yūsuf* sont en fait des femmes mariées élevant leurs enfants. Une Badi'a Maṣābni ne multipliait les aventures en cocufiant Nagīb al-Riḥānī (si on en croit sa biographie⁴¹) que pour financer leurs pièces musicales ou sa salle de spectacle aux dettes multiples. Une revendication de liberté sexuelle ne peut émaner que des deux sexes, et les mâles des années 20 étaient loin de renoncer à leurs préjugés et leurs prérogatives. Une catégorie de femmes s'affranchissait, mais en

³⁸ Yūnus al-Qāḍī in *al-Masraḥ*, 12/4/1926, p16.

³⁹ A propos de la mort de 'Abd al-Magīd Ḥilmī, voir Muṣṭafā Amīn, 1988, vol1, pp380-1.

⁴⁰ *ibid.*, pp382-4.

⁴¹ Les informations contenues dans ces “*Mémoires de Badi'a Maṣābni*” (voir bibliographie) doivent être prises avec précautions, la journaliste-auteur ne faisant préciser aucune date à l'artiste vieillissante et tendant à romancer outrageusement les épisodes d'une vie, il est vraie, trépidante.

sabordant sans doute ses assises sociales. Les franges de la prostitution n'ont rien d'un espace de liberté. D'autre part, la réalité se nourrissait du fantasme comme le fantasme se basait sur une réalité marginale. Popularisant l'image de la jeune fille déchaînée revendiquant le droit à l'exercice de la *ḥalā'a* et de la *dalā'a* aux dépens de ses amants de cœur ou de corps, la *taqtūqa* fit croire à l'existence de telles créatures, aussi bien aux pères-la-pudeur qu'aux femmes réellement désireuses de s'émanciper. La *taqtūqa ḥalī'a* exacerba aussi bien la rage des tenants de l'ordre moral qu'elle chatouilla le désir des femmes. Par le simple fait de parler, de chanter publiquement une femme qui sort, se dévoile, et surtout exerce un droit de choix sur l'homme, la *taqtūqa* prouvait que la société avait changé.

Dans la seconde partie de la décennie, la jeune dévergondée sort du champ du fantasme sexuel masculin et devient une figure plus vraisemblable, quoique non moins scandaleuse. Pour Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy (pièce 11), il n'est plus question de filles qui s'offrent pour un verre de bière ou de champagne, mais d'une aguicheuse qui sort sans son voile (*'al-bahli men ġēr bēsa*), qui possède son argot propre et ses mots à la mode (le substantif *heffa*, placé dans la bouche des jeunes femmes, est constamment utilisé en adjectif dans ces textes. Cet usage dépassé correspond à un adjectif aussi argotiquement suranné que *bath* en français), qui se trémousse en faisant ses courses dans les grands magasins du centre-ville et considère la danse (tango et charleston) comme un art. Caricature d'un mode de vie occidentalisé (on pense à la 'Ayda de la trilogie maḥfūzienne) qui heurte les conceptions traditionnelles, la danse n'est plus le *raqs baladī*, apanage des filles de mauvaise vie dans les cabarets, ou rite caché aux hommes dans les appartements féminins, elle devient pratique sociale mixte, positive, moderne et valorisée. La *ḥalā'a* et la *dalā'a* sont appréhendées comme une mode, un comportement usuel chez les jeunes filles bourgeoises et modernes : rappelons-nous aussi le personnage de "Saniyya" dans le *'Awdat al-rūh* de Tawfiq al-Ḥakīm (1933). La vague d'occidentalisation déborde le monde des hommes et, ce faisant, devient une menace prête à éclabousser les filles de la petite bourgeoisie et non plus seulement les almées de cabarets ou les actrices.

Le lieu de tous les dangers est connu : c'est la place 'Ataba, frontière entre les deux villes. Les passants qui s'y croisent sont eux aussi à la frontière entre deux mondes, entre l'Égypte du Pacha de Muwayliḥi et la cité cosmopolite de l'entre-deux-guerres. C'était manifestement un lieu de rendez-vous galants, les femmes profitant de l'anonymat de la foule pour relâcher leur *melāya* ou leur *ḥabara*, pour laisser apercevoir une mèche de cheveux sortant d'un foulard à pompons (*el-foll-e wel-mendil barra*, lit-on dans la pièce 14), alors que les hommes traînaient toute la nuit dans le quartier. Remarquons bien dans cette même pièce que la coquine n'est pas une "étrangère" venue dévergondier l'*ebn el-balad* : c'est bien une Égyptienne qui porte *ḥabara* et foulard. La modernisation de la ville amena de nouveaux espaces de rencontre entre les sexes et donc de nouveaux périls. 1927 vit le triomphe d'un thème comique dans la *taqtūqa* et le dialogue chanté : les transports en commun et les séducteurs importuns voulant payer le billet d'une femme. Badi' Ḥayrī, qui écrivait les pièces de Nagīb al-Riḥānī, créa pour Ratiba Aḥmad (chanteuse spécialisée dans la *taqtūqa* sociale) et Zakariyyā Aḥmad (le *ṣayḥ* fripon qu'on soupçonnait d'une aventure amoureuse avec la dite chanteuse⁴²) le savoureux dialogue "*qabadan qabadan*" (pièce 17) qui met en scène une femme du peuple vertueuse et un *fi^qi* libertin (déformation dialectale de *faqīh*, le terme désigne tout personnage enturbanné à la mode azharite). Polyphon sortit une *taqtūqa* à l'imitation de la précédente (peut-être écrite par Yūnus al-Qāḍī) mettant cette fois-ci la vertueuse aux prises d'un jeune gommeux (pièce 18).

Le thème du *ṣayḥ* libertin (*el-fi^qi l-fāsed*), populaire depuis le *Ṣayḥ Matlūf* de Mārūn al-Naqqāš et les pièces de Kiš Kiš Bey, est le sujet d'un des plus grands succès de Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy, "*lābes gebba we-^qoftān*" (pièce 15). Ce serait pourtant une faute de perspective que de parler d'anticléricisme à propos de ces textes. Ce n'est pas la religion ni même l'institution azharite qui se trouvent visées (tant d'auteurs en sont issus...), mais la supériorité morale à laquelle prétendaient les partisans du

⁴² Voir l'article d'*al-MasraH*, 1/11/1926, p9.

turban face aux “entarbouchés”. Le turban est dans la presse artistique des années 20 synonyme d'arriération et de conservatisme forcené : il suffit de relire les attaques que subit la jeune chanteuse Umm Kulṭūm qui s'entourait encore d'un *taht* familial de *ṣuyūh*⁴³. N'oublions pas que les années 20 virent l'apogée de la guerre entre le tarbouche et le turban, et c'est dans ce contexte qu'il faut replacer ces attaques: un turban pris en défaut est un argument de défense de la modernité, il prouve que même les *maṣāyeh* n'ont pas su se refuser les plaisirs apportés par l'incognito de la ville européenne. Du reste, on se moque des enturbanés comme des jeunes gandins dans ces chansons.

Pourtant, le texte chanté par Ṣāliḥ est d'une véhémence rare ; quel plaisir de pouvoir ainsi ridiculiser un azharite pris sur le fait en s'assurant la caution d'une conclusion moralisatrice. Les textes de Ḥasan Ṣubḥī (pièces 12,15) disent la transgression et jouissent de son vocabulaire argotique avant de la condamner. La *dénonciation* est avant tout l'occasion d'une *énonciation* ; le parolier trouve plaisir à citer des mots interdits ou à faire voisiner des sexe et religion, dans une chanson-miroir tendue vers l'auditoire. Les contemporains étaient-ils dupes? 'Alī Imām 'Aṭīyya, compilateur de *ṭaqṭīq*, commente ainsi “*lābes gebba we-^qoṭṭān*”:

“Voilà une nouvelle *ṭaqṭūqa* du type édifiant (al-naw' al-wa'zī), qui est acceptable dans la mesure où elle incite aux bonnes moeurs.”⁴⁴

Il fallait pourtant quelque culot pour faire rimer *^qoṭṭān* (caftan des religieux) avec *betā' neswān* (homme à femme, dragueur). La charge est adroitement construite : la première strophe campe le personnage dans une pose ridicule au centre de la place 'Ataba. Vêtu de la *kakūla*, la robe verte des azharites, il se tortille et fait ressortir ses formes au point de ressembler à une femme dans sa *ḥabara* ; serait-ce la vénérable tenue des azharites que l'on ridiculise, en l'opposant implicitement au costume européen moderne et viril? La seconde strophe le met en scène face aux tentations du sexe faible en sa version “locale”. Si la “femelle” (*netāya*) tentatrice (le langage imagé des *ṣuyyā'*, jeunes voyous, est suggéré sur les lèvres d'un homme de religion) est habillée à la mode populaire, les arguments du séducteur se font alors économiques. Il se prétend “richard” (*bankīr*) et propriétaire foncier, autant d'arguments adaptés à la jeune citadine qui rêve d'un mariage avantageux. Dans la troisième strophe, c'est l'étrangère “*^qaṭ'ūta mel-marka l-ifrangeyya*”, chatonne de marque étrangère, qu'il séduit en convoquant tout son vocabulaire français, dérision comique pour un homme qui est censé maîtriser la langue arabe littéraire et se trouve ne connaître de la langue civilisatrice par excellence (langue de l'élite formée au droit dans les universités françaises) que les rudiments du boniment.) Le parolier fait alors rimer *ṣayḥ Mahrān* avec *ṣoḡl bedengān*, travail d'aubergines, c'est à dire “foutaises”. Le couplet de conclusion appelle à abandonner la “*hals*”, la dissipation morale contre laquelle il devrait être une barrière, afin de sauvegarder les biens et la famille. Remarquons bien que ce n'est pas tellement l'âme du *ṣayḥ Mahrān* qui est à sauver, mais bien la fortune nationale. Rappelons-nous des récriminations de Muḥammad al-Muwayliḥī contre les danseuses de cabaret dans son *Ḥadīṭ 'īsā ibn Hiṣām*⁴⁵, c'est bien dans le risque de spoliation des richesses nationales que réside le principal danger de la dissipation morale. La thèse se confirme dans la *ṭaqṭūqa* de Ratība Ahmad “*ṭele' gedid fel-met^qaddar*” (pièce 16). Cette fois-ci, ce n'est plus pour la vertu des filles que l'on craint, c'est pour la fortune de la jeunesse dorée égyptienne. Héritiers de la fortune de leur parents (fortune rurale et foncière symbolisant la pérennité), ils s'en vont la dépenser sur les pistes de danse avec des étrangères (le jeune homme est amoureux d'une *Jeanette*). “Fashion Victim” avant la lettre, il s'habille à la mode *charleston* et perd la *'ezba* qu'il avait hérité de son père...

⁴³ Voir les articles d'*al-Masrah* sur Umm Kulṭūm à partir du 17/5/1926. Analyse des articles de presse parus sur la chanteuse à cette époque dans Danielson, 1991, pp93-139.

⁴⁴ 'Alī Imām 'Aṭīyya, 1928, vol2, pp418&432.

⁴⁵ Muwayliḥī, 1898 [rééd. 1984], pp 242-3.

L'amour en argot. (lire les pièces 21 à 24 en annexe)

La richesse lexicale de la *taqtūqa* est une conséquence directe de son ouverture sur la société. Autorisée pendant une décennie à quitter en partie le jeu amoureux, la chanson se rapprocha insensiblement du modèle européen de la chanson de music-hall, et particulièrement du modèle français. Il est difficile de ne pas évoquer Dranem et Mayol, difficile de ne pas penser à la chanson réaliste à la lecture de ces textes d'outre-méditerranée. La contagion n'était sans doute pas fortuite: les comiques français, italiens, britanniques passaient par le Calre et leurs refrains étaient bien connus. Un chant de Kiš-Kiš Bey enregistré en 1924 par Nagīb al-Rihānī et Badī'a Maṣābnī cite d'ailleurs nommément “*It's a long way to Tiperary*” et “*Viens Poupoule viens*”⁴⁶...

Tout comme les textes français de la même époque faisaient une large utilisation de l'argot, les *taqāṭīq* égyptiennes rompent avec la langue compassée du *dōr* et utilisent plus largement le spectre lexical et syntaxique du dialecte. Peut-on parler d'argot dans le cadre du dialecte égyptien? 'Amr Ḥilmī Ibrāhīm remarque à juste titre qu'en Egypte “*la créativité argotique ne vise pas tant à la constitution d'un espace de discours souterrain, secret et parallèle à l'espace de l'oralité commune qu'à investir la totalité de ce dernier*”⁴⁷. La chanson n'use pas plus d'un “argot de métier” réservé à une catégorie sociale que d'un “argot du milieu”. Elle use de termes issus de la *ḥāra*, du monde des artisans, des ouvriers, des femmes *šala^q* (malpolies et vulgaires), des fumeurs de haschich, des *ḥerafiyyīn* (manuels), en un mot des couches populaires. La légitimité des auteurs en tant que *zaggālīn* exigeait cette connaissance de la langue du peuple: la maîtrise de tous les niveaux du dialecte et la richesse lexicale sont aussi recherchés que dans le domaine classique. La *taqtūqa* fut, dans le cadre du chant, le seul moment de plein exercice de leur art. Si le langage populaire n'était pas employé par tous, il était compris par tous. C'est cette langue mouvante, liée à un milieu social, que les auteurs utilisent à l'envi dans la *taqtūqa*. Plus la langue s'éloignait de l'arabe classique, plus s'affirmait l'irrépressible égyptianité d'une forme née au Caire. La chanson parlait enfin comme l'*ebn el-balad* citadin à la langue bien pendue et participait à populariser les expressions naissantes. Nous ne pouvons aller jusqu'à affirmer que les proverbes cités dans ces chants y sont nés, mais certaines expressions ont sans doute franchi le barrage des sexes grâce au 78 tours. C'est d'ailleurs une constante, remarquée par 'Amr Ḥilmī Ibrāhīm⁴⁸, que cette diffusion par les médias égyptiens (la *taqtūqa* et l'opérette dans les années 20, le cinéma et le théâtre comique ultérieurement) des dernières créations langagières de la *ḥāra* dans tous les milieux afin que jamais ne se creuse entre les classes une césure linguistique.

Le chant d'amour lui-même n'échappa pas à l'entrée d'un vocabulaire étranger au *ḡazal* classique. Badī' Ḥayrī se livra à un exercice de style amusant dans une *taqtūqa* qu'il écrivit pour Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy vers 1927-28: “*aẓenn-e bardaṭ*” (pièce 22). Il plaça sur la langue d'une femme du peuple l'éternelle plainte des amants délaissés, la transformant en récriminations quotidiennes dans une langue émaillée de proverbes et d'expressions populaires. Cette tentative resta lettre morte dans la chanson égyptienne. Sans doute la plainte fut-elle sentie comme trop vulgaire? Le *maḏhab* emploie une expression courante: “*tahudni laḥm we-tsibni 'aḏm*” (te me prends à l'état de chair et me rejette à l'état d'os) réaction dépitée contre l'usage que fait l'aimé des sentiments de l'amant. Mais ne peut-on en proposer une lecture plus quotidienne? Ne serait-ce pas la plainte de la femme mariée, épousée encore adolescente et délaissée par son mari alors qu'elle commence à vieillir? Ne pourrait-on dépasser les quelques marqueurs de genre qui traversent le texte pour y voir une plainte unisexe contre l'infidélité, l'exploitation et l'ingratitude? Cette image de l'os qu'on recrache jure si brutalement

⁴⁶ Chant de Nagīb al-Rihānī “*borrēh men el-afandeyya*”, disque gramophone 57-7, texte dans le catalogue Gramophone 1924, p30.

⁴⁷ 'Amr Ḥilmī Ibrāhīm, 1991, p41.

⁴⁸ *ibid.* p40.

avec l'exquise délicatesse d'usage dans le *ġazal* qu'on à peine à croire que le texte fut chanté. Pourtant, c'était bien là une tournure plausible dans la réalité d'une dispute... Quoi de plus classique que la protestation devant l'injustice de l'aimé? La différence est que la récrimination concerne une relation passée et usée, et non le supplice de l'attente que décrit la poésie classique.

Badi' Hayri choisit dans la première strophe une image superbement populaire pour illustrer le thème du scandale: "*nā'eq-li kamān tefreš-li mlāya*", il ne manquerait plus que tu retires le drap noir que tu portes, comme ces femmes du peuple qui ont les bras occupés à retenir leur vêtement, le coinçant sous il aisselle et cachant leur visage, et qui menacent de retirer leur voile et donc le dernier rempart de leur pudeur. Enlever la *melāya* c'est sortir de ses gonds et faire un esclandre public en rejettent le vêtement-prison qui force à la retenue. La formule de Badi' allie une plainte contre l'injustice à la crainte du scandale, et donc à la crainte des usuels *'uzzāl* et *luwwām*. A partir de la troisième strophe, c'est un amoncellement de proverbes populaires qui illustrent chaque figure imposée du *ġazal*, puis du *higā'*: "*lahmak ya tēri men ba'd hēri*" renvoie à l'ingratitude de l'aimé, le "*erd-e mwāfe*", autre proverbe courant, ouvre les hostilités, le troisième proverbe "*šahn el-konāfa*..." menace d'une rupture définitive...

Badi' Hayri répéta cet exercice de "mise au quotidien" de la situation amoureuse dans "*hafif hafif*" (pièce 23), puis s'engagea dans une voie sans issue avec "*addar da we-da*" (pièce 24), texte dont les ambitions philosophiques sont desservies par une langue inadaptée et des métaphores hésitant entre le ridicule et l'incompréhensible. Certaines images images outrées prêtent à sourire, en dépit de leur inventivité: "Ton coeur est devenu un théâtre, j'aimerais y disposer d'une baignoire" restera comme une perle involontaire de la *taqtūqa*.

La fille à marier. (lire les pièces 25 à 33 en annexe)

Rien de plus étranger à la mentalité égyptienne des années 20 que le mariage d'amour. La stabilité du couple résultait de la sagesse dont avaient fait preuve les parents dans le choix du partenaire idéal. Les mères étaient orientées vers le bon parti par les réunions entre amies, les indications des marieuses, des vendeuses à la toilette (*dallāla*) et des couturières qui, l'oeil aux aguêts, observaient les filles de maison en maison. Il n'était pas nécessairement question d'unions forcées, bien qu'elles ne fussent pas rares. Le cas le plus fréquent pour les deux sexes était le mariage à l'aveugle, l'accord étant réglé entre les pères. La jeune fille ne pouvait éventuellement paraître devant son promis que voilée, et chacun se découvrait le jour des noces, déployant des trésors d'astuce pour découvrir quelque information sur le conjoint. Le choix se limitait pour les hommes à l'acceptation ou au refus, les filles avaient encore moins leur mot à dire⁴⁹.

Un jeune homme se plaignait dans une revue féminine de 1920 de n'avoir pu s'assurer du consentement de la jeune fille convoitée, car il la rencontrait toujours avec ses parents qui parlaient à sa place⁵⁰. C'est ainsi que la jeune fille de la *taqtūqa* traditionnelle, qui ne décidait pas de son sort et ne pouvait connaître une sexualité en dehors du mariage, devait vivre son désir et se trouver une consolation symbolique dans le chant en faisant payer à l'homme la découverte de son corps. Parfois pourtant, cette jeune fille des chansons semblait avoir déjà vu l'homme dont elle était tombée amoureuse (pièces 25,26,27). En position de faiblesse, elle implorait alors son père et sa mère de lui accorder celui qu'elle aime. Curieusement, cet amant est décrit comme une fille: il se pavanne sur le chemin, il a des yeux noirs (ou couleur de miel), ses joues sont rouges. S'agit-il de paresse de la part de paroliers ne voulant renouveler leur clichés physiques, ou s'agit-il de texte anciens décrivant la bien-aimée, et que le hasard de la tradition populaire plaça sur la bouche des jeunes filles? Le mythe du beau militaire apparaît sous la plume de Yūnus al-Qāḍī (pièce 27) à l'époque même où l'institution s'ouvre en grand aux jeunes Egyptiens de condition modeste (on se souvient du *Bidāya*

⁴⁹ Voir Soha Abdel Kader, 1987, p39, et Fenoglio, 1989, pp53-6.

⁵⁰ Fenoglio, 1989, p53, citant *al-Mar'a al-miṣriyya*, 5/1920, p160.

wa-Nihāya de Maḥfūz). Mais ce militaire s'éloigne fort du beau et viril légionnaire de la chanson réaliste française : il a les yeux aussi khôlés que ceux de son amante, et sa beauté est plus resplendissante qu'un croissant de lune entouré d'étoiles (il s'agit bien sûr de celles de ses épaulettes, amusante rénovation sémantique pour une image aussi ancienne que la poésie arabe...)... Nagīb Maḥfūz mettait d'ailleurs ce chant sur les lèvres de 'A'īsa, la rêveuse fille du Sayyid 'Abd al-Gawwād dans la Trilogie.

Parfois, la jeune fille menace et fixe son prix. La *ṭaqtūqa* “*be-sett-e ryāl gawwezni ya bāba*” (25) est un chant archaïque dont il existe de multiples versions. La recension de Bahīga Ṣidqī Raṣīd⁵¹ en propose un texte fort décent dans lequel une fille demande à son père divers présents afin de compléter son trousseau. Elle estime elle-même sa dot à six *riyāl*, soit une livre et vingt piastres, forte somme chez les paysans et montant modeste pour une famille bourgeoise citadine. La femme fixant elle-même sa dot est un renversement des valeurs hautement comique, particulièrement dans les milieux populaires où est née cette rengaine. La dot est en effet discutée par le père et le grand-père, et la fille ne saurait en aucun cas s'immiscer dans la discussion portant sur sa valeur⁵². La version de cette *ṭaqtūqa* que propose l'almée Bahiyya al-Maḥallāweyya est fort riche en propos indécents qui éclairent sur le type de “dépassements” que l'on pouvait espérer (et redouter) d'une almée. Ne disposant comme seule arme que de sa réputation (sa virginité), la fille exige de son père d'aller au hammām (comprendre le “*ḥammām al-zafāf*”, bain rituel avant mariage) comme les autres “bonnes femmes” (*neswān*) déjà mariées, et menace de prendre un clou pour se déflorer d'elle-même si son vœu n'est pas exaucé!

L'image de la jeune fille à marier que véhicule la *ṭaqtūqa* dans la seconde partie de la décennie (pièces 28 à 31) est fort différente. Cette image est à la fois une caricature comique poussant aux extrêmes du ridicule de timides évolutions sociales, et une traduction des angoisses de pères et de futurs maris voyant leurs prérogatives grignottées par l'occidentalisation des femmes et les nouvelles législations sur le statut personnel. La première évolution (peut-être plus littéraire que sociale) est l'adoption par la fille de famille des agaceries typiques de la *ḥalā'a* et de la *dalā'a*, autrefois réservées aux filles perdues. La différence est de taille: pouvoir jouer les coquettes et se jouer de ses prétendants en feignant le manque d'intérêt implique tautologiquement qu'on les connaisse ; c'est la preuve de l'entrée timide d'une société dans le domaine de la mixité. Reportons-nous encore à Tawfiq al-Ḥakīm, fin sociologue: la Saneyya de 'Awdat al-rūḥ, qui vit dans le Caire de 1919, ne sort guère mais reçoit les visites du jeune Muḥsin venu apprendre la piano, se laisse observer par ses oncles et parvient à souffler à la tante Zannūba le beau célibataire de la maison voisine sans que personne ne s'aperçoive de la relation qu'elle tisse avec le jeune homme.

La *ṭaqtūqa* de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā “*‘ala 'ēnak ya tāger*” (pièce 28, enregistrée vers 1927) se lit comme un manifeste des nouvelles jeunes filles : il n'est pas question de boire de l'alcool ni de se donner comme les libertines, il ne s'agit que du droit à exercer platoniquement ses droits de séduction en faisant rêver le plus grand nombre de mâles, avant de choisir celui qui conviendra. Le titre en lui-même annonce la révolution des mentalités: le fait d'être visible et donc dévoilée (au vu et au su de tout le monde, la “marchandise” est exposée) ne diminue en rien la valeur de la femme. Pourtant, Hudā Hānim Ṣa'rāwī, pionnière du féminisme égyptien, ne s'était décidée à enlever son *yašmak* et son *burqu'* blanc de grande bourgeoise qu'en revenant en 1923 d'un congrès féministe à Rome⁵³. A l'aube des années 20, les citadines autochtones bourgeoises des trois religions étaient voilées d'un long voile (*burqu'*) blanc ou noir descendant jusqu'aux pieds, à l'exception des artistes. Seules les paysannes étaient dévoilées, les citadines des classes populaires portant la *melāya laff*, voile noir que l'on serre du poing au niveau du visage, parfois augmenté d'un court *burqu'* de crêpe

⁵¹ Bahīga Ṣidqī Raṣīd, 1958, pp84-5.

⁵² Soha Abdel Kader, op. cit.

⁵³ Voir Hudā Ṣa'rāwī, 1986 (trad.)

ou de soie noire festonnée⁵⁴. Jusqu'à la fin de la décennie, les articles défavorables au *sufūr* se multiplièrent, jusque dans les revues féminines ou pseudo-féministes⁵⁵. Le débat sur le voile enflamma la presse tout au long des années 20 mais laissa le public largement indifférent : préparée par les modernistes, comme Qāsim Amīn qui publiait ses articles dans *al-Mu' ayyad* depuis 1899, habituée à la présence de nombreuses Européennes au Caire, l'opinion publique était mûre pour cette évolution capitale⁵⁶. Quatre ans après le geste fondateur de la Passionaria, une petite-bourgeoise pouvait-elle impunément montrer son visage? Le parolier prend acte du changement de mentalité, quand bien même la fille qui marche '*al-bahli*' (le visage découvert) est souvent décrite en aguicheuse (pièces 11, 14).

Si nous qualifions l'héroïne de la *taqtūqa* post-1925 de "petite bourgeoise", c'est qu'il nous semble que la femme décrite correspond au public de réception de ces pièces. Les multiples allusions aux habitudes occidentales et l'emploi des emprunts français impliquent au minimum la connaissance de ces phénomènes et le décodage des allusions, ce qui ne saurait être le fait des classes les plus populaires, encore majoritairement illettrées. A contrario, le parolier montre en ridiculisant les exigences de luxe de son héroïne qu'elle aspire à un milieu social qui n'est pas le sien, et qui n'est sans doute pas non plus celui du public auquel ces chants sont destinés. Pour la petite bourgeoise, il existe entre le *burqu'* que les grandes bourgeoises commencent à quitter, et le dévoilement complet une solution intermédiaire fort aguichante : la populaire *bēša*, qu'Aḥmad Amīn nomme dans son dictionnaire "*burqu' mešaḳla*" (voile coquin)⁵⁷, sorte de filet aux mailles fort lâches nonchalamment accroché à une *qaṣaba* dorée, voile symbolique surmonté d'un foulard décoré de jasmin qui ne couvre les cheveux qu'au sommet de la tête et laisse voir toutes les boucles du front. Il était toujours possible de composer avec les carcans vestimentaire et certains polémistes partisans de la décence n'étaient pas dupes : en 1922, l'avocat Muṣṭafā Ṣabri reproche aux femmes de marcher en dansant, et de "*porter le voile comme s'il n'existait pas*"⁵⁸. C'est à ce type de coquetterie détournant la fonction première du voile que Muṣṭafā Amīn fait allusion dans sa *taqtūqa* comique "*fel-balad neswān šala*" (pièce 20). On y entend, à propos des femmes qu'il feint de dénoncer : "*el-bēša tamalli mḥarra^qa we-mḥanda^qa / weš-ša' r-e bāyen menha*" (La voilette toujours à grosses mailles et toute coquette / Et les cheveux qui en dépassent).

Se laissant observer et apprécier, la fille trouve sa fierté et fixe son prix (et en même temps sa propre estime): "*mahri ḡāli ya šāter*" (ma dot est élevée, mon grand). Le recours au vocabulaire infantile est bien sûr un procédé érotique : la femme se fait enfant, affirme sa jeunesse, sa fausse-innocence et sa réelle virginité. Ratība Aḥmad, femme bien en chair d'une trentaine d'années au milieu des années 20⁵⁹, exploite sans vergogne le filon de l'infantilisme dans "*ana lessa nūnu*" (pièce 30). Mais elle traite aussi l'homme en petit garçon en se qualifiant elle-même de *daḥḥa* (miam-miam). Elle se désigne ainsi comme l'objet que l'enfant peut porter à sa bouche sans danger. C'est bien l'homme que l'on appelle "*ya šāter*", adresse usuellement réservée aux garçonnets de moins de douze ans, pour mieux affirmer son emprise sur lui. Les femmes aimaient-elles vraiment les grands enfants? Tout ceci sonne en fait comme l'expression d'un fantasme masculin (il n'existe pas de parolières...), prompt à travestir en jeux enfantins les prémices d'une revanche des femmes.

Si, ainsi que le laissent entendre les *taqāṭiq*, on ne peut laisser les jeunes filles s'occuper elles-mêmes

⁵⁴ Voir les illustrations dans l'ouvrage d'Aḥmad Amīn, 1953, n.p. et l'article dans le même ouvrage, p85.

⁵⁵ Fenoglio, 1989, p61, citant *al-Nahḍa al-nisā' iyya*, n°7, 2/1924, p240.

⁵⁶ Voir Wassif, 1980, p67.

⁵⁷ Aḥmad Amīn, 1953, p85.

⁵⁸ Voir Fenoglio, 1989, p60, citant *al-Nahḍa al-nisā' iyya*, 11/1922.

⁵⁹ C'est en tous cas ainsi qu'elle apparaît sur la photographie publiée dans *al-Masraḥ*, 13/12/1925, p23.

de la chasse au mari et encore moins régler les affaires de dot, c'est que, promptes à succomber à la séduction d'un homme, elles ne savent pas protéger leurs intérêts. C'est du moins le message que véhicule un texte resté célèbre, “*ew'a tkallemni*” (pièce 29). Au premier degré, la jeune rouée semble manipulatrice, c'est elle qui fixe un rendez-vous à son amoureux, le prévient du danger, et prend l'initiative d'un complot pour le rendre acceptable aux yeux de ses parents (le père dupé par les amants semble une figure extraite de Molière, voire de Feydeau, ce qui est d'autant plus vraisemblable que les pièces de Rihānī ou de 'Azīz 'Id sont des adaptations du théâtre français). Décidée à vendre ses bijoux pour racheter du toc, elle versera la différence au jeune gremlin pour qu'il paye le *mahr*. La voilà donc prête à payer sa propre dot, ignorante de sa valeur et de la déchéance qui la frapperait si elle mettait son plan à exécution. La scène est plaisante, mais le message est une mise en garde adressée aux pères : la fille “libre” se prépare à dilapider le patrimoine familial. Un second message se laisse toutefois deviner en filigrane: les exigences exagérées des pères concernant les dots sont un obstacle au mariage et poussent les filles à ces comportements “déviant”.

L'exigence de choix serait-elle preuve d'acculturation? Une savoureuse *taqtūqa* que Muḥammad Ismā'īl écrivit vers 1927 pour Ratība Aḥmad (pièce 31) semble l'impliquer, en dépeignant une coquette qui ne rêve que de France : Paris, “menthe à l'eau”, “Bon-Marché”, “pendentifs” sont les mots-clés de son discours. Court-circuitant les usages réglant la conclusion d'une union entre deux familles, la femme s'adresse directement à son prétendant et fixe la liste de ses exigences. Son discours ne remet aucunement en cause la conception du mariage comme contrat, annulable en cas de non-exécution des conditions : “les conditions sont claires (...) si ton revenu ne suffit pas, prends-en une de ton rang”. Les rôles assignés aux sexes ne sont pourtant pas transformés: c'est au mari de travailler et d'assurer à sa femme une vie luxueuse toute de plaisir. Il n'est point douteux que les contemporains de ce chant y trouvaient une critique implicite de la législation de 1920, qui traitait du statut de la “*nafaqat al-zawga*”, la pension due à la femme mariée par son époux. Considérée dans le droit hanéfite comme une “*simple libéralité*”⁶⁰ du mari, elle devint avec le nouveau code une “*créance imprescriptible*”⁶¹, donnant droit à un divorce immédiat en cas de non-paiement. L'auteur (et le public masculin de la chanson) prirent alors plaisir à se camper en victimes de femmes-sangsues confondant droits et plaisirs, et de législations imposées avec l'aval des colonisateurs. La belle exige en effet une livre d'argent de poche par jour, en plus de cinquante livres par mois. Elle exige de pouvoir sortir s'amuser toute la nuit, et refuse la jalousie masculine sous prétexte de sa “liberté” : l'auteur à têt fait d'associer liberté et amoralité.

Des habitudes occidentales ont conquis le pays et fait naître de nouveaux désirs qu'exprime la jeune fille dans “*ādi l-gamal w-ādi l-gammāl*”(31). Il lui faut un compte ouvert au “Bon-Marché”, exigence reflétant le succès des grands-magasins dans la petite-bourgeoisie locale. Elle boit de la menthe (une boisson alcoolisée et non le sirop, inconnu en Egypte), accreditant l'adoption par quelques franges de la bourgeoisie acculturée d'une tolérance vis-à-vis de certains “alcools féminins” sucrés. Rappelons nous comment 'Ayda, la jeune fille occidentalisee du *Qaṣr al-ṣawq* de Maḥfūz, boit de la bière lors d'un pique-nique aux Pyramides sous l'oeil horrifié de Kamāl, et ce vers 1925⁶². La jeune fille de la *taqtūqa* désire manger des cerises, qui doivent certainement être importées à grands frais de Turquie, et surtout exige de partir en villégiature: Louxor en hiver pour échapper aux frimas du Caire et Paris en été. Les notions de “vacances” et de “villégiature” étaient fort nouvelles pour l'Egypte (comme elles étaient réservées à la bourgeoisie dans une France qui ne connaissait pas encore les congés payés), et furent immédiatement popularisée par la *taqtūqa*. La classe oisive des chanteuses étant en priorité concernés par cet art de vivre imité des actrices européennes : Munīra al-Mahdiyya chantait vers 1914 “*ya maḥla l-fuṣḥa fe rās el-barr*” (Comme il

⁶⁰ Botiveau, 1993, p196.

⁶¹ ibid. note 8.

⁶² Nagīb Maḥfūz, *Qaṣr al-Ṣawq*, ed. Miṣr li-ṭ-ṭibā'a, pp197-8.

est bon de se promener à Rās al-Barr) où elle vantait les charmes de la première station balnéaire égyptienne. Les épouses de la haute bourgeoisie avaient le rare privilège de voyager. Elles se rendaient jusqu'en Europe, invitées à accompagner leurs maris en déplacement. Elles abandonnaient leur voile sitôt montées sur le bateau et, par accord tacite, le remettaient avant de fouler le sol national, du moins avant le célèbre geste de révolte de Hudā Ša'rāwī en 1923⁶³. Le comique de la pièce (31) provient bien sûr de la revendication de tels privilèges par la petite bourgeoisie.

On est en fait bien loin des revendications réelles des mouvements féminins au début du siècle: éducation, renforcement du statut personnel, suppression du droit de *bayt al-tā'a*, limitation de la polygamie, interdiction de la prostitution... Les paroliers et les almées qui se font leurs complices plus ou moins volontaires : les petites-bourgeoises des chansons, en se dissipant, retiraient aux hommes le monopole de la liberté et flattaient plus les préjugés masculins qu'elles n'exprimaient une revendication d'égalité. La femme est dépeinte comme un être matérialiste et futile, ne souhaitant accéder à de nouveaux espaces de liberté que pour augmenter sa jouissance des futilités. Quoi de plus réconfortant quand on ne souhaite rien plus que de les leur refuser?

A son tour, le chanteur Zakī Murād exprime dans sa *taqtūqa* “*tūt hāwi tūt*” (pièce 32), enregistrée vers 1928, les inquiétudes masculines devant les exigences féminines et une première protestation émanant du côté mâle contre les mariages arrangés. Confronté à sa famille qui veut lui faire épouser de force une riche veuve ou divorcée encombrée d'enfants, le jeune homme fait valoir son droit à une vierge. La dernière strophe énumère les qualités de l'épouse idéale: elle doit s'adapter à son mari (et non le contraire), être ignorante des dispositions du statut personnel la protégeant (le droit mentionne le “*maskan šar'i*” et la possibilité de rappel de la répudiation), ne pas dépenser d'argent en maquillage et donc en frivolités. En dernier point, le texte sacrifie au folklore usuel de la *taqtūqa*, mais l'inquiétude du jeune homme devant des femmes prenant conscience de leurs droits mérite réflexion. Le droit du *maskan šar'i* est traité en note dans la traduction de la pièce. L'allusion au *talāq rag'i* dans ce chant est plus difficile à décoder. Il s'agit peut-être d'une allusion à un problème qui ne fut réglé que par le code du statut personnel de 29: l'annulation de la répudiation par trois fois (*talāq bil-talāta*), usage hanéfite ancien qui considère que la répétition par trois fois de la formule de répudiation (*anti ṭāliq*) vaut répudiation complète et définitive ; si le mari regrettait une décision prise sous l'emprise de la colère, il devenait nécessaire de faire appel à un “*muḥallil*”, mari fictif, avant qu'il ne puisse reprendre sa femme. Grave source d'instabilité dans le couple, cette coutume fut annulée en 1929, la répudiation triple demeurant révocable⁶⁴. Il est vraisemblable qu'un débat agita la société à ce propos en 1928, date d'enregistrement de la pièce.

La femme idéale de cette chanson devrait ainsi ne rien savoir d'un tel débat. Le risque pour les hommes réside dans l'information des femmes ; or, l'information découle de l'instruction. La constitution de 1923 rendait pour la première fois l'instruction obligatoire pour les garçons et les filles entre six et douze ans⁶⁵. En 1920 s'ouvraient les premières écoles secondaires d'état pour les jeunes filles, et en 1928 le baccalauréat fut délivré à six jeunes filles⁶⁶. Depuis plus longtemps, les filles de la bourgeoisie étaient instruites jusqu'à quatorze ans, avant de quitter l'école pour apprendre le piano, les tâches ménagères, la langue française et des rudiments d'instruction religieuse⁶⁷. Pouvant lire, elles étaient nourries des scandales des actrices locales et mondiales par la presse artistique, *Alf šinf*, *Rose al-Yūsuf*, *al-Masrah*, *al-Latā'if al-muṣawwara*. La presse quotidienne ouvrait ses colonnes aux prises de positions contradictoires sur les grands sujets sociaux, et depuis

⁶³ Hoda Šawrāwī, op. cit;

⁶⁴ Botiveau, 1993, p194 note 6.

⁶⁵ Wassif, 1980, p42.

⁶⁶ ibid. p43.

⁶⁷ Soha Abdel Kader, 1987, p24.

la fin du XIXe siècle était née une presse spécifiquement féminine, dont Irène Fenoglio-Abd El Aal a fait l'analyse pour les années 20⁶⁸. On ne dispose d'aucune information statistique sur le lectorat de cette presse, mais l'aristocratie et la haute bourgeoisie étaient informées par la *Magallat al-mar' a al-miṣriyya* de Balsam 'Abd al-Malik depuis 1920, par *al-Nahḍa al-nisā' iyya* fondée par Labiba Aḥmad en 1922 et par *L'Egyptienne* (en français), organe de l'Union des Femmes Egyptiennes (*ittihād al-nisā'*), créée par Hudā Sa'rāwī et sa nièce adoptive Siza Nabarāwī en mars 1923. Ces publications ne sont pas uniques dans la floraison de la presse des années 20 (on comptait jusque 200 périodiques en langue arabe au Caire ainsi qu'une soixantaine en langues étrangères) : on distingue quantité d'autres publications féminines, de périodicité incertaine. Dans quelle mesure les femmes de la bourgeoisie moyenne étaient-elles touchées par ces débats? On ne saurait l'affirmer. Quelques citadines pouvaient opposer le droit religieux et l'exemple de la modernité européenne aux oukazes des pères et des maris, mais la *ṭaqtūqa* reflète essentiellement les débats qui agitaient la petite bourgeoisie et les classes populaires, prompts à caricaturer les aspirations de l'élite.

La *ṭaqtūqa* de Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy "*abūha rāḍi w-ana rāḍi*" (pièce 33, enregistrée vers 1927) est une claire allusion à l'un des enjeux primordiaux de la lutte de Hudā Sa'rāwī, la fixation d'un âge minimal du mariage pour les filles et les garçons. Elle-même mariée de force à l'âge de treize ans, elle se sépara de son époux l'année suivante et ne renoua avec la vie commune qu'une fois devenue adulte. L'Union des Femmes Egyptiennes présenta en juillet 1923 une requête au premier ministre Yaḥyā Ibrāhīm, et une loi fut promulguée le 11 décembre de la même année. Contrairement à ce qu'écrivent la plupart des ouvrages traitant de l'histoire du féminisme égyptien, cette loi ne fixait pas 16 ans comme âge minimal du mariage, mais se contentait "*d'interdire aux juges d'examiner des actions en justice fondées sur des contrats de mariages conclus par des personnes n'ayant pas 16 ou 18 ans*"⁶⁹. La loi égyptienne était en retrait par rapport au législateur ottoman de 1917 qui interdisait en droit la conclusion de contrats de mariages entre hommes de moins de 18 ans et femme de moins de 17 ans⁷⁰, d'autant plus que cette timide avancée fut annulée par un décret de 1924 permettant au *qāḍi ṣar'ī* de se contenter du seul témoignage des parents concernant l'âge de la fille⁷¹. En décembre 1928 (à l'époque du succès de cette *ṭaqtūqa*), la législation exigea enfin pour tout mariage un acte de naissance ou à défaut l'attestation de deux médecins. Les faux témoignages étaient de toutes façons une plaie courante des tribunaux *ṣar'ī* (un monologue comique chanté par Ratiba Aḥmad et Aḥmad Ṣarīf vers 1930 s'ouvrait même par ce vers: "*eḥna l-gamā'a ṣuḥḥād ez-zūr / fe koll-e maḥkama nō'af ṭabūr*" (Nous sommes la troupe des faux témoins / Dans chaque tribunal nous faisons la queue)⁷². La loi ne fut en réalité jamais appliquée dans toute sa rigueur.

L'argumentation que Yaḥyā Muḥammad prête au personnage de ce chant s'organise autours de plusieurs arguments :

(1) Le mariage est une affaire privée qui ne concerne personne d'autre que le tuteur et le prétendant : "*abūha rāḍi w-ana rāḍi*" (je suis d'accord et son père est d'accord), étant donné que le *fiqh* des quatre écoles (et donc la loi de Dieu, celle-là même dont les *maḥākim ṣar' iyya* sont les derniers bastions) ne pose aucune restriction après puberté. L'accord de la jeune fille, pourtant nécessaire aux termes mêmes du *fiqh*, n'est en revanche à aucun moment évoqué.

⁶⁸ Fenoglio, 1989.

⁶⁹ Botiveau, 1993, p195.

⁷⁰ *ibid.* note 8.

⁷¹ Fenoglio, 1989, p49.

⁷² Chant "*eḥna l-gamā'a ṣuḥḥād ez-zūr*" par Ratiba Aḥmad, Aḥmad Ṣarīf, Sayyid Sulaymān, enregistrement Baidaphon (références inconnues), vers 1930-33.

(2) Une fille de treize ans est physiologiquement une adulte : son visage est telle la lune du quatorzième jour, mais elle est surtout si bien en chair (*el-gesm-e ma yefutš-e men bēt el-^qādi*), son corps est tel qu'il ne passe plus par la porte de la maison du *qādi*. Engraisser les filles pour les rendre plus désirables était une habitude citadine bourgeoise fort courante en Egypte car signe extérieur de richesse, habitude qui ne cessa progressivement qu'avec la mode européenne des femmes fines .

(3) Refuser de marier une fille est une injustice commise à son encontre (*ya sett abūki zalamūki*), et non uniquement à l'encontre du seul mâle. En effet, le troisième couplet développe l'idée d'une fille anxieuse de se marier depuis sa tendre enfance, envieuse de sa soeur déjà mariée (*'arīs ohti heffa*), attendant avec impatience un *qādi* pour pouvoir elle même s'unir à un homme (*tebīd 'ala ma yīgi l-qādi*, formulation qui évoque inconsciemment l'image de la poule couvant son oeuf, et rappelle ainsi la fonction reproductrice de la femme dès sa puberté). L'argumentation sous-jacente est que l'arrivée de la puberté coïncide avec la venue du désir, désir attisé par le monde extérieur (*bel-manāzer bahalūki*) si irrésistible qu'il doit être satisfait dans le mariage. Irène Fenoglio a trouvé jusque dans la revue féminine *al-Nahda al-nisā' iyya* un article opposé à la nouvelle législation, développant cette même théorie que convoie le chant de Šāliḥ 'Abd al-Ḥayy :

*"Dès sa puberté, la fille est animée du désir de consommer le mariage, car Dieu a doté la femme d'une capacité de désir beaucoup plus importante que celle de l'homme (...) Une fille âgée de douze ans que l'on aura empêchée de se marier verra ses organes sexuels atteints de maladie, ce qui contribuera à la rendre stérile et à la pousser vers l'hystérie"*⁷³

C'est bien une version comique de cet argumentaire pseudo-scientifique appelé à la rescousse des privilèges masculins que l'on retrouve dans "*abūha rādi*", enrobé dans un bon sens populaire et un ton léger qui firent le succès de la pièce.

Les crises conjugales. (lire pièces 34 à 40 en annexe)

Dans la seconde partie de la décennie, les compagnies de disques lancèrent la scène de ménage et le malheur conjugal comme thème de prédilection pour la *ṭaqtūqa*. Tous les artistes participèrent à la nouvelle mode: Ratiba Ahmad (encore célibataire en 1926) campe le personnage de la femme opprimée, Šāliḥ 'Abd al-Ḥayy (célibataire impénitent toute sa vie) le mari excédé. Alcoolisme, polygamie, belles-mères: tous les problèmes du quotidien de la classe moyenne sont évoqués. Mais si la chanson "prénuptiale" caricature les jeunes coquettes inconscientes, donnant implicitement raison aux mâles, la *ṭaqtūqa* "post-mariage" désigne le plus souvent l'homme comme oppresseur. Abandonnant parfois le mode comique où la femme vitupérante est ridiculisée, ces chansons véhiculent un message social complexe qui semble refléter un réel changement de perspective dans l'appréciation de la situation féminine. Deux types de femmes s'expriment dans ces chants : la "maumariée", pour reprendre une figure typique du chant folklorique français, et la femme désireuse de récupérer un mari qui la néglige, par le biais de diverses pratiques magiques.

En réponse à l'insistance des mâles à vouloir épouser des jeunes filles à peine pubères, certaines pièces (bien qu'écrites par d'autres hommes) dénoncent les conséquences d'un mariage forcé, le dégoût du sexe et le traumatisme psychologique qui s'ensuit. Loin des paroles apaisantes d'une almée, Saniyya Ruṣḍī stigmatise dans "*sāyeb we-'āyeb*" (pièce 37) les unions entre jeunes filles et vieillards. La jeune fille brise le tabou du silence et stipule clairement qu'elle n'a pas eu le choix : "*ḡaṣabom 'alayya 'āl ekmenno ḡani*" (ils m'ont forcée, sous prétexte qu'il est riche). La nuit de noce est subie (elle ferme les yeux), l'épreuve est si terrible qu'elle ne la souhaite à personne, le vieux mari est animalisé et décrit comme plus laid qu'un singe "*šaklo fašar el-^qerd*"... Certes, la

⁷³ Fenoglio, 1989, p50, citant *al-Nahda al-nisā' iyya* n°7, 2/1924, p240.

laideur est celle du barbon, mais c'est aussi celle de l'acte : comparer le mari à un singe, c'est affirmer pour la première fois que le désir masculin de jeunesse à souiller est un désir animal. La prétention des hommes à jouir de ce droit par décret divin est niée “*fe sar' -e mīn*” (selon la loi de qui), se demande la fille, peut-on la marier de force? L'emploi de la racine *sar'* prend là toute sa force : l'expression est courante, mais c'est bien un recours à Dieu que le vocabulaire sous-entend, d'autant que le *sar'* de toutes les écoles s'oppose au mariage d'une fille non consentante (le mariage forcé est *bāṭil*, nul).

La polygamie à l'épreuve du quotidien

Réaliste et respectueuse de la religion, l'*Union des Femmes Egyptiennes* ne se risqua pas à demander une interdiction pure et simple de la polygamie. Y voyant une solution aux problèmes de stérilité, elle se contentait d'en demander la limitation aux cas de besoin justifié. Mais contrairement à l'âge du mariage, où le mouvement féministe obtint une satisfaction au moins morale, la bataille fut vaine et la loi de 1929 réglant le statut personnel ne réforma pas ce point. Pourtant, les idées des réformistes progressèrent dans l'opinion publique et il est incontestable que le message délivré par la *ṭaqtūqa* est d'une tonalité hostile à la polygamie: la *ḍorra* est une source de troubles pour le mari et de larmes pour la première épouse comme pour la seconde. Ce ne sont pas, on l'a dit, des intellectuels réformistes qui écrivent ces textes ; plus qu'un message performatif et édifiant, c'est plutôt un sentiment général qu'ils nous semblent traduire. Dans “*yekūn fe `elmek*” (pièce 34), Ṣāliḥ `Abd al-Ḥayy joue un mari bigame incapable d'imposer son autorité à sa seconde épouse, rentrée chez ses parents. Refusant de faire le juge entre les deux femmes, il doit s'abaisser à réclamer l'intervention de la famille de l'épouse récalcitrante. Les problèmes créés par son mariage lui ont fait perdre sa réputation dans le quartier : “*fe-wuṣṭ-e girāni bahdeltīni*” (tu m'as ridiculisé devant les voisins). La pièce se conclut sur un cri d'impuissance et d'incompréhension “*aṣki le-mīn ya muslimīn*” (A qui me plaindre, O Musulmans). Le message sous-jacent n'est certainement pas la condamnation de la seconde épouse qui ne veut entendre raison, mais l'affirmation des problèmes que pose la polygamie dans la vie moderne. Si le mari n'est pas capable de faire revenir sa femme au domicile conjugal et se trouve contraint de lui faire des grâces (*adadiki*), c'est qu'il ne peut lui assurer un domicile indépendant. Connaissant ses droits, la femme peut refuser de lui obéir...

Dans “*ḥallaṣni mennak*” (pièce 36), Ratība Aḥmad prend la défense des premières épouses qui voient leurs maris les délaisser pour une fille plus jeune. L'imposition du mari par les parents est un clou qu'on ne craint plus d'enfoncer en 1927 : “*ḥadṭak men awwel baḥṭi / na`āwet abūya w-nenti*” (je t' ai pris comme premier [homme] que mon destin m'ait assigné/c'était le choix de mon père et de ma mère). Le “feu” que lui fait endurer la seconde épouse (jalousie et humiliation) la pousse à demander le divorce. Le débat était fort actuel, et en 1933, une femme dont le contrat stipulait qu'elle refusait une *ḍorra* avait vu son mari se remarier et demandait aux tribunaux l'annulation de son mariage ainsi qu'une indemnité⁷⁴. Le droit au divorce (*ṭalīq*) en cas de remariage n'était nullement reconnu par la loi, la législation de 1920 se bornant à reconnaître le droit des femmes en cas de disparition du mari ou de maladie incurable⁷⁵. Ce droit ne fut d'ailleurs octroyé que par la loi dite “loi Jihān al-Sādāt”, promulguée en 1979 et abrogée suite à l'opposition conservatrice en 1985⁷⁶. Le personnage de la *ṭaqtūqa* est donc réduit à implorer la pitié de son mari (*erham ya ḥūya ma `ād feyya / aie pitié, mon frère [=époux], je n'en peux plus*) et surtout à lui proposer un marché qui la lèse intégralement : renoncer à ses droits de pension (*baryāk be-ḥa`qi we-mostaḥa`qi / je t'abandonne tous mes droits et avantages*). Pis, elle est contrainte d'abandonner ses enfants : propriétés du père, ils sont clairement ainsi qualifiés dans la formulation “*ḥud welādak*” (prends tes enfants). Pour une fois attentif à l'adéquation texte-musique, le compositeur place la plainte de

⁷⁴ Fenoglio, 1989, p51, note 30.

⁷⁵ Botiveau, 1993, p198.

⁷⁶ *ibid*; p199.

Ratiba sur un *bayyātī* émouvant qui éloigne cette pièce de toute intention comique et préfère une tonalité mélodramatique, qui renforce le massage auprès du public. Notons que l'opposition à la polygamie ne se limite pas à la *taqtūqa* destinée aux classes moyennes. Parallèlement au discours d'une Ratiba Ahmad, la grande Ḥagga Zaynab al-Manṣūriyya et Muḥammad 'Awaḍ al-'Arabī, les deux vedettes de la chanson *baladī* (genre pseudo-folklorique destiné aux classes populaires et rurales), tiraient en 1927 des larmes aux paysannes avec la *taqtūqa*

men ba' d-e farahi be-gom' etēn
we mīn ya nās yeṭī⁷⁷ narēn

Deux semaines après ma noce
Qui pourrait supporter deux feux

etgawwez gōzi 'alayya tnēn
ana baddi aḥallaṣ w-abriḥ bed-dēn

Mon mari en a épousé deux autres
Je veux en finir et lui abandonner mes droits⁷⁷

Ce chant ne dissimule pas non plus le mariage forcé : “*abūya w-ommi ḡalamūni / homma s-sabab wa-la sa' alūni*” (Mon père et m'a mère m'ont causé un tort / C'est de leur faute, ils ne m'ont rien demandé), rappelant ainsi le célèbre monologue de Zaynab mourante à la fin du roman de Muḥammad Ḥusayn Haykal :

“*Je vais bientôt mourir et c'est votre faute! J'ai pleuré et je t'ai dit «Maman, je ne veux pas me marier», tu m'as répondu «tous les pères marient leurs enfants sans leur demander leur avis, et pourtant les époux s'entendent parfaitement par la suite». Alors je n'ai rien dit, et je me suis entendue avec mon mari. Mais maintenant, je vais mourir, et nous ne nous reverrons plus jamais. Demain ou après-demain je vais mourir, maman. Je t'en supplie, quand vous marierez mes frères et mes soeurs, ne les mariez pas de force, parce que c'est un péché!*”⁷⁸

La *taqtūqa* paysanne traduit par un pathos extrême, adapté aux voix des chanteurs *baladi*, la plainte des citadines. Ecrites par des semi-lettrés des quartiers populaires du Caire (Yūnus al-Qāḍī leur consacre un article admiratif⁷⁹), les *taqtūq baladi* transmettent au monde rural les nouvelles valeurs réformistes par la mise en scène allégorique du malheur conjugal.

La disparition de l'épouse soumise.

Dans un numéro d'*al-Mar'a al-miṣriyya* de 1920, une rédactrice prodiguait d'utiles conseils aux jeunes mariées :

“*Ne t'énerve pas et pardonne rapidement. Ne sois pas têtue. Ne brusque pas ton mari s'il a un vice (jeu de carte ou alcool), c'est par la douceur qu'il faut l'atteindre*”⁸⁰

Les chanteuses de 1927 étaient loin de se plier à une telle discrétion, et la chasse au mari alcoolique fait partie des figures imposées de la *taqtūqa*. Vindictives, ces pièces furent considérées comme amORALES : le compilateur 'Alī Imām 'Aṭiyya qualifie une *taqtūqa* de ce type, “*kollo kōm we-da kōm*” (C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase, 1927), de pièce “*min al-naw' al-qabiḥ*” (du genre indécent)⁸¹. Était-elle *qabiḥa* par l'évocation de l'alcoolisme d'un mari rentrant en titubant, ou

⁷⁷ Baidaphon 85219/20, vers 1927.

⁷⁸ Muḥammad Ḥusayn Haykal.- Zaynab.- Le Caire: Dār al-Ma'ārif, 1983, p305. (1e édition 1914)

⁷⁹ Yūnus al-Qāḍī in *al-Masrah*, 7/6/1926, pp25-7.

⁸⁰ Cité par Fenoglio, 1989, p54.

⁸¹ 'Alī Imām 'Aṭiyya, 1928, vol 2, p414.

était-elle indécente parce qu'elle montrait une femme se plaignant d'avoir été réveillée au milieu de la nuit et devant repousser les assauts intempestifs de son mari? La *taqtūqa* de Semḥa al-Bogdādeyya “*lessa barra wel-adān^qarrab yeddan*” (pièce 35) met en scène un personnage similaire se révoltant contre la vie de claustration. La petite bourgeoise de la fin des années 20 ne se sent plus au service de l'homme : “*howwa ana ya danāya garya tay'a l-amrak?*” (Mon mignon, tu me prends pour une esclave à tes ordres?). La liberté qu'elle revendique n'est plus caricaturée par Badī' Ḥayrī comme un désir de sorties et de dépenses, mais simplement par le refus de se taire. Un message antialcoolique se mêle à la récrimination féminine : un mari alcoolique est encore pire qu'une seconde épouse. La consommation d'alcool était-elle devenue un fléau social? Ce texte est l'un des premiers dans lesquels l'alcool n'est plus perçu positivement comme adjuvant de la *ḥalā'a* et de la *dalā'a*, mais comme une honte et une humiliation pour la femme. Jamais la femme du Sayyid 'Abd al-Gawwād dans *Bayn al-qaṣrayn* ne se serait permise une remarque sur l'état de son époux, revenant pourtant chaque nuit fort éméché. Cette franchise est une conséquence de la fin de l'ère de la réclusion. En promouvant le modèle occidentale de la famille mononucléaire organisée autour du couple et de ses enfants, les réformistes font de la famille et du domicile conjugal le centre de la vie privée. Moralement inattaquable, cette position heurte en fait profondément les traditions, qui laissaient la femme maîtresse de l'espace privé tandis que l'homme cherchait son plaisir dans les sorties, dans le monde extérieur et masculin de la ville. De même que la femme a peu à peu acquis le droit de sortir, le mari doit maintenant réintégrer l'espace familial : “*lēla wahda lam tabāt ma' āya*” (Tu n'as jamais passé une nuit avec moi), se plaint l'épouse de la pièce (35). L'attitude de soumission n'est plus une obligation habituelle (*enta ḥadtaha 'āda* / tu as pris ça pour une attitude usuelle) mais simple gage de bonne volonté de l'épouse, qui disparaît en cas de brimade.

Conséquence logique de la marche vers une cellule familiale restreinte dans la petite bourgeoisie, la belle-mère devient un obstacle à l'émancipation de la femme. Il ne s'agit pas simplement de "blagues sur les belles-mères", courantes dans toutes les civilisations, mais bien l'indice de la disparition progressive de la maison commune où coexistent toutes les générations d'un clan familial, conséquence logique des nouvelles formes d'habitat dans le Caire moderne. Badī' Ḥayrī adopte le ton de la satire sociale dans la *taqtūqa* “*yāna yammak*” (pièce 37) qu'il écrit pour Ratiba Aḥmad vers 1929. Le mari est sommé de choisir entre sa femme et sa mère, une femme moderne ne pouvant demeurer avec une femme aux habitudes rétrogrades. Le rôle traditionnel de l'épouse est refusé: nettoyer et faire la cuisine, c'est être une fille de *Ṣa'idī* (une fille du sud égyptien, sous-développé et connu pour la rudesse de ses traditions) ou bien une fille de paysans, pétrissant et tamisant la farine. C'est aussi la soumission et la passivité qui sont rejetées: face à une belle-mère *ta'ila*, c'est à dire impassible, contrôlant et refoulant ses émotions, la femme moderne affirme son impatience : “*ana 'aṣabeyya*”... La caricature est patente, mais on note le développement d'une identité citadine qui fait de la femme un être auquel ne s'appliquent pas les règles qui régissent la vie de l'immense majorité des femmes égyptiennes des années 20. La jeune femme veut porter une robe dont les manches s'arrêtent aux coudes et se voit critiquée. C'est à la tenue de sortie qu'elle fait ici allusion, car montrer ses avants-bras était la limite tolérable de l'impudeur. C'est sans doute sous une *melāya* que cette femme portait sa robe, laissant voir ses bras en retenant les plis de son vêtement. Pour la première fois aussi, c'est par un goût musical que l'on affirme ses aspirations sociales: la vieille n'apprécie pas le piano, symbole d'occidentalisation mais surtout emblème de l'éducation bourgeoise pour les filles. Au contraire, le *mizmār*, instrument roi de la musique *baladi*, est rejeté dans le domaine de l'arriération. Liberté de musique, de danse, de maquillage, de costume: ce sont les signes extérieurs de l'occidentalisation que la petite bourgeoise désire adopter. Mais la femme de la *taqtūqa* n'aspire pas qu'à un mode de vie étranger. c'est aussi celui de l'aristocratie locale, que la presse artistique et féminine révèle et encourage, qui attire désormais la citadine.

Femmes issues des milieux populaires, volontiers superstitieuses à l'instar de Munira al-Mahdiyya⁸²,

⁸² Voir l'interview de Munira al-Mahdiyya in *al-Masrah*, 20/12/1926, et article dans *al-Muṣawwar*, 19/3/1965 (n.p).

les almées médiatisées par les maisons de disque chantent encore à la fin des années 20 les pratiques magiques dans des textes ambigus, dont on peut penser qu'ils firent sourire les hommes, mais qui ne contenaient aucune condamnation clairement exprimée. La lutte contre le *zār* et la charlatanerie faisait pourtant partie des buts de l'U.F.E...⁸³ Sujet en or pour les *zaggālīn* comme pour les romanciers, la crédulité des femmes devant les sorciers offrait matière à des compositions savoureuses (voir pièces 39 et 40) où s'expriment des pratiques que le temps devait effacer : on se rappelle la tante Zannūba dans le 'Awdat al-rūh de Tawfiq al-Ḥakīm, qui dépense l'argent de la maisonnée en filtres d'amour censés faire venir à elle le beau voisin. Le texte de la *taqtūqa* "*qul-lo f-weššo*" (39) abonde en discrètes allusions sexuelles qui contribuent à dépeindre la femme comme un être de désirs, anxieuse d'être satisfaite par son mari. Contre l'impuissance ou le délaissement (c'est ainsi qu'il faut comprendre le "*lāwi-li weššo*"), les imprécations ne suffisent pas et c'est à un *šēh* de confrérie qu'une épouse délaissée fait appel. Son but est de ramener le mari "*ala mala weššo*" (face contre terre), c'est à dire en position couchée, objet sexuel de la femme et à son service. Quand il reviendra, il devra marcher droit (*zayy el-'alif*) : la métaphore ne s'applique pas seulement à son comportement, mais aussi clairement à sa capacité sexuelle. Le centre du désir est d'ailleurs obliquement désigné au second couplet par cet étrange expression, "*ašabšeb-lo*", qui réfère à une pratique magique féminine consistant à se frapper les parties génitales avec une pantoufle tout en récitant des formules afin de regagner l'attention de son mari...⁸⁴ La vie de la *ḥāra* populaire apparaît ainsi au détour des vers: les voisines se transmettent l'adresse du magicien qui a su faire revenir le mari de l'une d'entre elles, on achète du henné et de l'encens pour leurs propriétés magiques, on dilapide l'argent du ménage pour payer le charlatan... A première lecture, la chanson semble être une réclame pour les soufis, dont les charmes opèrent à merveille. mais en réalité, elle peut être comprise par un esprit réformistes contemporain que comme une attaque anti-confrérique. Dominée au XIXe siècle par les cercles mystiques, l'institution azharite est au XXe siècle beaucoup plus méfiante envers les manifestations déviantes et l'*islāh* est prompt à condamner les *turuq* et leurs innovations blâmables, si contraires à l'esprit salafite. C'est entre les lignes que le parolier laisse comprendre sa désapprobation d'habitudes obscènes ou ruineuses, mais la conclusion reste ambiguë, les procédés ayant réussi à faire revenir le mari volage.

Une société à la recherche de ses valeurs. (lire pièces 40 à 45 en annexe)

La *taqtūqa* apparaît comme un art réactif, constatif pour employer le vocabulaire de l'école d'Oxford, réagissant aux évolutions du goût, de la mode, des moeurs, sans jamais parvenir à les rattraper. L'évolution de la société ne se fait pas avec ou contre la chanson, elle se déroule impertubablement. La *taqtūqa* se contente de capter un phénomène marquant ou de moquer une singerie de l'Occident. Ainsi par exemple, lorsque vers 1925 le téléphone cesse d'être un outil réservé aux seules sociétés commerciales et pénètre dans quelques intérieurs bourgeois, la *taqtūqa* en fait aussitôt un élément du jeu amoureux. Pour 'Abd al-Laṭīf al-Bannā "*ḥabībi bet-telefūn kalleṣni*" (mon chéri m'a appelé au téléphone), pour Ratība Aḥmad "*alū alū mīn beykalleṣni bet-telefūn mīn beyšagelni*" (Allô! Allô! Qui m'appelle? Qui me conte fleurette au téléphone?) et pour Faṭma Qadrī "*yamma fet-telefūn el-ḥelw-e mšagelni*" (Maman, le mignon me fait la cour au téléphone)⁸⁵ ... La *taqtūqa* ne peut populariser une attitude, mais elle diffuse à travers toutes les

⁸³ Voir Fenoglio, 1989, p145, fac-similé de L'Egyptienne, n'1, 2/1925, pp8-11.

⁸⁴ Voir dictionnaire de Hinds et Badawi, 1986, p449. On trouve un chapitre consacré au phénomène de la *šabšaba* chez Šumays, 1976, pp53-66.

⁸⁵ Disques suivants:

'Abd al-Laṭīf al-Bannā sur Baidaphon 85195/96 vers 1927.

Ratība Aḥmad sur Baidaphon 85075/76 vers 1927.

Faṭma Qadrī sur Polyphon 44072/73 vers 1927.

classes une information sur les modes, les attitudes, le vocabulaire de la haute bourgeoisie, ou au contraire des femmes légères du milieu artistique. Volontiers moralisatrice, elle dénonce les travers de la société (travers liés à la tradition ou au contraire une occidentalisation de surface) mais son public jouit avant tout d'entendre publiquement l'évocation des derniers scandales, oubliant éventuellement le message qui l'accompagne.

Souvent, la *taqfūqa* est proprement réactionnaire, aussi bien vis-à-vis de futilités que de sujets aussi sensibles que le travail des femmes. La coupe de cheveux "à la garçonne" était en 1927 un sujet de controverse (voir pièce 41). Le souvenir des *ḡulāmiyyāt* envoyées à al-Amīn par sa mère s'était effacé, et c'est bien d'Amérique via la France qu'était parvenue au Caire une mode menaçant de faire de la femme l'égal de l'homme, ou du moins de forcer l'un des lieux de convivialité masculine, l'échoppe du barbier. Le parolier joue plaisamment les ignorants. Monsieur et Madame (les titres *Bey* et *Hānem* situent clairement la classe sociale des personnages croqués) vont ensemble chez le barbier, où ils ont un abonnement (*'amlīn abunēh*). La scène est improbable, chaque bourgeoise faisait venir chez elle un *kwafēr* la coiffant sur place, mais l'emploi ironique d'expressions françaises (*abunēh, a la fransēh, mōḍa, ṣalon*) ridiculise une classe qui ne sait plus distinguer la modernisation de l'imitation.

L'information est pourtant étonnante : cinq ans après avoir tombé le voile, certaines bourgeoises auraient été prêtes à sacrifier une autre coutume orientale, touchant au cœur même de l'érotisme arabe, les cheveux noirs et abondants. Du reste, les femmes se coupant les cheveux choquaient tout autant sur l'autre rive de la Méditerranée: "*Elle s'était fait couper les cheveux*" fut un succès du Music-Hall français à la même époque⁸⁶.

Le Charleston, le Black-Bottom (danse créée à Harlem en 1927) et la réputation de Joséphine Baker mirent de même peu de temps à franchir les mers : de la Revue Nègre de 1925 au monologue des sœurs Nina et Mary (artistes duettistes sans doute levantines, triomphant au Caire à la fin de la décennie) s'écoula à peine quatre ans. D'autres chants prouvent à quel point le charleston frappa les esprits au Caire (voir les allusions dans les pièces 16 et 45), mais le texte de Ḥusayn Ḥilmī (pièce 44) éclaire sur la perception que les Egyptiens eurent du phénomène. La femme noire représentait pour les Français l'Africaine, sauvage et animalisée, ou bien l'Américaine, victime d'un racisme qu'on était d'autant plus prompt à dénoncer que la métropole ne comptait guère de Noirs. Joséphine Baker et les mouvements quasi-acrobatiques du charleston firent quelque scandale à Paris (danse indécente et primitive), mais l'élément exotique était prépondérant dans le succès de l'artiste américaine. Pour l'Egyptien, le Noir et l'Africain ne sont nullement exotiques ; c'est le Nubien ou le Soudanais, gardien d'immeuble ou ouvrier, frère de religion mais d'un statut social inférieur à celui de l'Egyptien ou du Turc. Jeunes filles modernes, Nina et Mary peuvent désigner les danseurs de charleston comme "*'abīd*" (Nègres), appellation dont la tonalité méprisante est indéniable, courante au Liban mais rare en Egypte où on préfère le neutre "*asmar*" (on y a après tout la peau moins claire qu'au Levant...⁸⁷). Dans une perception égyptienne, par leur danse, les Noirs dansant le charleston et ceux qui les imitent ne sont plus des citoyens occidentaux mais des sauvages renvoyés à leur africanité, et Paris est devenu un nouveau Khartoum. Pourquoi, dès lors, se tourner vers l'Occident pour y chercher la progrès et civilisation, puisque l'Occident retourne à l'état sauvage? Le charleston choque les bien-pensants à Paris parce qu'il est indécent et provoque les civilisés à se comporter en sauvages. Il est choquant au Caire parce qu'il fait perdre à Paris son statut référentiel. Une société apprend de France les bonnes manières, et voilà le modèle qui "retourne en arrière" (*reg'u l-wara*). L'Egypte craint alors pour son propre progrès: si la France se tourne vers l'Afrique, alors l'Egypte retournera à un passé que l'on tente de dépasser : la bédouinité (on se mettra à boire du *marīs*, boisson à base de dattes macérées dans le lait), on chantera en turc

⁸⁶ Chanson interprétée par Jean Gabin.

⁸⁷ Ou serait-ce une évolution récente du langage en Egypte, une sorte de "politically correct" avant la lettre? Le poète noir Imām al-'Abd portait bien le nom de sa couleur.

(le passé ottoman perd dans les années 20 sa connotation de raffinement pour devenir synonyme d'arriération), on remplacera les chaussures et les bas par des sabots de bois. Le danger d'une "africanisation" de la France n'est que plaisanterie, mais l'Égypte n'est sortie de sa *gāhiliyya*, aux yeux de l'auteur, que depuis trop peu de temps pour se permettre de regarder si tôt derrière elle.

Autre domaine dans lequel la *ṭaqtūqa* se montre conservatrice : le travail de la femme. Les Égyptiennes des années 20 n'étaient pas toutes étrangères au monde du travail, mais celles qui exerçaient une activité n'appartenaient pas au monde consommateur ou référentiel de la *ṭaqtūqa*. Paysannes ou ouvrières (les femmes représentaient entre 25 et 30% de la classe ouvrière dans la capitale en 1930⁸⁸), le sort des travailleuses n'est jamais évoqué. Ce sont les aspirations des femmes de la classe moyenne ou des bourgeoises (les anciennes recluses) qui intéressent les auteurs et le public. Des femmes dans la police ou dans la fonction publique, voilà bien des limites au progrès qui semblaient infranchissables. L'hypothèse devait sembler si hautement comique aux Égyptiens des années 20 que les artistes chargées d'interpréter ces sketches musicaux ne craignaient pas de forcer la charge (pièces 45 et 46). Policières et comptables ne pensent que maquillage, toilette, grâce et délicatesse (l'argumentaire déployé par les deux chants est identique). Le corps de la femme est inapte au costume militaire, car les seins feraient saillir l'uniforme. La police deviendrait hybride, chaotique, sortirait de l'ordre naturel. Le terme *bazramīt* utilisé pour qualifier une telle police charrie aussi le sens de "batârd", "sang-mêlé" et partant, suggère l'indignité de la proposition. L'idée même d'ouvrir la police aux femmes est qualifiée de *dūn* (basse) et le gouvernement est prévenu qu'il perdrait toute respectabilité en appliquant un tel programme. L'idée était-elle réellement dans l'air du temps? Nous n'en avons pas retrouvé trace, mais la véhémence de la mise en garde laisse penser qu'il ne s'agit pas d'une simple invention comique. Quant à l'administration fiscale (pièce 46), elle serait tout aussi sabotée par des femmes remplaçant les dossiers par des *'awātef gārameyya* (sentiments passionnés). Sermonnées par leur chef de service, les employées risquent une instructive plainte féministe "Vous voulez nous renvoyer à la maison après que nous avons changé notre condition / Nous ne pourrions plus nous acheter de vêtements. Et si au moins on pouvait échapper à l'emprise des hommes". Pour caricatural qu'il soit (le désir d'indépendance financière de la femme se limite à l'achat de toilettes), le texte implique qu'en 1930, la classe moyenne sentait que la condition féminine avait évolué. Mais la conclusion des deux chants est identique- renvoyez les femmes à la maison. C'est le modèle familial bourgeois occidental qui est visé par les réformistes et reflété dans la *ṭaqtūqa*, et non une remise en cause du rôle de la femme. A peine quelques notations ramènent-elles à la réalité : si la "seconde classe" Zakeyya ne se présente pas à la revue des troupes (pièce 45), c'est que son mari l'a retenue à la maison. En effet, usant du droit de *bayt al-tā'a*, le mari était (et demeure) fondé à interdire à sa femme de travailler. Cette contradiction entre le statut personnel de la femme et les devoirs du soldat n'incite nullement le parolier à remettre en cause les droits du mari, mais bien à souligner l'impossibilité de voir entrer les femmes dans la carrière militaire.

En tout état de cause, l'usage voulait que la jeune fille cessât de travailler une fois mariée. Le seul débouché pour les femmes instruites était l'enseignement des jeunes filles. Le recteur de l'université Fu'ād I, le libéral Luṭfī al-Sayyid, ouvrit lentement l'enseignement supérieur aux femmes à la fin de la décennie (faculté de médecine en 1928, lettres en 1929, commerce en 1930⁸⁹) mais les jeunes diplômées ne trouvaient aucun emploi. Quelques articles de L'Égyptienne posent le problème de l'absence de débouchés pour les femmes⁹⁰, mais le droit au travail ne faisait pas partie des revendications essentielles du mouvement féministe naissant. Le rôle de la femme, pour les hommes comme pour la presse féminine, est à la maison.

⁸⁸ Wassif, 1980, p61.

⁸⁹ Wassif, 1980, p47.

⁹⁰ Fenoglio, 1989, pp74-5.

elle-même son existence. Jouant sur un large consensus de son public, la *ṭaqtūqa* n'hésita pas à ridiculiser une évolution qui devait néanmoins se produire sans elle.

Le jeu et la drogue, une perception différente.

La condamnation coranique du vin et des jeux de hasard est claire⁹². Pourtant, dans l'échelle des vices minant la société égyptienne au tournant du siècle, le jeu n'est pas dénoncé avec grande véhémence dans la *ṭaqtūqa*. L'adoption par les bourgeois égyptiens de jeux occidentaux est confirmée par une étrange *ṭaqtūqa* de Munīra al-Mahdiyya, intitulée dans les catalogues "*ṭaqtūqat al-būkir*" [poker] (pièce 41). Pastichant ses chants sentimentaux, la cantatrice utilise toutes les ressources tragiques de sa voix au service d'un texte où la malchance aux cartes remplace le dépit amoureux. On y remarque une succession d'emprunts au français (*carte, servi, flush manqué, valet, coup, quinte royale, as*) prouvant que ces jeux étaient parvenus par l'entremise des communautés francophones et non par le fait de l'occupant britannique. Le jeune Muḥammad 'Abd al-Wahhâb chanta en 1927 sur un texte de Yūnus al-Qāḍī une *ṭaqtūqa* qui répond assurément au chant de la *Sultānat al-Tarab* (les compagnies multipliant les "suites" exploitant les succès passés) et défend les couleurs des jeux locaux en utilisant un vocabulaire technique purement égyptien. C'est dans la défense de la *baṣra* contre le poker que va se nicher le nationalisme...⁹³

fik 'ašaret kutšīna fel-balakūna *baṣra baška 'āda magnūna*
la'ebni ennama be-rahān

kalt-e b-walad ah ya ḥalulli *we-šūf ba^a l-le' b er-rāye^a*
eṭ-ṭayyeba ed-dū wel-belli *w-āhe fōra men awwel ṭābe^a*
tela'ebni lēh ba^a be-rahān

ādi baṣra bel-kōmi wel-bent *w-ādi baṣra tanya beš-šāyeb*
elli ma šoftak marra kalt *bāyen ma lakš-e hena nāyeb*
tela'ebni lēh ba^a be-rahān

(...)

Tu veux faire une partie sur le balcon? Une partie de *baṣra*, de *baška 'āda* ou *magnūna*
 Joue une partie avec moi, mais avec une mise!

J'ai pris la main avec un valet, je suis vraiment veinard!
 Tu vois que j'ai un bon jeu!
 Le dix de carreau, le deux et le valet je ramasse le paquet au premier tour
 Pourquoi continuer à jouer contre moi pour de l'argent?

J'ai gagné dix points avec le sept de carreau et la dame
 Et dix points de plus avec le roi!
 Toi que je n'ai jamais vu gagner On dirait qu't'as pas d'veine à ce jeu là!
 Pourquoi continuer à jouer contre moi pour de l'argent?

Ni satire ni critique sociale, les *ṭaqtūq* du jeu de cartes sont de simples exercices de style plaisants, reflétant une pratique sociale courante dans la bourgeoisie de l'époque en dépit de son caractère "illicite": on se souvient des parties auxquelles s'adonnent les notables provinciaux dans les *Yawmiyyāt*

⁹² Voir Coran (2,219) et (5,90/91)

⁹³ Disque Baidaphon 85855/56.

nā' ib fi l-' aryāf de Tawfiq al-Hakīm.

La drogue est, quant à elle, un sujet d'angoisse plus pressant. On distingue cependant entre le haschich, qui fait partie de la culture nationale et se consomme en ville comme dans les zones rurales (il a la réputation de retarder la jouissance de l'homme...), et la cocaïne, qui séduit les milieux artistiques (c'est la cause probable du décès de Sayyid Darwīš en 1923). Le haschich était au début du siècle largement répandu parmi les hommes des classes populaires. Interdit de culture en Egypte depuis le XIXe siècle, il était assez facilement importé du Liban en contrebande. Parfois mangé sous forme de pâte sucrée, dite *ma' gūn* ou *manzūl* (peut-être une irrévérencieuse allusion au verset coranique *innā 'anzalnāhu fi laylati l-qadri* / Nous l'avons fait descendre la nuit de la destinée⁹⁴) le haschich était le plus souvent consommé en groupe avec une *gōza*, pipe à eau artisanale, dans une *gōrza*, établissement discret et spécialisé, ou bien lors des concerts de musique provoquant le *tarab*, sous forme de cigarettes. Les raisons pour lesquelles jeu et alcool ne sont pas explicitement condamnés dans la *taqtūqa* valent pour le haschich : il eût été de mauvais goût de prêcher l'abstinence et la tempérance lors de cette occasion majeure de consommation qu'est la *ḥafla*. On trouve quelques rares allusion au *manzūl* dans des *taqāṭiq* archaïques (*'amara ya 'ammūra*), ou le célèbre chant *ša' idī* “*ana koll-e ma agūl et-tōba ya būya*”⁹⁵, mais certains titres que nous avons retrouvés sont entièrement consacrés à la consommation citadine de haschich : un monologue comique de Sayyid Sulaymān intitulé “*el-ostāz el-manzulgi*” (Le professeur consommateur de *manzūl*) met en scène un *ṣayḥ* auquel un ami fait manger une pâte contenue dans un papier doré et qu'il prend pour du chocolat...⁹⁶ Significativement, la scène se termine par le repentir du maître d'école qui jure de ne plus recommencer, afin de mieux servir la Patrie et le Roi. Plus instructive, une chanson de l'armée Nabawiyya Ṣaḥla' (la déhanchée), écrite sous la forme d'une plainte humoristique de *ḥaššāsīn* qui, confrontés à l'augmentation des prix de leur marchandise favorite, demandent au gouvernement de fermer les bars, à leurs yeux plus néfastes⁹⁷:

enṣefna yāba d-eḥna ḡalāba

Ha-nṣedd-e fēn we-nḥaššēs fēn

da ba^a et be-mitēn el-we^a eyya

rāḥ ne' mel ēh? (...)

da l-kēf ya bēh

ma nazzeluhš-e lēh fet-tas'ira?

*ya moḥafza eṣṣattari enti 'al-ḥamamīr
seberto fe bananīr*

*di sumumha ktīr
e^afelūha!*

(...)

*'aṭa' om nafasna wallah twaḥasna
da ma hūš kokayīn wa-la hūš morfīn
baṭṭalu l-ḥamra, di ḡahannam ḥamra*

*ḥa-nrūḥ le-mīn we-n^aūl le-mīn
da ḥamaḥmaḥ
amma l-ḥamās basaṭūh bih en-nās*

⁹⁴ Le rapprochement est suggéré par Sami-Ali, 1971, p63.

⁹⁵ Dans la *taqtūqa* “*Qamara ya qammūra*”, chantée par 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī (Odéon 45646) figure le vers “*in kont-e ḥāyef men ḡōzi ḡōzi byākol taṭūra*” (si tu as peur de mon mari, il mange de la “*daṭūra*” [plante hallucinogène]). Dans la *taqtūqa baladi* “*ana koll-e ma-agūl et-tōba ya būya*”, chantée par Muḥammad al-Ṣuḡayyar (Gramophone 7-212246/47), figure le vers “*ya 'amm-e ya Sāmi, ḥeff el-manzūl daragāt*” (Eh, toi le Syrien, diminue un peu tes doses de *manzūl* (pâte sucrée au haschich)).

⁹⁶ Monologue “*el-ustāz el-manzulgi*” par Sayyid Sulaymān sur Columbia 13353, vers 1928. Texte dans le catalogue Columbia 1928 pp94-5.

⁹⁷ Nous avons entendu ce titre dans la discothèque du D. Muṣṭafa Abū al-'Uyūn, au Caire, sans pouvoir en obtenir les références précises. Le texte de cette pièce, très légèrement différent de la version entendue, figure dans le recension de 'Alī Imām 'Aṭīyya, 1922, p73, que nous avons corrigée au regard du texte noté lors de l'audition de cette pièce. Certains vers, incompréhensibles, ont été supprimés (la coupure est signalée).

Faites-nous justice, on est de pauvres gars
 Où se tirer une bouffée, où fumer notre haschich?
 La dose est passé à deux cents piastres⁹⁸
 Qu'allons-nous faire? Le kif, mon Bey,
 Pourquoi qu'il aurait pas un prix fixé?
 Que la préfecture s'occupe un peu des bars à poivrots
 On y vend rien que du poison
 De l'alcool à brûler dans des petites bouteilles⁹⁹
 Fermez-nous tout ça!
 Ils nous étouffent, on ne sait plus où on en est
 Chez qui on peut aller? A qui on peut se plaindre?
 C'est pourtant pas d'la cocaïne, c'est pas d'la morphine
 Mais ça nous fait planer!
 Arrêtez l'alcool, c'est un véritable enfer
 Mais nous, notre excitant, il fait du bien aux gens
 C'est la seule façon de se payer du bon temps!

Dans ce texte truffé d'argot des haschichomanes (*nešedd*, *ḥamaḥmaḥ*, *ḥabaštaka*), aucune mise en garde implicite n'accompagne la plainte des consommateurs. Au contraire, la drogue nationale est opposée à la cocaïne et à la morphine (poisons étrangers), et à l'alcool frelaté, qui est un “enfer rouge”. Tandis que le haschich est essentiellement vu comme sujet de plaisanterie, les opiacés inquiètent. La cocaïne semble pour sa part avoir séduit de larges franges du milieu artistique dans l'immédiate après-guerre (tout comme elle avait séduit les artistes français, on se souvient de “La Coco” de Damia) et c'est paradoxalement un consommateur avéré, Sayyid Darwīs, qui compose une mise en garde de Badi' Ḥayrī dans la pièce *Renn*, jouée en octobre 1919 (pièce 43). Écrit dans la foulée du mouvement national, ce “monologue” contient une ébauche de critique socialisante que l'on ne rencontre guère que dans les textes du tandem Badi' Ḥayrī / Sayyid Darwīs. Le message est clair: la cocaïne est une drogue importée qui mène à la folie, détruit les narines, et celui qui en veut est prêt à risquer le bain d'Abū Za'bal: “*elle entre blanche et ressort noire*”. Les docteurs qui en soignent les ravages (ou la prescrivent...) et les pharmaciens qui la vendent s'enrichissent sur le dos des drogués, mais le véritable coupable est le gouvernement, implicitement accusé de complicité en laissant passer la drogue par les frontières. Elle représente un danger pour la nation : “*ḥa-nmūt meyya wara meyya*” (on va mourir par centaines). Dans le contexte d'agitation où fut présentée la pièce, c'est l'occupant britannique (responsable de la maṣlaḥat al-gamārik) qui est nécessairement visé par ces lignes sybillines ; la drogue “étrangère” est opposée à la drogue “nationale” et “traditionnelle”, et est perçue comme élément d'un complot colonial visant à affaiblir le peuple soumis, tout comme des années plus tard les mouvements Noirs américains verront dans la circulation des drogues dans les ghettos un complot visant à asseoir la suprémacie blanche.

Les revendications nationalistes. (lire pièces 47 à 52 en annexe)

Le patriotisme et le nationalisme dans le domaine de la musique savante se résument le plus souvent à une exaltation des grands hommes, des dirigeants successifs du pays et de la famille ottomane. Plus tardive, la *taqtūqa* suit l'évolution du mouvement national. Elle exalte le pays, son

⁹⁸ Il est ici impossible de comprendre *weqqāya* comme un nom d'unité dialectalisée de *wiqqa* (okka), soit 1,2 kg. Il doit s'agir d'une quantité bien moindre, correspondant à une dose.

⁹⁹ *bannūr* signifie habituellement cristal, ou bouteille en cristal (ou en verre). Ce pendant, le dictionnaire de Hinds et Badawl (1986:106) propose une définition particulière qui nous semble s'appliquer à ce vers: “*drunkard's bottle, a round bottle (of spirits) containing approximately a quarter of a pint*”, soit une toute petite bouteille. Les bars de basse catégorie avaient la réputation de servir des alcools frelatés fort dangereux.

peuple, et sait se montrer revendicative. A l'éloge des dirigeants succèdent l'hommage rendu au héros national, Sa'd Pacha Zağlūl, et quelques timides critiques sociales. Musicologues et journalistes égyptiens s'accordent à affirmer que les autorités britanniques interdirent, suite à la déportation à Malte des leaders du mouvement national, la mention du nom de Sa'd Zağlūl dans les chansons¹⁰⁰. C'est la raison du triomphe, pendant la "révolution" de mars 1919, d'une *taqtūqa* en apparence insignifiante, "*ya balah zağlūl*", chant d'une vendeuse de dattes. Cette pièce détournait la thématique fruitière à la mode au profit du nationalisme : en effet, l'appellation "datte oisillon" (*balah zağlūl*) désigne une catégorie de longues dattes rouges, mais permet surtout de citer le nom du héros patriote dans une suite de formules à double sens. Le fils de Sayyid Darwīs attribue le texte de la célèbre *taqtūqa* à son père, ce qui est fort douteux¹⁰¹ :

ya balah zağlūl

ya zar'-e baladi

ya baht-e sa'di

Les dattes zağlūl

C'est de la production locale

Comme je suis heureuse

ya balah zağlūl

Les dattes zağlūl

ya hliwa ya balah

'alēk ya wa'di

zağlūl *ya balah*

Elles sont sucrées, mes dattes

Mon Dieu comme elle sont bonnes /
(C'est à toi que je fais serment)

Les dattes zağlūl

(Comme Sa'd Zağlūl a de la chance)

Nous n'entendons point minimiser la charge que fit peser l'occupation britannique sur le peuple égyptien, mais prétendre que cet artifice permit d'échapper au censeur de Sa Majesté comme l'affirme Ḥasan Darwīs¹⁰² semble bien naïf. D'une part, il n'existait pas encore de censure sur l'industrie du disque; d'autre part, les Anglais n'étaient sans doute pas dupe de ce genre de ruses, soupape de sûreté nécessaire et tolérée pour un peuple en fureur... L'exploitation du sens premier du mot *zağlūl* ne s'arrêta pas à ce chant : les catalogues et les anthologies offrent d'autres exemples de *taqtūq* dédiés aux dattes ou aux oisillons qu'il faut lire sous l'angle nationaliste. Nous prendrons comme exemple une *taqtūqa* de Munira al-Mahdiyya, écrite par Yūnus al-Qādi et enregistrée vers 1925, qui permet elle aussi une double lecture (pièce 47). Sans doute fort compromise par sa fréquentation des différents gouvernants qui avaient précédé la victoire du Wafd aux élections de 1924, la cantatrice éprouva-t-elle le besoin de redorer son blason avec ce chant d'amour pour un jeune pigeon. Les allusions de ce chant sont si sybillines qu'elles sont à la limite du compréhensible. Le corps de la pièce est une simple affirmation de sa passion pour l'oisillon, qui symbolise naturellement le leader du Wafd. Le refrain semble livrer la clé des circonstances historiques de la composition: survolant l'Egypte et se posant au Soudan, Zağlūl affirme les droits historiques de L'Egypte sur l'ensemble de la vallée du Nil. L'assassinat en novembre 1924 de Lee Stack, Sirdār de l'armée anglo-égyptienne à Khartoum, avait permis aux Anglais d'exiger l'évacuation des éléments égyptiens. Reconnaisant son échec et la perte du Soudan pour l'Egypte, le vieux leader démissionna de la présidence du conseil en décembre. Ce chant est sans doute l'expression d'un soutien populaire au leader incontesté ainsi qu'une expression de l'irrédentisme égyptien vis-à-vis du sud de la vallée du Nil. Šāliḥ 'Abd al-Ḥayy tient un discours similaire vers 1927 (pièce 48), l'oiseau en cage symbolisant cette fois le citoyen égyptien. L'oiseau chante l'indépendance (obtenue le 28 février 1922) mais n'ignore pas qu'elle n'est que nominative. Il demande alors à Dieu de changer sa condition, souhaite que le censeur (le 'azūl désigne cette fois l'Anglais) "dégage" (*yetzahzah*, verbe

¹⁰⁰ La mention de l'interdiction de chanter le nom de Sa'd Zağlūl figure entre autres chez Ḥasan Darwīs, 1990, p297.

¹⁰¹ *ibid.* La chanson est interprétée par Na'ima al-Misriyya sur disque Mechian 687 1/2.

¹⁰² Ḥasan Darwīs, *op. cit.*

argotique semblant peu à sa place dans la pièce). La dernière strophe est une allégorie limpide des droits de l’Égypte sur le Soudan: l’oisillon (la blanche) a une co-épouse, la brune, toutes deux unies comme des soeurs...

Il est remarquable que l’expression nationaliste dans la chanson commerciale dénote toujours par son vocabulaire une tendance libérale ou wafdiste. Nulle opposition idéologique à l’Occident ne peut y être rencontrée : c’est le colonialisme que l’on combat, dans une optique dénuée de la moindre coloration panislamiste. Les excès de l’imitation sont moqués, mais la *ṭaqtūqa* est par essence la traduction populaire d’un réformisme timide.

La découverte des trésors de la Vallée des Rois furent l’occasion de renouer avec un passé non arabe et non musulman qui avait jusque-là peu intéressé les Égyptiens. Le courant pharaonique trouva lui aussi une expression naïve dans la chanson populaire. Les fouilles effectuées depuis 1920 à Louxor par Howard Carter parvinrent à l’apogée de leur succès médiatique avec la découverte en novembre 1922 de la tombe de Toutankhamon et en février 1923 de sa chambre funéraire et de son sarcophage. La splendeur des objets retrouvés provoqua la prise de conscience dans l’opinion publique égyptienne de la valeur du passé pharaonique, tandis que les intellectuels (Muḥammad Ḥusayn Haykal, Tawfiq al-Ḥakīm) s’attachèrent à célébrer une permanence culturelle plus ou moins mythique entre le passé glorieux et la nation moderne en cours de formation. Dans un pays qui découvrait douloureusement les limites de l’indépendance octroyée par les Anglais et après l’échec du Wafd à l’épreuve du pouvoir, Toutankhamon concurrença Sa’d Zaglūl comme symbole d’un éternel génie national. Le battage médiatique autour de l’opérette de Munira al-Mahdiyya et Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb *Cléopâtre et Marc-Antoine* en janvier 1927 doit être relié à cette vogue de l’Égypte ancienne¹⁰³ (c’est la première fois qu’un sujet “pharaonique” est traité sur la scène cairote, si on excepte l’Aïda de Verdi), et ce n’est pas fortuitement que la compagnie Gramophone décide en 1930 d’une couverture “pharaonique” pour son catalogue. Les maisons de disques mentionnent plusieurs pièces composées à la gloire de Toutankhamon ou de Ramsès¹⁰⁴. Embarrassé par l’image coranique de Pharaon, le parolier anonyme de la *ṭaqtūqa* “*ya maṣr ya omm el-madaneyya*” (Égypte, O mère de la civilisation), distribuée en 1924 par Gramophone, se sent obligé de citer les séjours en Égypte de Moïse et Joseph avant d’exclure Toutankhamon et Cléopâtre de la liste des pharaons injustes, concluant la chanson sur un étrange:

*we-heyya Kilobaṭra l-malika
ṣabbaheto lāyeṣ magnūn*

*qālet le-fir’awn : zo^{aq}-e ‘agalak
ya Maṣr ya omm el-madaneyya*

Et la reine Cléopâtre
Elle l’a rendu complètement dingue

A dit à Pharaon: tire-toi de là
O Égypte, Mère de la Civilisation

Un déplacement de perception permet de dépasser cet écueil dans la gloire d’une Histoire qui a su captiver un Occident si rétif à reconnaître la nation moderne. Dans le texte de Yūnus al-Qādī chanté par Munira al-Mahdiyya (pièce 48), Toutankhamon est revendiqué comme ancêtre des Égyptiens modernes, filiation mythique qui rompt violemment avec le statut très négatif de l’Égypte ancienne et de son peuple dans l’imaginaire musulman. Le colonisateur est dévalorisé “*enta twarri n-nās hatawik*” (tu nous montres tes bobards) et ne fait pas le poids devant la gloire trans-historique de l’Égypte. On ne peut que rapprocher ces vers dialectaux de la fameuse adresse de Ḥāfiẓ Ibrāhīm,

¹⁰³ Quand bien même la pièce fut un échec commercial, en raison des ambitions contradictoires des deux acteurs principaux, le sujet causa l’engouement.

¹⁰⁴ Entre autres chants mentionnant Toutankhamon, relevons:

Mustafa Amīn : Tūt ‘anḥ amūn sur Polyphon 42242/43

“ : Marche Ramsīs “ “42664/65

Fāṭima Qadri : ya Maṣr ya omm el-madaneyya sur Gramophone 60-3.

composée à la même époque:

wa-bunātu l-ahrāmi fī sālifi d-dahri
kafawni l-kalāma 'inda t-taḥaddi

Ceux qui édifièrent les Pyramides dans la nuit des temps
Me dispensent de répondre aux défis

Ce sont dans les airs théâtraux (*alḥān masraḥiyya*) écrits par Badi' Ḥayrī et composés par Sayyid Darwiṣ que les revendications nationales se font les plus critiques envers l'occupation britannique et l'aristocratie qui s'en accommode. On trouve certes dans ces pièces de grands chants patriotiques (*'ūm ya Maṣri Maṣr-e dayman betnadik* / Lève toi, Egyptien, l'Égypte t'appelle, dans *'ulū-lo*, 1919), mais ce sont surtout les chants dits de métiers et de corporations qui laissent filtrer dans la description du quotidien certaines préoccupations sociales. Il ne s'agit aucunement de véritables chants ouvriers, mais de compositions d'ambitus restreint, placées sur une seule octave, illustrant un texte satirique, interprétées par un chœur. La légende veut que Sayyid Darwiṣ ait été inspiré des véritables chants folkloriques qu'il allait entendre dans les quartiers populaires ou qu'il puisait dans le souvenir de son bref passé de maçon à Alexandrie. Yūnus al-Qāḍī a puissamment contribué à installer cette image de "l'artiste du peuple" se rendant chez les *herafīyyīn* et s'inspirant de leurs plaintes. Il le décrit fréquentant longuement le quartier de Bāb al-Ḥalq et les Soudanais qui servaient de la bière d'orge, la *būza*, avant de composer sa *taqtūqa* soudanisante "*dinga dinga*"¹⁰⁵. Ces compositions sont néanmoins d'une architecture complexe sans rapport avec la musique de type folklorique et utilisent des modes adaptés aux orchestres de type européen qui partageaient la fosse avec un *taḥt* dans les théâtres. Remarquons aussi que ces chansons de Badi' Ḥayrī ne sont nullement des brûlots révolutionnaires. Pourtant, on le verra, la conscience sociale des deux artistes ne se limite pas seulement à la mention des fins de mois difficile que connaissent les Egyptiens et de l'exploitation dont ils sont victimes. Le fait nouveau que représentent ces textes est avant tout la mention du prolétariat urbain dans le cadre d'un art qui ne lui est pas destiné (la fréquentation des théâtres du Caire est le fait des bourgeois ou du moins de la classe instruite portant tarbouche) et qui ne l'avait pas évoqué auparavant.

L'air des garçons de café (pièce 50) semble évoquer une Alexandrie quasi-durellienne et désormais oubliée, où les clients s'exprimaient en grec dans ces immenses salles du front de mer au miroirs maintenant brisés ("comptez combien de kilomètres nous marchons du buffet au client"). La consommation d'alcool était apparemment si courante qu'un même établissement servait indifféremment café, narghilé ou Whisky-Soda (dans le Caire actuel, le concept de café est distinct de celui de bar, établissement fermé dans lequel on ne consomme que de l'alcool). Les garçons, Egyptiens de souche (Fōda, Abū Samra et Ḥamdī) en viennent à se plaindre d'une interdiction de vente de l'alcool (s'agit-il d'un décret de l'occupant limitant l'ivresse publique durant les années de guerre?) en la qualifiant de *harām*. Cette *taqtūqa* est l'unique texte faisant référence à la pénétration du mouvement syndical en Égypte. C'est d'ailleurs à Alexandrie que fut fondé le premier syndicat moderne, et c'est dans cette ville que Joseph Rosenthal, l'un des cofondateurs du parti socialiste égyptien (1921), commença son activité politique¹⁰⁶. Ouverte à l'immigration juive russe, la ville était sans doute plus prompte que le Caire à s'ouvrir aux idéaux de progrès social.

"L'air des ouvriers" (pièce 51) ne contient pas de message si clair. Le sens du premier vers est sans doute volontairement ambigu : "*el-kotra la bodd-e yōm tegleb eš-šagā'a*" ne peut se comprendre que comme "le nombre finit par être plus important que le courage [de quelques uns]". Mais le nombre invoqué se réfère-t-il à la foule des manifestants de mars 1919 ou s'agit-il d'un appel déguisé à la solidarité ouvrière? De tonalité clairement wafdiste, le texte souligne la nécessaire

¹⁰⁵ Yūnus al-Qāḍī in *al-Masrah*, 5/7/1926, p26.

¹⁰⁶ Krämer, 1989, pp173-4.

cohésion nationale en dehors des différences de religion. Sa'd Zaglūl disait "Il n'y a plus de Coptes et de Musulmans, il n'y a que des Egyptiens"¹⁰⁷. Pour Badi' Ḥayrī, l'échec du mouvement national avant 1919 est dû à la sédition confessionnelle, ourdie par ces Anglais qu'il ne cite pas nommément et balayée d'un méprisant "dōl" (le choix de Buṭrus Ḡālī comme juge de l'affaire de Dinsawāy, imposé par le Haut-Commissaire, est un exemple de ces manœuvres de division). La mainmise des étrangers sur l'activité économique est dénoncée dans la troisième strophe: dans le pays du Nil, il faut payer l'eau au millimètre-cube près à une compagnie détenue par un *hawāga*, un "Monsieur" Européen ou Levantin. On remarque même une attaque indirecte contre la compagnie Suarès qui exploitait les tramways du Caire, mise ici entre les mains d'un Teryanti (nom comique à consonnance vaguement grecque). Mais c'est l'attitude de la bourgeoisie locale qui est à la base de la spoliation des richesses nationales. On frôle ici la rupture avec le Wafd, parti de riches bourgeois nationalistes. Pourtant, si l'évasion fiscale est dénoncée, Badi' recible rapidement son attaque contre les maîtresses supposées des bourgeois locaux (Rosa l'étrangère ou Baheyya l'Égyptienne sont mises sur le même pied), la dénonciation d'ordre économique est déplacée vers le domaine de la morale sexuelle, thème plus classique, peut-être plus porteur et finalement moins dangereux. La conclusion de ce chant réfute d'ailleurs tout engagement sur le chemin de la lutte des classes : l'union confessionnelle doit être complétée par le consensus social. Plus qu'une expression des désirs du prolétariat, Badi' Ḥayrī et Sayyid Darwīs transmettent les espoirs des jeunes réformistes et de leur public petit-bourgeois qui attendent encore le soutien du capitalisme autochtone naissant (Ṭal'at Ḥarb a bien montré l'exemple en soutenant la naissance d'un théâtre local...)

L'air des fonctionnaires (pièce 52) contient quant à lui une description quotidienne de l'agitation sociale de 1919¹⁰⁸. Les fonctionnaires y soulignent le sacrifice qu'a représenté pour eux cette grève et n'attendent rien moins qu'un miracle pour que revienne l'ère des fêtes. Il ne faut pas prendre ce "karamātak le-'agl-e n'ayyed" pour une manifestation de piété superstitieuse, mais comme l'illustration ironique de ce que la situation sociale eut de dramatique : les fonctionnaires en viennent à rêver qu'un saint vienne leur pousser la lune. Ces hommes avouent ne pas être d'intrépides révolutionnaires. Croqués comme de braves pères de famille nombreuses (leur femmes ne cessent d'accoucher de jumeaux...), ces bonshommes pacifistes ne sont pas des "faces de matraque" (*meš wešš-e šūma*) et jettent un regard plus intrigué que fiévreux (quoiqu'admiratif) sur les bouleversements moraux induits par le soulèvement : les balayeurs (le petit-peuple que l'on croyait passif et dénué de conscience nationale) tout comme les femmes sont partis manifester! On devine entre les lignes les préjugés qui avaient déjà cours sur la fonction publique (la *wazīfa mīri* ne brillait qu'aux yeux des classes les plus populaires, qui y voyaient un moyen d'ascension sociale). Les employés doivent se défendre des accusations d'inertie et de routine : ils se défendent d'être de simples potiches posées sur une chaise et surtout affirment ne pas céder au népotisme : "*bel-ḥa^{aq} ahūk ma ahūk we-abūk ma abūk da kalām hallāsi*" (en réalité, frère ou pas frère, père ou pas père, tout ça c'est des bêtises). On en déduira paradoxalement que le système de la "*wasta*" (piston) était sans doute (comme de nos jours) fort implanté. L'appel nationaliste et réformiste de Badi' Ḥayrī impliquait aussi une réforme des mentalités sur ce sujet sensible...

Les audaces oubliées de l'ère de la *ṭaqṭūqa*.

La *ṭaqṭūqa* n'est pas la seule forme chantée qui ne parvint à survivre au delà des années 30 : dans le

¹⁰⁷ Citation célèbre, on la trouvera reproduite notamment par G. Delanoue in *Le nationalisme égyptien, l'Égypte d'aujourd'hui*, 1977.

¹⁰⁸ La date de représentation de la pièce *Kollo men da*, dont est extrait cet air, ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs: Victor Saḥḥāb repère une annonce dans le *Muqattam* du 1/8/1918 tandis que Ḥasan Darwīs la date du 1/10/1919¹⁰⁸. Nous préférons suivre le second (il peut y avoir eu deux versions de la pièce) car le texte semble clairement se référer à la grève menée par les fonctionnaires en réaction à la déportation de Sa'd Zaglūl en mars 1919. De plus, un vers de la seconde strophe cite la manifestation à laquelle participèrent les femmes, événement exceptionnel que l'on sait s'être déroulé lors de cette "révolution".

domaine savant *mawwāl* et *dōr* connurent aussi leur chant du cygne. Des causes historiques, sociologiques et idéologiques expliquent les disparitions de ces modèles sur le plan musicologique. Mais la perte ou la transformation d'une forme musicale n'explique pas l'abandon d'un type d'écriture. La *ṭaqṭūqa* des années 20 représente la seule occurrence d'une actualité dans le chant arabe moderne de grande diffusion. Pourquoi la société cessa-t-elle de se chanter, sinon dans des manifestations marginales qui ne relèvent ni de la production savante ni de la "variété"? La chanson égyptienne néo-classique, consacrée dans les années 40, se résume essentiellement à la chanson d'amour. Hymnes patriotiques et chants religieux n'en sont que des variantes : Umm Kulṭūm a chanté l'Égypte puis la nation arabe avec ces mêmes mots d'amour qu'elle adressait à son amant fantasmé, et elle adorait son créateur avec une ferveur de soufie venant d'atteindre le stade du *waṣl*...

Les paroliers, les chanteurs, l'Institut de musique et la radio nationale fixèrent à partir des années 30 les règles du chantable. Tandis que durant près de deux décennies les choix esthétiques avaient été imposés par l'industrie du disque, celle-ci perdit par des hasards économiques (crise de coton) mais aussi sous la pression réformiste d'une opinion acquise aux emblèmes de la modernité, Umm Kulṭūm et Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb, son droit de regard sur la musique comme sur les textes chantés. Il reste à définir en quoi la *ṭaqṭūqa* était devenu un genre littéraire indésirable dans l'optique d'une modernisation de la musique.

La confusion entre la valeur musicale d'une oeuvre et son statut littéraire est patente chez tous les intellectuels qui s'intéressèrent à la musique¹⁰⁹. Un chant admirable est pour eux un chant dont le texte obéit à des impératifs moraux très éloignés de l'appréciation d'un travail sur la langue. Si l'on considère que les formes de "variété noble" (à la manière d'Umm Kulṭūm ou de ʿAbd al-Wahhāb) des années 30 aux années 70 correspondirent à l'attente du public cultivé, on y constate que le chant doit soit véhiculer un message édifiant, soit figurer une situation amoureuse emblématique dans laquelle chaque auditeur peut se retrouver. Le "je" du chanteur doit toujours correspondre à un "je" plausible de l'auditeur : aucune situation excluant une partie de l'auditoire n'est tolérable. Or, la *ṭaqṭūqa* sociale mettait en valeur une succession de cas particuliers. Le public n'en était pas moins concerné : les affres de la polygamie, les souffrances de la maumariée, les dangers de la cocaïne étaient des thèmes suffisamment généraux pour correspondre à une réalité sociale que chacun constatait. Mais pour chaque chant, la majorité de l'auditoire ne pouvait se sentir concerné *personnellement*, ne serait-ce que du fait d'une définition précise des sexes, définition que la chanson sentimentale efface. Pourquoi cette abrasion thématique? La disparition du théâtre chanté joua sans doute un grand rôle dans le retrait du social. Les personnages savoureux que jouent Ratiba Aḥmad, Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy ou al-Bannā dans leur *ṭaqāṭīq* sont des figures de sketches ou des personnages de théâtre de boulevard. La *ṭaqṭūqa* était musicologiquement un développement du chant des almées et une intrusion de la pratique savante dans la musique légère, mais littérairement elle fut la conséquence du foisonnement de la scène cairote durant les années 20, interrompu par les répercussions à l'échelle de l'Égypte de la crise économique mondiale. Jamais le cinéma chantant ne vint prendre la relève de cette fonction sociale du théâtre de Riḥānī ou du Barbarin: le mélodrame ou la comédie à la Farid al-Aṭraṣ ne fait que porter sur l'écran les derniers avatars de la chanson sentimentale. Ne négligeons pas non plus le rôle de la censure. La liberté de ton si caractéristique de la *ṭaqṭūqa* n'eut libre-cours qu'en cette brève époque où l'industrie du disque se tourna presque exclusivement vers le public petit-bourgeois, au risque de déplaire aux amateurs de chant savant. Plus tard, quand la radio put dicter une ligne littéraire, l'indécence dut se replier (à quoi bon graver des titres qui ne pourraient être diffusés?). De nos jours, il serait impossible de chanter publiquement et de diffuser les *ṭaqāṭīq* du registre de ʿAbd al-Laṭīf al-Bannā ou de Ratiba Aḥmad. Le chanteur "populaire" (comprendre pour classe ouvrière) Aḥmad ʿAdawiyya en fit la douloureuse expérience au début des années 80 : ayant voulu reprendre lors d'un de ses concert dans un grand hôtel du Caire le "*lābes gebba we-ʿofṭān*" de Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy, il fut arrêté par la police des mœurs à la fin de son tour de chant...

¹⁰⁹ Voir Lagrange, 1994, chapitre 2.

Si la société ne se chante plus dès la fin des années 30, c'est qu'elle a trouvé un autre moyen de s'exprimer. On touche ici les limites de cette recherche: le constat ne s'accompagnera pas d'explication. Seule la démarche du *zaggāl* Ahmad Fu'ād Nigm et du chanteur-compositeur al-šayḥ Imâm au cours des années 70-80 rappelle que chant arabe et actualité ne sont pas incompatibles. Mais la notoriété de ce duo contestataire, parfois si fin et parfois aussi si typique de la gauche arabe des années de plomb, ne dépassa jamais les limites des cercles de l'intelligentsia moyen-orientale. Sans voix célèbres et sans support commercial, ces louables tentatives semblent, en Egypte, vouées à l'échec. Seule l'expérience contemporaine de Ziyād Raḥbāni et de ses émules, au Liban, montre qu'une société peut encore choisir la chanson comme vecteur de son expression. Ailleurs au Moyen-Orient, la presse et le public cultivé, conditionnés par des décennies d'esthétique kulṭūmienne, ne semblent guère attendre une rénovation thématique: les palinodies de la chanson "populaire" (ces cassettes si prisées des ouvriers) sont vite qualifiées de "*aḡāni ḥābiṭa*" (chansons décadentes) si d'aventure l'argot, la sexualité, les problèmes de la métropole ou simplement "l'air du temps" y sont évoqués. Remarquons toutefois que l'énigme de cette "désocialisation" de la chanson de variété dépasse le cadre arabe ; si la chanson française bénéficie d'une liberté thématique incomparable à la pratique égyptienne, seul le phénomène (de moins en moins marginal mais extrêmement récent) du rap redonne au chant -dans la mesure où l'on peut parler de chant...- une dimension d'accompagnement des évolutions sociales qu'il a, en France comme en Egypte, perdu.

Frédéric LAGRANGE, Université de Paris VIII

ANNEXE : SELECTION DE TEXTES TRADUITS

1. LE REPERTOIRE TRADITIONNEL DES ALMEES

1/ *ṭāqṭūqa* “*ya nahletēn fel-‘alāli*”, mode *huzām*.¹

ya nahletēn fel-‘alāli ya balahhom dawa
ya nahletēn ‘ala nahletēn ṭarahom balaḥ b-sā’ et el-hawa

Deux palmiers élancés, leurs dattes guérissent les maux
Deux palmiers ajoutés à deux palmiers ont porté leurs fruits quand le vent a soufflé/quand l'amour est venu.

(série “en kām”)

en kām beddak fe ša’ri
afarragak ‘al-bahlī³

hāt-li ṣ-ṣafa² wara ḍahri
ya ḥabībi ana

en kām beddak fe ṣedri
afarragak ‘ala nahdi

hāt-li medalyūn yeḍwi
yalli nṣabakna sawa

en kām beddak fe-’idayya
afarragak ‘alli leyya

hāt-li asāwer be-meyya
yall-ana w-enta sawa

en kām beddak fe-wesṭi
afarragak ‘ala meski

hāt-li ḥezām men el-muski⁴
yalli nṣabakna sawa

en kām beddak fiḥ howwa
afarragak ‘aṣ-ṣorra⁵

yalla bīna ‘ala gowwa
yall-ana w-enta sawa

(série “gāb-li”)

gāb-li l-fostān

we-^qāl yalla ‘al-bostān

¹ Il existe, entre autres versions enregistrées, les gravures de ‘Abd al-Ḥayy Ḥilmī sur Odéon 45645, d’Amīna al-‘Irāqīyya sur Gramophone 4-13418 et de Bahīyya al-Maḥallāwīyya sur Odéon 45040. Seul le refrain de ce chant est invariant. L’ordonnance des vers, le nombre de répétitions et la manière de les raccrocher au refrain sont propres à chaque interprète. Le texte suivant n’est cité qu’à titre d’exemple, tiré de l’anthologie de Zaydān (sd:328-330). La dernière strophe de la série “gāb-li” est tirée de l’enregistrement de ‘Abd al-Ḥayy Ḥilmī.

² *ṣafā* est un terme maintenant désuet qui désigne les filins ou pendeloques dorées ou pailletées qui, tressées de soie noire, étaient ajoutés aux cheveux pour allonger les nattes des femmes. Aḥmad Amīn explique dans son dictionnaire (1953,262): “Les femmes ne se coupaient pas les cheveux et se les tressaient. Elles avaient l’habitude de se faire des nattes en nombres impairs, onze ou treize. Chaque natte était liée par trois fils de soie noire, auxquels on accrochait une pièce dorée aussi fine qu’une feuille, et qui se nommait *ṣafā* (...) ces objets se vendaient au Caire dans le *sūq al-muḡarbilīn*”.

³ *‘al-bahlī* signifie originellement “sans voile” et métaphoriquement “sans gêne, sans réserve, au découvert”. C’est plutôt ce second sens qui s’impose ici.

⁴ *al-Muski* est une rue commerçante du Caire, entre la place ‘Ataba et le marché Ḥān al-Ḥalīlī. Cette artère percée sous le règne Ismā‘īl était synonyme de magasins de qualité.

⁵ Les allusions sexuelles sont ici évidentes, et le thème du nombril est récurrent dans les textes licencieux. Sa connotation érotique est très puissante, et on se rappelle que l’une des premières décisions du nouveau régime de 1952 fut d’interdire aux danseuses de laisser paraître leur nombril dans les films musicaux.

<i>^qolt-e lo ma baruḥṣi</i>	<i>w-ana māli ana</i>
<i>gāb-li l-ḥolḥāl</i> <i>we-ṭalab el-weṣāl</i>	<i>tes' in met^qāl⁶</i> <i>ma reḍit ana</i>
<i>gāb-li l-^qob^qāb</i> <i>^qolt-e lo ragga'o</i>	<i>fe-wabūr rokkāb</i> <i>ya-bn el-mara⁷</i>
<i>gāb-li g-gazma</i> <i>di mahēs lazma</i>	<i>ṭal'a we-nazla⁸</i> <i>rūḥ ragga'ha bala mashara</i>
<i>gāb-li ṭ-ṭarḥa</i> <i>di labs ommak</i>	<i>ya-bn el-^qarḥa</i> <i>ya-bn el-mara</i>
Si tu désires mes cheveux Je te les montrerai sans me gêner	apporte-moi des tresses dorées à toi mon bien-aimé
Si tu désires ma poitrine Je te montrerai mon sein	apporte-moi un médaillon qui brille toi dont le destin est le mien
Si tu désires mes mains Je te montrerai ce qui m'appartient	apporte-moi des bracelets par centaine toi et moi ne faisons qu'un
Si tu désires ma taille Je te laisserai mon musc	apporte-moi une ceinture du Mouski toi dont le destin est le mien
Si tu désires “ça” Je te montrerai mon nombril	viens avec moi à l'intérieur toi qui vis avec moi
Il m'a apporté une robe J'ai dit que je n'irai pas	il m'a dit viens au jardin qu'est-ce que ça peut me faire, à moi?
Il m'a apporté des bracelets de cheville Puis il a demandé l'union	pesant quatre-vingt-dix metqāl mais moi j'lui ai dit non!
Il m'a apporté des sabots Je lui ai dit de les rapporter	dans un train de voyageurs à ce fils de trainée
Il m'a rapporté des chaussures à talons Ca j'en ai pas besoin	qui ne font que monter et descendre va les rendre et t'moque pas de moi!
Il m'a apporté un voile noir C'est à ta mère de porter ces choses-là	quel sans-gêne mal élevé! fils de trainée

⁶ *ḥolḥāl* désigne les anneaux que les femmes portent aux chevilles. Le *met^qāl* est une unité de poids de l'or valant 24 carats. Les *ḥolḥāl*-s offerts par l'amoureux sont donc d'excellente qualité...

⁷ *mara*, altération du littéral *mar'a*, est très péjorativement connoté en dialecte égyptien, contrairement au syro-libanais. Personne ne s'adresserait à une femme par un “*ya mara*” sinon pour l'insulter, et l'apostrophe “*ebn el-mara*” est une insulte qui équivaut dans la véhémence à “fils de pute” ou à tout le moins à “*fils de trainée*”, sans en avoir néanmoins toute la vulgarité.

⁸ L'expression “*gazma ṭal'a w-nazla*” (chaussures qui montent et qui descendent) désigne comiquement les chaussures à talon haut, qui donnent une telle impression à une femme ne sachant les chausser.

2/ *ṭaqṭūqa* “*ammi ya ‘Ali ya btā’ ez-zēt*”, mode *ḥigāzkār*.⁹

‘ammi ‘Ali ya btā’ ez-zēt

we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala ša’ri
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala ḥāgbi
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala ‘ēni
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala ḥaddi
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala bo^qi
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala naḥri
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala šedri
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala nuḥūdi
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala ḍahri
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala westi
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala ḥašri
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala baṭni
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala š-šorra
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala faḥdi
we-ḥaṭṭ-e ‘īdo ‘ala regli

‘Ali le vendeur d’huile, c’est toi que j’aime

Il a posé sa main sur mes cheveux
Il a posé sa main sur mes sourcils
Il a posé sa main sur mon oeil
Il a posé sa main sur ma joue
Il a posé sa main sur ma bouche
Il a posé sa main sur mon cou
Il a posé sa main sur ma poitrine
Il a posé sa main sur mes seins
Il a posé sa main sur mon dos
Il a posé sa main sur ma taille
Il a posé sa main sur mes flancs
Il a posé sa main sur mon ventre
Il a posé sa main sur mon nombril
Il a posé sa main sur ma cuisse
Il a posé sa main sur mes jambes

aḥebbak ya ‘Ali ya btā’ ez-zēt

yamma ya ša’ri^q omt ana ṭhaḍḍēt
yamma ya ḥagbi^q omt ana ṭladdēt
yamma ya ‘ēni^q omt ana štahēt
yamma ya ḥaddi^q omt ana ṭlabbēt¹⁰
yamma ya bo^qi^q omt ana ṭhazzēt
yamma ya naḥri^q omt ana ṭhaḍḍēt
yamma ya šedri^q omt ana ṭraggēt
yamma ya nuḥūdi^q omt ana ḥabbēt
yamma ya ḍahri^q omt ana ṭhaḍḍēt
yamma ya westi^q omt ana ṭladdēt
yamma ya ḥašri^q omt ana štahēt
yamma ya baṭni^q omt ana ṭlabbēt
yamma š-šorra^q omt ana ṭhazzēt
yamma ya faḥdi^q omt ana ṭgannēt
yamma ya regli^q omt ana ṭmannēt

‘Ali le vendeur d’huile.

Maman mes cheveux! J’ai été surprise...
Maman mes sourcils! Ca m’a chatouillée...
Maman mon oeil! Ca m’a donné envie...
Maman ma joue! J’ai été saisie...
Maman ma bouche! J’ai été secouée...
Maman mon cou! J’ai été surprise...
Maman ma poitrine! J’ai ressenti le désir...
Maman mes seins! J’ai bien aimé...
Maman mon dos! J’ai été saisie...
Maman ma taille! Ca m’a bien plu...
Maman mes flancs! Ca m’a donné envie...
Maman mon ventre! J’ai laissé faire...
Maman mon nombril! J’ai frissonné...
Maman ma cuisse! je suis devenue folle...
Maman mes jambes! J’ai espéré...

3/ *ṭaqṭūqa* “*ulū-li^q ulū-li*”, mode *bayyâtī*.¹¹

⁹ Version de Munira al-Mahdiyya sur Baidaphon 23019. Le texte suivant est tiré de Zaydān (sd,192).

¹⁰ “*etlabbēt*” est difficile à interpréter. Il peut être compris comme une conjugaison dialectale du verbe “*etlabb / yetlabb*”, forme réfléchie de “*labb / yeleb*”, qui signifie frapper, taper, à un niveau de langue fort argotique. Mais peut-être s’agit-il plutôt d’une déformation de “*etlabbešt*”, être surpris, saisi... Le texte joue enfin sur la similitude avec “*labbēt*” (verbe *labbā / yelabbī*, accéder à une demande), mais dont la forme réfléchie ne pourrait ainsi être conjuguée à la première personne.

¹¹ Il en existe une version enregistrée par Bahiyya al-Maḥallāwiyya sur Odéon 45037 dont nous reproduisons une partie. Ce texte est très semblable à celui cité dans l’ouvrage de Bahīga Šidqī Rašīd (1982:22), qui ne précise malheureusement pas ses sources. Texte établi d’après l’enregistrement.

ʔulū-li ʔulū-li
wallāhi ma aʔul-lak
lamma ašūf mīn ʔal-lak

ʔal-bēda omm-e lūli
wa-la abūsak wa-la ađommak
ʔala ʔaddi we-ʔyūni

ʔulū-li ʔulū-li
wallāhi ma aʔul-lak
lamma ašūf mīn ʔal-lak

ʔal-bēda omm-e lūli
wa-la abūsak wa-la ađommak
ʔala šaʔri we-nhūdi

Dites-moi tout, dites-moi tout
Par Dieu, je ne te dirai rien
Tant que je ne verrai pas

Sur cette fille blanche qui porte des perles
Ni ne t'embrasserai ni te prendrai dans mes bras
Qui t'a parlé de ma taille et de mes yeux

Dites-moi tout, dites-moi tout
Par Dieu, je ne te dirai rien
Tant que je ne verrai pas

Sur cette fille blanche qui porte des perles
Ni ne t'embrasserai ni te prendrai dans mes bras
Qui t'a parlé de mes seins et de mes cheveux

4/ **ṭaṭṭūqa “we-gannenteni ya bent-e ya bēda”, mode higāzkār.^{1 2}**

(ʔAbd al-Ḥayy Ḥilmī)

we gannentini ya bent-e ya bēda we-gannentini
ṭalʔa men el-ḥammām šabīh el-hōhā
wel-bōsa beš-šeffa dawa d-dōha
law kān maʔāya māl l-ašteri Ṭaṇṭa
w-artāḥ ana fiḥ bel-ʔawaṇṭa
ʔūlu la-ʔēn eš-šams-e ma teḥmāši
laḥsan ḡazāl el-barr-e šābeḥ māši

šūfu l-maḥāsen šūf
ʔūd ya zamāni ʔūd
law kān maʔāya māl
šūfu l-maḥāsen šūf

(Zakī Murād)

ya taʔzībi we-ya waʔfeti ʔandak ya taʔzībi
l-askon Tūnis law kān maʔāya māl l-askon Tūnis

ya waʔfeti ʔandak
law kān maʔāya māl

Tu m'as fais perdre la tête, belle à peau blanche
Elle sort du bain semblable à une pêche
Un baiser de ses lèvres guérirait les langueurs
Si J'avais de l'argent, je lui achèterais Tanta
Je m'y reposerais des mensonges
Dites au soleil de ne point trop s'embraser
Car la gazelle s'apprête à s'en aller

Voyez ses charmes!
Reviens, jeunesse!
Si j'avais de l'argent!
Voyez ses charmes!

Je souffre à attendre devant ta porte
J'habiterais Tunis si j'avais de l'argent

Je souffre posté à ta porte.
J'habiterais Tunis.

2. LE LIBERTINAGE, SES PLAISIRS ET SES DANGERS.

¹² Mode *ḡigāz* ou *šahnāz* dans certaines versions. Les strophes suivantes sont extraites des gravures de ʔAbd al-Ḥayy Ḥilmī et Zakī Murād. Bahīga Šidqī Rašīd signale des strophes ressemblantes dans son anthologie de chants folkloriques (1982:8-9). La pièce est, selon Ḥulaʔi, d'origine tunisienne (1921:111).

5/ *ṭaqtūqa* “ḥalāli balāli”¹³, mode bayyāti.¹⁴

*ḥalāli balāli wafāni l-ḥabīb
sekert-e be-yaddo we-zāl el-^qenā'
ḥasebto yebā' ed we-yebdi n-nufūr
zārani nahāran we-wafa l-wu'ūd
nadīmi dahīlak nāwelni l-mudām
yehre^q ṣalathom ḥomr el-ḥudūd
salāmi kalāmi le-zāk el-ḡazāl
law ḥaḍar we-ḡanna ma aḥla s-sama'*

*we-ḡāni malāli šarāb ez-zebīb¹⁵
we-bosto fe ḥaddo w-ādi l-matā'
la^qēto mehāwed fe koll el-'umūr
we-ḡād-li mirāran be-lams en-nehūd
we-da'ni aḡī-lak fe ḥaflet šawām
laṭīfa zawathom welād el-yuhūd
we-kattar hayāmi da ašlo l-gamāl
wa 'ana l-moḡanni kama zā' we-šā'*

A moi et rien que pour moi, il a accordé ses faveurs.
Il est venu emplir nous coupes d'arak,
De sa main il m'a enivré et le masque est tombé.
Je l'ai baisé sur la joue et ce fut une extase.
Je craignais qu'il ne s'éloignât et ne se montrât sauvage,
Je l'ai trouvé conciliant, prêt à tout m'accorder.
Venu à moi en plein jour, il a tenu ses promesses,
Et m'a laissé longuement lui caresser les seins.
Compagnon, je t'en prie, sers-moi du vin,
Laisse-moi te rejoindre en cette fête damascène!
Puisse Dieu brûler leurs prières! Leurs joues sont si rouges,
Et ils sont si charmants, ces fils de bonnes familles juives...
Je ne peux que saluer cette gazelle,
Beauté incarnée qui avive ma passion.
Quand il vient à chanter, comme il est doux de l'écouter,
Et c'est pourtant moi le chanteur, comme chacun sait.

6/ *ṭaqtūqa* “*ma ṭhafš-e 'alayya*”, mode ḥigāzkār.¹⁶

*ma ṭhafš-e 'alayya
fel-'eš^q-e ya 'enta*

*dana wahda sgūriya¹⁷
wahda l-bakalūriya*

ma ṭhafš-e 'alayya

¹³ Cet étrange texte, qui relève plus du “monologue” que de la *ṭaqtūqa* (en dépit de l'anachronisme de la notion), aurait été écrit par 'Abd al-Ḥayy lui-même, évoquant un heureux séjour à Damas et particulièrement parmi les artistes du quartier juif...

¹⁴ Chant de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī, Gramophone 012241/2, 1908. Texte et musique de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī. Texte du catalogue (Columbia 1928:9) corrigé d'après écoute.

¹⁵ *ḥalāli balāli* ou *ḥalāli zalāli* est une expression rare et désuète signifiant à peu près “c'est à moi, rien que pour moi”. Le *zebīb* est l'appellation égyptienne de l'alcool anisé que les Levantins nomment *'araq*.

¹⁶ Chant de Munira al-Mahdiyya, Baidaphon 83474/5, vers 1925. Texte de Yūnus al-Qāḍi, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte dans Zaydān (sd:260) corrigé après écoute.

¹⁷ Le mot a disparu du dialecte cairote actuel et n'est plus compris. On peut poser plusieurs hypothèses sur son origine, tout en déduisant le sens du contexte. Il pourrait dériver de l'italien *signora*, et désignerait une fille de moeurs libres. Notons toutefois que *sanyūra* s'est maintenu en dialecte cairote, dans le sens de jolie jeune fille. On peut aussi voir la racine *s/g/r*, qui contient l'idée d'allumer, de mettre le feu : la jeune fille serait une “allumeuse”. Enfin, le dictionnaire des parlers arabes de Syrie-Liban-Palestine de Denizeau (Paris: Maisonneuve, 1960) indique à propos de cette racine le sens “avoir l'audace, oser”.

a^q'od sahtāna¹⁸
we-lamma tša'lel
arḥi n-namūseyya
w-ašabbekha
be-mitēn dabbūs
w-anzel 'ala šortak

ma ṥafš-e 'alayya

^qalbi mašgūl bak
lahalīb nār ḥobbak
w-anām-li šwayya
w-aḥabbekha
w-a'ōḍḍ-e w-abūs
ḥatatak batatak

lēlet ma tgīni
w-endah tela^qini
mestanneyya
'ala šebbakha
we-ma dām el-bāb
mīn da-lli ye^qul-lak

ma ṥafš-e 'alayya

fūt gamb el-bēt
f-oḍt et-tewalēt¹⁹
mel-'ašreyya
ḥoṭṭ el-fakha²⁰
men gēr bawwāb
zabaṭak rabaṭak

ana lamma astalṭaf
bass enta t'atṭaf
ḥudni f-dōka²²
we-nkarkar
we-fe wa^qt-e šafāk
le'ba 'ala kēfak

ma ṥafš-e 'alayya

ma yehemmeni bāba
we-ta'āla Mbāba²¹
gowwa flūka
we-nhankar²³
al'ab weyyāk
ḥāṭṭa ya baṭṭa²⁴

T'en fais pas pour moi, y'en a là-dedans!
En amour j'ai passé mon Baccalauréat
T'en fais pas pour moi !

Assise à rêvasser, mon coeur pense à toi
Et quand s'allume le feu de ton amour
Je baisse la moustiquaire et je me mets au lit
Je l'arrange et je la coince avec deux cent épingles
Et J'me jette sur ta photo, et que j'la mords et que j'l'embrasse comme une acharnée

¹⁸ L'adjectif *sahtān*, qui signifie rêveur ou sournois suivant le contexte, dénote un niveau de langue assez vulgaire.

¹⁹ Il s'agit bien-sûr du français "toilette", dans le sens de boudoir, cabinet privé.

²⁰ Le sens de ce vers est obscur. On ne peut y comprendre qu'une allusion au cadeau du galant (offrir des fruits à la personne chez qui on est invité est fréquent en Egypte). Faut-il y voir une allusion plus coquine? On peine à voir laquelle...

²¹ La *'awwāma* (maison flottante) de Munira al-Mahdiyya était apontée dans le quartier d'Embāba, en face de l'île de Zamālek. Zone résidentielle peu construite, c'était le quartier de prédilection des almées, qui pouvaient y recevoir discrètement leurs amants.

²² *dōka* désigne le tumulte, le vacarme, et donc indirectement la fête : "Emmène-moi faire la fête dans une felouque".

²³ *karkar* : rigoler ; *hankar* : traîner à faire des bêtises, se débaucher, les deux termes sont souvent accolés dans une idée de soulerie (*neskar we-nhankar*), de rire et de débauche.

²⁴ *ḥaṭṭa ya baṭṭa* (pose-toi, canard) sont deux mots tirés d'une comptine enfantine "ḥaṭṭa ya baṭṭa ya dēl el-^qoṭṭa" qui, d'après S. Badawī, fixe le rythme dans les jeux. Il faut ici en voir la saveur coquine, érotique et ironique.

T'en fais pas pour moi

Les soirs où tu viens me voir, passe à côté de chez moi
Appelle-moi, tu me trouveras dans mon boudoir
A t'attendre depuis l'après-midi
Pose les fruits à la fenêtre
Et comme à la porte y'a pas d'gardien
Personne te dira "Ca y est, j'te tiens"
T'en fais pas pour moi

Moi, quand quelqu'un me plaît, je me fiche bien de Papa
Alors toi, fais-moi une fleur! Passe à Embaba
Fais-moi tourner la tête, dans une felouque
On se marrera bien, on s'en payera une tranche
Et quand ça t'dira, on jouera au jeu qui te plaira
Vas-y mon canard
T'en fais pas pour moi

7/ **ṭaqṭūqa “ta’āla ya šāṭer”, mode bayyātī.**²⁵

*ta’āla ya šāṭer nerūḥ el-^qanāṭer*²⁶

*hāwedni we-dīnak ma teksar-li ḥāṭer*²⁷

*hāt el-^qezāza w-o^q’od lā’ ebni
hannīni be-ḥeffetak
da ḥobbak ya ḡāli*

*el-mazza ṭāza we-l-ḥāl ’āgebni
w-es^qīni be-zemmetak
sahharni l-layāli*

*kemel ṣafāya w-enta m’ānesni
en lāmom we-ṭawwelu
fe-yōm et-taṣāfi*

*ḥelfet ’edāya ella t’ākesni
ḥallīhom yefalfelu
ma yes’ad ḥelāfi*

*reḏāk ’alayya ma dām anūlo
ana dīni we-milleti
da ḥobbak ’ebāda*

*yetemm-e leyya waṣlak w-aṭūlo
ihlāṣi fe mḥabbeti
we-^qorbak sa’āda*

[section non enregistrée]

*gowwa l-felūka wel-ḥazz-e dāyer
ḡannī-li ya obbaha*²⁹

*aḥdak fe dōka w-arḥi s-satāyer*²⁸
ḡinnēwa aḥebbaha

²⁵ Chant de Na’īma al-Maṣriyya sur Polyphon 44076/77, vers 1927. Texte de Yūnus al-Qāḏī, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte établi d'après écoute.

²⁶ *šāṭer* (doué, adroit) est une interjection servant usuellement à appeler en le flattant un garçonnet entre 5 et 12 ans. Avec un adulte, elle se colore d'une ironie légèrement érotisée: mon grand garçon... *al-qanāṭir al-ḥayriyya* est le nom donné à la promenade ombragée dans les jardins à proximité du barrage sur le Nil construit sous le règne de Muḥammad ‘Alī, au nord du Caire.

²⁷ Le terme “*ḥāṭer*” (pl *ḥawāṭer*) désigne le bon-plaisir; “*kasr el-ḥāṭer*”, contraire de “*ḡabr el-ḥāṭer*” signifie: faire de la peine, décevoir, et ici “casser l'ambiance”.

²⁸ Il s'agit d'une réutilisation éhontée (mais faite par le même auteur) des termes de la *ṭaqṭūqa* Baidaphon “*ma thāfs-e ’alayya*”, voir texte précédent.

²⁹ *obbaha* est un nom désignant l'élégance, le chic, qui peut être utilisé comme adjectif substantivé: un gars chic, un richard, un rupin.

Viens mon grand, qu'on aille aux Qanâter
Fais-moi plaisir, j't'en prie, ne m'déçois pas.

Amène la bouteille, et viens jouer avec moi.
Les amuses-geules sont frais, j'me sens bien ici.
Amuse-moi, t'es un marrant, verse moi à boire, j't'en prie
Ton amour, mon chéri, me fait veiller les nuits.

Mon bonheur est complet quand tu me tiens compagnie.
Mes ennemis ont juré de me causer des ennuis,
Si ils continuent à faire des reproches, laisse les enrager
Le jour où on s'entend bien, j'dois être la seule à m'amuser!

Ta satisfaction, tant que je l'obtiens,
Me permet d'atteindre l'union avec toi.
Ma religion, ma communauté, c'est de t'être fidèle en amour
Ton amour est un culte, ta présence est félicité.

Dans une felouque, quand on fera la noce,
Je rirai aux éclats, et je baisserai les rideaux.
Tu me chanteras, mon prince, une chanson qui me plaira.
T'as des manières de roi, ma vie sera à toi,

8/ ṭaqṭūqa “erḥi s-setāra”, mode ṣabā.³¹

erḥi s-setāra-lli fe riḥna *laḥsan geranna tegraḥna*
ya mabsuṭīn ya mza^aṭaṭīn ya mfarfešīn ^aawi ya-ḥna

delwa^at-ana bass elli-rtaḥt *la ḥadd-e fō^a wa-la ḥadd-e taḥt*
ye'rafni gēt wa-la rawwaḥt *wa-la ḥaddes ye^adar yelmaḥna*
ya mabsuṭīn ya mza^aṭaṭīn ya sa^adiyyīn ^aawi ya-ḥna

^aalbi beyṭobb-e ^aawi we-ḥayfa *'andak šebbāk nawāḥi l-'atfa*
eftaḥ darfa w-e^afel darfa *we-^aūm neḡayyar maṭraḥna*
ya mabsuṭīn ya mza^aṭaṭīn ya farḥanīn ^aawi ya-ḥna

^aa' detna hnāk di kānet ḡalṭa *nāwelni l-kās bala mḡalṭa*
ḥūd-lak šaṭṭa w-eddīni šaṭṭa *ḥa-nnām 'ala ēh, ma ṭṣaḥṣaḥna!*
ya mabsuṭīn ya mza^aṭaṭīn ya sa^adiyyīn ^aawi ya-ḥna

be-zeyāda laḥsan rāsi betleff *meš fāker yōm ma ^aa'adna nseff*
šerebt-e sekert ba^aēt lām-alif³² *we-^aafalna l-bāb w-etsaṭṭaḥna*

³⁰ *al-dawāt*, en dialecte *ez-zawāt*, désigne métonymiquement les possédants. L'adjectif *zawāti* correspond à : chic, qui a de la classe.

³¹ Chant de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā, Baidaphon 83162/3, vers 1925. Texte de Yūnus al-Qāḍī, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte dans Zaydān (sd:4) corrigé après écoute.

³² *lām-alif* est une allusion à la graphie de ces deux lettres en arabe, puisque les deux lettres s'emmêlent à la base comme les pieds d'un homme saoul.

Tire un peu le rideau de notre côté, que les voisins ne nous gênent pas!
Qu'est-ce qu'on se marre, qu'est-ce qu'on rigole!

Maintenant je suis enfin rassurée,
Y'a personne au-dessus, personne en-dessous,
Personne ne m'a vue venir, personne ne m'verra repartir.
On peut pas nous remarquer,
Qu'est-ce qu'on se marre, qu'est-ce qu'on rigole, vive Sa'd!

J'ai le coeur qui bat, ça me fait peur.
T'as une fenêtre qui donne sur la ruelle,
Ferme un volet et ouvre l'autre,
Lève-toi qu'on change de place.
Qu'est-ce qu'on se marre, qu'est-ce qu'on rigole!

On a eu tort de s'asseoir là-bas!
Verse-moi un verre, et fais-le bien tassé.
Bois-en une gorgée, donne m'en une gorgée,
On va pas s'endormir comme-ça, reveille-nous.
Qu'est-ce qu'on se marre, qu'est-ce qu'on rigole!

Ca suffit comme ça, j'ai la tête qui tourne.
Tu ne te souviens pas du jour où on a bu comme des trous?
J'étais rond comme une queue de pelle,
On a fermé la porte et on a piqué un roupillon..
Qu'est-ce qu'on se marre, qu'est-ce qu'on rigole!

9/ *ṭaqṭūqa* “*ēh ra'yak fe ḥafafti*”, modes *kardān* et *gahārkāh*.³³

ēh ra'yak fe ḥafafti
*moš ḥeffa šarbāt*³⁴

*ēh teswa l-ginehāt gamb el-berlanti*³⁵?

ēh ra'yak fe laṭafti
moš re^qa dilikāt

da gamāli ma waradši
ḥūreyya men el-ganna
le-n-nās tethanna

moš ḥeffa šarbāt...

w-amsāli ma šādefši
harbāna bel-'enya
le-weṣāli tetmanna

boṣṣu-lha we-boṣṣū-li
ya gamāli ēh da howwa
gābu mesāli

moš ḥeffa šarbāt...

šūfu ṭulha men ṭūli
lā Ādam wa-la Ḥawwa
we-fe waṣfi yāma^q ālu

ḥābbība bel-meyya
yedūbu ma as'alši
'ala narhom aḥallīhom

te'gebni l-ḥorreyya
be-waṣāli ma asmaḥši
be-dalāli akwīhom

³³ Chant de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā sur Baidaphon 91137138, vers 1930. Auteur et compositeur inconnus. Texte établi d'après écoute.

³⁴ *šarbāt* : sirop, doux comme du sirop, donc charmant(e).

³⁵ *berlanti* : de l'italien “*brillante*”, désigne le brillant, vrai ou faux diamant.

moš heffa šarbāt

*men šōgri “a la mōḍa”
‘uššā^qi tetzallel
keda ṭab‘i ya laṭāfa*

*le-gamāli ma‘būda
‘an to^qli ma athawwel
keda zō^qi ya ḥafāfa*

moš heffa šarbāt...

Que dis-tu de mes charmes, que dis-tu de ma grâce
Ne sont-ce pas des attraits délicieux ?
Ne suis-je pas d'une délicatesse exquise ?
Que valent les guinnées devant un diamant?

On n'a jamais vu une beauté comme la mienne,
On n'a jamais rencontré ma pareille.
Je suis une hourie échappée à dessein du Paradis
Pour rendre les gens heureux,
Pour qu'ils désirent s'unir à moi.

Regardez-la et regardez-moi!
Comparez sa silhouette à la mienne!
Ma beauté est inouïe,
Ni Adam ni Eve,
N'ont pu engendrer ma pareille.
A me décrire, que n'a-t-on dit ...

J'ai des galants par centaines,
Mais j'aime trop la liberté.
Qu'ils se consomment, je ne leur demande rien.
Je n'accorde mes faveurs à aucun,
Je les laisse sur le feu,
Je les brûle de ma coquetterie.

A la mode depuis mon plus jeune âge,
Adulée pour ma beauté,
Mes amants sont prêts à s'humilier,
Mais je ne peux cesser de les narguer.
C'est ma nature, c'est mon charme,
C'est ma façon d'être, quelle grâce!

10/ ṭaqṭūqa “‘ala serīr en-nōm dalla‘ni”, mode bayyāti ḥusaynī.^{3 6}

‘ala serīr en-nōm dalla‘ni

‘ala serīr en-nōm šaḥla‘ni

*gāni l-heliwa l-‘aṣreyya
šereb we-mazmez šewayya*

*we-gāb-li bīra we-šambānya
we-‘ala serīr en-nōm dalla‘ni*

*bosto kamān ana fe ḥaddo
we-melt ana ‘ala šedro*

*ya maḥla gamālo we-^qaddo
we-‘ala serīr en-nōm šaḥla‘ni*

‘aṭaf ‘alayya be-gamālo

ya maḥla gamzo we-hzāro

³⁶ Chant de Semḥa [Samiḥa] al-Bogḍādeyya sur Pathé 18230/31, vers 1926. Musique de Gamīl ‘Uways, auteur inconnu. Texte tiré du catalogue Pathé (1926,59), disque non retrouvé. Il existe une version de ce chant enregistrée par l'artiste tunisienne Ḥabība Massīka, spécialisée dans le registre égyptien du début de siècle.

sebto ye`mel ma badā-lo

we-`ala serir en-nōm dalla`ni

*^qaṭaf bōsa men ḥaddi
we-ḥadni wallah men yaddi*

*we-madd-e `īdo `ala nahdi
we-`ala serir en-nōm šaḥla`ni*

*rahēt ana n-namūseyya
yedūr we-yehasses `alayya*

*`alašān ma nen`as šewayya
we-fe serir en-nōm šaḥla`ni*

*ḥaṭṭ-e `īdo `aṣ-šorra
ne`est ana w-ana ḥorra*

*we-`amal `amaylo bel-marra
we-fe serir en-nōm dalla`ni*

Il m'a fait des calins au lit, il m'a fait onduler dans le lit.

Mon beau gars est venu cet après-midi
Avec de la bière et du Champagne.
Il a bu et grignotté un peu
Et au lit, il m'a fait des calins.

Je lui ai fait un bisou sur la joue.
Comme il est beau, comme il a fière allure.
Je me suis couchée sur sa poitrine
Et il m'a fait onduler dans le lit.

Il m'a comblée de sa beauté.
J'aime ses clins d'oeil, j'aime ses plaisanteries.
Je l'ai laissé faire ce qu'il voulait
Et au lit il m'a fait des calins.

Il a cueilli un baiser sur ma joue
Et il a glissé sa main sur mon sein.
Et puis, c'est vrai, il m'a pris la main
Et il m'a fait onduler dans le lit.

J'ai baissé la moustiquaire
Pour qu'on se repose un peu.
Il a continué à me chatouiller partout
Et il m'a fait onduler dans le lit.

Il a posé sa main sur mon nombril
Et en a profité pour faire son affaire.
Je me suis endormie, je suis libre,
Et au lit il m'a fait des calins.

11/ ṭaqtūqa “*lessa ṭal`a men el-bēḍa*”, mode bayyātī.³⁷

*lessa ṭal`a men el-bēḍā
ḥ-a^qūl ēh yaḥti ^qarīḍa*

*we-`amla l-`ašara we-zemmetha³⁸
walla(h) bānet lebbetha³⁹*

³⁷ Chant de Šāliḥ `Abd al-Ḥayy sur Polyphon 43783/4, vers 1929. Musique de Sayyid Šaṭā, auteur inconnu. Texte tiré du catalogue Polyphon (1929.8), corrigé après écoute.

³⁸ `āmel el-`ašara we-zemmetha (ou bien *es-sab`a we-zemmetha*) est une expression courante correspondant au français “faire les 400 coups”.

³⁹ `arīḍa ou bien ^qarīḍa sont tous deux inconnus des dictionnaires comme des locuteurs actuels. Un informateur

'al-bahli mašya men ġēr bēša⁴⁰
te^qulši 'ala rasha riša
tetdalla' tetsaħla' we-lessa Ƨal'a men el-bēda

tetġammez-li šmāl we-ymīn
walla mašya 'ala 'aġīn⁴¹

el-kāb meħazza^q 'ala gesmaha
el-bed' -e da men Ƨab'aha
tetdalla' tetsaħla' we-lessa Ƨal'a men el-bēda

weš-ša' r-e ma^qšūš "à la garçonne"
w-elli 'eše^qha šabaħ magnūn

men eš-šobħ-e badri 'ala Šamlā⁴²
di te' mel-lak koll-e 'amla
tetdalla' tetsaħla' we-lessa Ƨal'a men el-bēda

we-ba'daha 'al- "Bon Marché"
ħalletni a^qūl ya nās borreħ!

"ed-dans"⁴³-e da ħatman lelāti
mahma a^qūl walla aħāti

tor^qoš-li "tango" we-"charleston"
da r-ra^qš--e men demn el-funūn!

Elle sort juste de l'oeuf, et déjà elle fait les quatre cent coups!
Que voulez-vous qu'je dise? Ce qui était caché s'est révéilé.

Elle marche sans voile et sans bēšā,
Elle fait des clins d'oeil à droite à gauche.
C'est qu'elle se prend pas pour rien, celle-là
C'est-y qu'elle marcherait sur des oeufs ?
Elle fait la coquette, elle se déhanche,
Et elle sort juste de l'oeuf...

Sa cape lui moule le corps,
Voyez ses cheveux coupés "à la garçonne"!
Aguicher, c'est sa spécialité.
Tombez amoureux d'elle, elle vous rendra fou,
Elle fait sa coquette...

De bon matin aux magasins Chemla
Et puis elle va au Bon-Marché.
Elle vous joue de ces tours
Qui vous font crier grâce.
Elle fait sa coquette...

Tous les soirs, il faut qu'elle aille danser
Le tango ou bien le charleston.
Quoi que je dise, quoi que je répète
Y paraît que la danse fait partie des beaux-arts!
Elle fait sa coquette...

agé nous l'explique comme "expérimentée, experte, qui connaît le jeu". L'origine est certainement *qariċa = maqrūda*, mordue, comme dans l'expression classique "*qaraċathā l-'ayyāmu*", abîmée par la vie. Quant à l'expression "*bānet lebbetha*", la jeune fille y est implicitement comparée à une à une pastèque bien mûre, dont les pépins noirs apparaissent quand on la fend. Ainsi, ayant oté le voile, comme on le confirme dans le premier couplet, le coeur du fruit mûr/femme a été mis à jour.

⁴⁰ La *bēša* est le voile de gaze translucide qui cache le bas du visage. L'expression *'al-bahli*, désuète, signifie "*sāfira*", dévoilée.

⁴¹ L'expression "*'ala rāso riša*" signifie: il se croit différent, au dessus des autres. "*'ala 'aġīn*" mot à mot "sur de

12/ *taqtūqa* “*wen-nabi tōba māni šarba ma`āk*”, mode *bayyāti*.⁴⁴

*we-n-nabi tōba*⁴⁵ *māni šarba ma`āk* *di kānet nōba we-`ereft-e hawāk*
we-n-nabi tōba

gayy-e ṭhannesni b-kobbāya *howw-ana `a^qli meš wayyāya?*
laḥsan neskar teb^a ḥkāya *w-ana `arfa šorbak mōt we-halāk*

gāyeb el-kasāt we-`āyezni askar *kān men dam`i law kont a^qdar*
`āyez ēh menni ba`d-e ma aḥaddar *ana `arfa ya wād šoḡl el-konyāk*

ya salām men lēlet ed-dahabeyya *w-ana roḥt-e f-dunya ḡēr ed-dunya*
gara ēh, ḥaṣal ēh ana meš darya *we-ḥyāt ḥobbak māni šarba ma`āk*

kont-e sakrān we-bettawwaḥ *koll-e ma a^qul-lak ḥallini arawwaḥ*
temsek fe hdūmi we-tetmargaḥ *abadan abadan ma ašrabš-e ma`āk*

Plus jamais ça, je ne boirai plus jamais avec toi!
Une fois m'a suffi pour comprendre ce que tu voulais.
Plus jamais ça!

Tu viens me tenter avec un verre...
Tu crois que j'ai perdu la tête?
Si on boit, ça va encore être ma fête!
Boire avec toi, c'est courir en enfer.

Tu apportes les verres, tu veux donc que j'me pinte?
Même si j'pouvais, j'préfèrerais m'souler de mes larmes!
Qu'est-ce que tu veux de moi, une fois que j'serai bourrée?
Mon gars, j'connais les effets du Cognac...

Ah! la nuit qu'on a passé sur la péniche...
J'étais dans un autre monde,
Ce qui s'est passé j'm'en souviens plus.
J't'le jure sur l'amour, je ne boirai plus avec toi!

Tu étais saoul et tu titubais.
A chaque fois que j'te disais d'me laisser partir
Tu t'accrochais à mes habits et tu te balançais :
Plus jamais, plus jamais je ne boirai avec toi!

13/ extrait de la *taqtūqa* “*el afandi ya nēna mesek nahdi*”.⁴⁶

el-afandi ya nēna mesek nahdi *ṭalab wašli ^qolt-e ya wa`di*
la pâte”.

⁴² Samlā = Chemla, du nom de la grande famille juive de Ṭanṭā qui fonda la société, était un grand magasin du centre ville (quartier de l'Ismā`iliyya), et qui existe encore de nos jours sous sa forme nationalisée.

⁴³ Le terme “*dans*” au lieu de “*raqs*” implique qu'il s'agit de danse occidentale récréative.

⁴⁴ Chant de Na`īma al-Mašreyya sur Pathé 18319/20, vers 1926. Musique de Zakariyyā Aḥmad, texte de Ḥasan Šubḥī. Texte tiré du catalogue Pathé (1926,47), disque non retrouvé.

el-afandi ya nēna

*fe-koll-e sā'a bejšāgelni
ye^qūl ya 'aneyya re^qi šwayya*

*we-koll-e ma amši ye'ākesni
ħobbek ya rūħi mgannenni*

el-afandi ya nēna

L'effendi m'a touché le sein, maman!
Il m'a demandé de m'unir à lui.
J'ai dit: Oh! là! là!
L'effendi, maman!

Tout le temps, il me fait des clins d'oeil.
Quand je marche, il ne me laisse pas tranquille,
Il me dit "ma jolie, sois gentille,
Ton amour me rend fou".
L'effendi, maman!

14/ *ṭaqṭūqa "ya 'ā^qel rūħ 'ala l-'Ataba l-ħaḍra".⁴⁷*

ya 'ā^qel rūħ 'ala l-'Ataba l-ħaḍra

w-etfarrag 'ala bent el-'omara⁴⁸

*elli māši byozğor zağra
el-folla we-l-mendil barra*

*w-elli bteğmez taħt el-ħabara⁴⁹
w-el ma'ād^qāl ēh fe s-sahra*

*el-gada' da zanbo ēh?
bass-e kân etgawwez lēh*

*ma dām betšağlo bent el-ēh
aho tāh men awwel nazra*

*^qawamha yešbeh ġošn el-bān
wel-fustān "décolleté" genān*

*we-šedraha ṭāreħ rommān
w-el-mašya keda zayy el-^qamara*

*'ala l-'ataba tel^qa-lli māši
yefḍal ṭūl el-lēl ma yenamši*

*we-'ēno layga yemīn we-šmāl
men Ġamra lel-'Ataba l-ħaḍra⁵⁰*

O Gens sensés, allez place 'Ataba

Et regardez les filles de bonne famille

En voilà un qui marche en zyeutant
Avec son foulard fleuri de jasmin qui dépasse

Et celle-ci qui cligne de l'oeil sous sa ħabara
Et le rancard est fixé, ben voyons! dans la soirée

C'est pas d'sa faute, à c'gars là
Mais pourquoi s'est-il marié

Puisque la coquine l'a allumé
Si un regard suffit à la terrasser?

Sa taille est gracile telle une branche de saule

Sa poitrine pousse comme une grenade

⁴⁵ Littéralement : "Par le Prophète, je me repens". L'expression *tōba* signifie plus profanement "j'en ai marre, on ne m'y reprendra plus".

⁴⁶ Chant de Na'ima al-Maşreyya sur Pathé 18391/2, vers 1926. Musique de Badawi al-Şurr, auteur inconnu. Texte tiré du catalogue Pathé (1926,50), disque non retrouvé.

⁴⁷ Chant de 'Aziza Ĥilmī sur Pathé 18387/8, vers 1926. Musique de Gamil 'Uways, auteur inconnu. Texte tiré du catalogue Pathé (1926,75), disque non retrouvé.

⁴⁸ *bent el-omara* : fille de bonne famille, fille à Papa.

⁴⁹ La *ħabara* est une pièce du costume féminin bourgeois et citadin. Il s'agit d'une robe noire en tissus brillant

Sa robe décolletée vous redrait malade

Et si elle marche, elle semble telle la lune

Place 'Ataba vous en trouverez
Ils veillent toute la nuit sans dormir

Qui marchent en matant tout ce qui passe
de Ghamra à la place 'Ataba

15/ *ṭaqṭūqa* “*lābes gebba we-^qoftān*”, mode *kardān*.^{5 1}

lābes gebba we-^qoftān

*we-[']āmel-li btā' neswān*⁵²

ma ba^qās fe d-dunya amān

wā^qef fe l-'Ataba l-ḥaḍra
we-mḥazza^qha we-mḥand^qha
we-māsek-li be-'ido kamān

*we-lābes-li kakūla ḥaḍra*⁵³
we-btobro^q zayy el-ḥabara
sebḥa ḥabb-e rommān

ma ba^qās fe d-dunya amān

*w-en raffet ganbo ntāyabe-tazyīra walla mlāya*⁵⁴

ye^qṣar ḥabba we-yeṭwal ḥabba
^qāl ēh ba^qa mel-a'yān

we-ye[']az^qel kōmm el-gebba
*bankīr*⁵⁵ *we-[']alēh aṭyān*

ma ba^qās fe d-dunya amān

w-en šāf^q aṭ^qūṭa gayya
ye'mel ḡandūr we-ye^qūl “bonjour”
yāḥi deḥdi ya Šayḥ Mahrān?

mel-marḳa l-ifrangeyya
“pardon”, “merci”, “à la mode”
*koll-e da šoḡl-e bdengān!*⁵⁶

ma ba^qās fe d-dunya amān

ḥallik mawzūn ma tmiḷsi
emši f-ḥālak teḥfaz mālak
sībak bala šoḡl-e ḡnān

da l-mašy ed-dūn ma yefidši
we-tšūn ahlak we-[']yālak
*foḍḍak men hals-e zamān!*⁵⁷

ma ba^qās fe d-dunya amān

Il porte une robe et un caftan
Quelle époque on vit!

Et pourtant il joue les dragueurs

Planté au milieu de la place 'Ataba
Et qu'il se moule là-dedans et qu'il se l'ajuste
En plus, il tient à la main

Habillé de la robe verte des cheikhs
Elle brille comme un voile de femme!
Un chapelet de grosses perles:

Quelle époque on vit!

qui recouvre les vêtements et la tête, de meilleure facture que la *melāya* des femmes du peuple. Elle recouvre le foulard borduré de ponpons (*abū 'ūya*) ou de fleurs que la femme garde sur la tête même à la maison.

⁵⁰ Le quartier de Ġamra s'étend au nord de la gare centrale; marcher de la place 'Ataba à Ġamra implique donc de passer par les grandes artères populaires sh. al-Gayš et sh. Port-Said.

⁵¹ Chant de Šāliḥ 'Abd al-Ḥayy sur Baidaphon 85635/36, vers 1927. Musique de Zakariyyā Aḥmad, texte de Ḥasan Šubḥi. Texte tiré du catalogue Baidaphone (1928,3), corrigé après écoute.

⁵² *betā' neswān* : homme à femme, dragueur impénitent.

⁵³ La place al-'Ataba al-ḥaḍra jouxte le jardin de l'Azbakiyya. La *kakūla* est la robe verte portée par les Azharites.

⁵⁴ La *tazyīra* était une robe noire de sortie portée par les femmes de la classe moyenne, tandis que la *melāya* est un voile noir porté au dessus des habits par les femmes des milieux populaires. Le cheikh ne distingue donc pas entre ces femmes de classes sociales différentes.

Il a hérité d'une propriété, il se croit tout permis
 Il flambe sans connaître ses limites
 Il fait un tour de piste...

Il claque son fric à droite et à gauche
 Comme tous ceux qu'on touché l'magot

La fox-trot s'est emparé de lui
 Il fait c'qui lui plaît, sans comptes à rendre
 Il fait un tour de piste...

Le tango l'a rendu fou
 Danser est sa seule religion

Le gros lot s'est vite envolé
 Qu'il s'est entouré de parasites
 Alors il fait un tour de piste...

Il a dessaoulé et a réalisé
 Qu'il n'a pas pensé au lendemain

17/ dialogue comique “*qabadan qabadan*”.⁶²

ṣayḥ : *qabadan qabadan*⁶³, *lā ta' ḥuḍanna ya kumsāri men es-sett-e ḥa^q et-tazkara*
sett : *Allāh! ma yahodš-e lēh? yamma! ed-dā'i ēh?*
ṣ : *ad-dā'i anniya fangari ma'a hannumāt el-ḡandara*
s : *ya šēh etlehi keda w-entehi!*
 'ala ēh sāye^q-li l-ḡandara? šūf hay' etak! di gebbetak gebba amrikāni mšaršara⁶⁴!
ṣ : *ya qištatan, ya ka' katan, ya qiṭ' atan min sukkara*
 hindāmuki wa-qawāmuki lam yuridāni 'ala mara!
s : *ya ḥafiz, belet! eff! engelet! 'id 'Azra' il lēh^q ošayyara⁶⁵?*
ṣ : *ya laytani ragulun ḡani fa-tašūfi kayfa l-baḥtara...*
s : *fel-mešmes⁶⁶!*
ṣ : *qarrabahu-llāh...*
s : *ma tzonneš!*
ṣ : *ya quryafatāh⁶⁷!*
s : *ragga' felūsak men sokāt, ḥalli n-nahār da yefūt be-hēr*
ṣ : *baqšešt-e setta millimāt kānet fe ḡēbi faqaṭ la ḡēr*
s : *ahom yenfa' ūk badal eš-šēhāta we-yawakkelūk leltēn talāta*
ṣ : *in kān el-mīri yaḥibbu l-wafrā*

⁶⁰ Il s'agit d'une expression courante, substituant pour la rime le mot *fakra* à l'usuel *fekra*.

⁶¹ *yākulha wal'a* (il la mange brûlante) signifie : sauter sur l'occasion, ne rien laisser passer, prendre des risques. Dans le contexte, on devine que des parasites ont exploité la naïveté du jeune homme.

⁶² Chant de Zakariyyā Aḥmad et Ratiba Aḥmad sur Baidaphon 85467/68, vers 1927. Texte de Badi' Ḥayri, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte tiré du catalogue Baidaphon (1927,22-4), corrigé après écoute. On notera que l'effet comique induit par un “arabe classique de cuisine” parlé par un *faqīh* inculte avait déjà été utilisé par Badi' Ḥayri dans sa “*iqra' ya šēh Quffā'a*”, musique de Sayyid Darwīs, *taqtūqa* théâtrale tirée de l'opérette *Išš*, 1919.

⁶³ Plaisanterie basée sur l'hypercorrection. Ce *faqīh* inculte s'imagine que la *hamza* de '*abadan* est un *qāf* prononcé dialectalement.

⁶⁴ *mešaršar* signifie : effilé, frangé. L'adjectif *amrikāni* éclaire ici une vraisemblable allusion aux vestes de cuir à franges que portent les cow-boys de cinéma. Les films de Tom Mix, grande vedette du muet, étaient connus au Caire, comme l'attestent les articles de la presse artistique. La robe de ce *fe^qi* est donc si élimée qu'elle ressemble à une veste de cow-boy...

⁶⁵ 'Azrā'il étant l'ange de la mort, la jeune femme se demande pourquoi il demeure impuissant (*ido^q ošayyara*) devant cet importun.

⁶⁶ “*fe l-mešmes*” (dans les abricots) est une expression courante équivalant à “quand les poules auront des dents”.

*fa-nizām el-`išq-e idan barrāni*⁶⁸
a`taš wa-agū` w-atla` šifrā
wa-abī` `ala ḥubbiki quftāni
s : *ya tebet, ya sa`il ya ka`ib, tetremi be-z-zūr gak`^q arfa!*
heyya sarāyet el-magazīb saybāk lēh ana moš` arfa!
š : *ana ma` rifa, lastu garīb, wa-sahirtu fi baytiki marra*
be-amāret, maho qarīb men, azonn, el-`Ataba l-ḥadra
s : *kedb-e ya damm, yaḥti ya semm! ḥadretak ed-dal` ādi galṭān!*
š : *aywa... fe Ġamra!*
s : *la`!*
š : *fe Šubra...*
s : *la`!*
š : *taḍakkartu, fe Helwān!*
s : *abadan, moš betna, ya kaddāb!*
š : *aḥīran... el-qašd-e tašarrafna.*
be-zemmeti we-ba`ēna ašḥāb
wa-ḥēs baqa` annahu ta`ārufanā
*ḥašal wa-gā`a` ala t-ṭebṭāb*⁶⁹
ya bid` atin ya ḥiffatin ya lahwatin...
s : *gāk ya maḍrūb waḡi` atin we-naybatin we-waksatin*
lamma l-fe^qi beye` mel bešbāš wa-la yera` iš` sē` esmo` adab
*ommāl te^qūl ba^qa` eh le-l-ḥabbāš*⁷⁰ *eṭ-ṭāyeš elli lessa šabāb*
ya mīt nadāma` ala l-karāma, fereḡ zamanha ya` ēb eš-šūm...
yalla, s-salāma, ahe l-^qeyāma bānet` alāma ennaḥa ḥa-t^qūm
š : *a`ūdu bi-llāhi kasaftini min al-bawāḥati wa-t-taqtīm*
fa-tawbatan aqsamtu bi-dīni wa bi-r-riḍā`i wa-bi-t-taslīm
la-`amšiyanna mukarramanna mu`azzamanna
*wa-`aḍmananna bi-tawbati ḥašāšān*⁷¹ *al-ganna... amīn!*

(Les nombreux barbarismes dont est émaillée la traduction sont volontaires et tentent imparfaitement de rendre le comique émanant du discours ampoulé du cheikh, de ses fautes d'arabe et de sa pseudo-classicisation de termes dialectaux, voire argotiques)

Cheikh : En aucun cas, en aucun cas, Monsieur le contrôleur! Je vous implore bien de ne point jamais accepter de cette dame le pris de son ticket.

Dame : Eh ben! pourquoi qu'y l'prendrait pas? Ca alors! au nom de quoi?

c : La raison en est que j'aime être faste avec les jeunes dames coquettes.

d : Allez au diable, mon vieux! Arrêtez-moi ça! qu'est-ce que vous avez à jouer les gommeux? Regardez-moi votre djellabah un peu: avec ses franges on la dirait sortie d'un film américain.

⁶⁷ *aryafa* lancé en apostrophe exprime le dépit, l'ennui, la dépression. Le cheikh en donne une version faussement classique, associée à la forme déploratif "wālāh"

⁶⁸ Nous ne proposerons qu'une interprétation de ce passage difficile. Les adjectifs *miri* (altération de *'amiri*, officiel) et *barrāni* (étranger) s'employaient au début du siècle pour distinguer les bonnes pièces d'argent (*faḍḍa miri*) des fausses (*faḍḍa barrāni*). Par métaphore, *miri* désignera l'honnêteté et *barrāni* ce qui est faux et truqué. Ainsi : "Si l'amoureux sincère cherchait à faire des économies, la passion ne serait que duperie".

⁶⁹ "ala t-ṭebṭāb" : à propos, juste à temps, au bon moment. On note dans l'enregistrement que Zakariyyā Aḥmad désemphatise comiquement le *alif* de *ašḥāb*, contrairement à la prononciation courante de l'arabe classique en Egypte, mais ainsi que le ferait un récitant du Coran.

⁷⁰ *ḥabbāš* est un synonyme de *bakkās*, beau parleur, embobineur.

- c : Douce êtes-vous comme de la crème, comme un gâteau, comme un morceau de sucre!
 Votre élégance et votre sveltesse sont inégalées parmi toutes les gonzesses!
- d : Oh là là! Quel rustaud! Pff, allez, du vent! Pourquoi l'ange de la mort attend-il aussi longtemps?
- c : O combien que j'aimerais être riche pour que vous appréciiez ma générosité!
- d : Quand les poules auront des dents...
- c : Que Dieu approche la venue de ce jour!
- d : Ca m'ferait mal...
- c : Voilà qui est fort déprimatif.
- d : Reprenez votre argent, restons-en là, et que cette journée se finisse sans tracas.
- c : J'ai donné six millimes de bakchiche que j'avais dans la poche, ni plus ni moins...
- d : Ils vous auraient servis à ne pas mendier, ils vous auraient fait manger deux ou trois dîners...
- c : Si les amoureux venaient à économiser
 Alors l'amour ne serait que du chiqué
 Je suis prêt pour vous de faim et de soif à mourir
 Prêt à tout perdre, et même de mon caftan à me départir!
- d : Quel lourdeau! quel pataud! quel pot de colle! Vous me racontez des salades, que le Diable vous emporte.
 Je ne sais pas pourquoi l'asile de dingues vous a relâché...
- c : Mais enfin vous me connaissez, je ne vous suis pas étranger.
 Une fois dans votre demeure j'ai veillé, qui d'ailleurs n'est pas bien loin. Place 'Ataba, il me semble...
- d : Quel menteur! quel culôt! monsieur, vous faites erreur.
- c : Ah! oui, c'est à Ghamra.
- d : Non.
- c : À Choubra...
- d : Non.
- c : Il m'en souvient, c'est à Helouan!
- d : Pas du tout, on n'habite pas dans ce coin là, menteur!
- c : De toutes façons, nous avons fait connaissance. Ma foi, nous sommes devenus amis, du fait qu'on s'est rencontrés juste à temps, petite splendeur, petite mignonne, petite coquine...
- d : Sale type! que Dieu t'envoie une petite maladie, une petite catastrophe, une petite calamité!
- Si un religieux se met à reluquer et ne sait plus se tenir
 Alors les jeunes freluquets, qu'est-ce qu'on va bien pouvoir leur dire?
 Ou est passé l'honneur? On vit une drôle d'époque, quel malheur!
 Allez, on dirait bien que la fin du monde approche.
- c : A Dieu ne plaise, vous m'avez fait honte de ma grossièreté et de ma maléducation. Je me repens: je jure par ma religion, par l'agrément de Dieu et par l'abandon, que je marcherai désormais honorable et honoré, afin de me garantir, une fois repenti, un p'tite place au Paradis.

18/ *ṭaqtūqa* “*ma fiṣ munasba*”⁷².

ma fiṣ munasba wa-la dā'i
ḥūd el-felūs ya komsāri

tedfa'-li taman et-tazkara
f-'idi ahe mḥaḍḍara

⁷¹ *ḥaṣaṣān* est le *maṣdar* dialectal du verbe *ḥaṣṣ/yehoṣṣ*, entrer. C'est un niveau de langue bien-sûr incompatible avec le pseudo-classique du cheikh.

⁷² Chant de Ratiba Aḥmad sur Polyphon 43751/2, vers 1927. Musique de Sayyid Ṣaṭā, auteur inconnu, texte tiré du catalogue Polyphon (1929,44-6), disque non retrouvé. On trouve sur le même thème la *ṭaqtūqa* “*amma hettet faṣl-e*

yaḥti ya semm, yaḥti ya damm⁷³
 el-wāhed menkom keda be-l-hamm
 dāyer te' oṭṭ 'ala ṭul el-ḥaṭṭ waffar felūsak keda w-enḥaṭṭ
 ma fiš munasba wa-la dā' i

^qaṣḍak tetdalla' walla ēh?
 we-'āmel-li re^qa we- "gentil"

sett-e mallīm dōl yenfa' ūk
 waffarhom aḥsan yadle' ūk
 fe g-gazma ma fiš lazma
 ma fiš munasba wa-la dā' i

ḥallīhom-lak fe wa^qt-e 'ōza
 walla rakkeb-lak bihom lōza⁷⁴
 ḥuṣūṣan el-wa^qt-e f-'azma

men es-Sayyeda lel-'Ataba l-ḥaḍra⁷⁵
 we-dīni ana delwa^qti ^qadra
 sibni aḥsan men sokāt⁷⁸
 ma fiš munasba wa-la dā' i

meṣ-ṣobḥ-e ya fattāḥ ya 'alīm⁷⁶
 aḥallik ma teswa wa-la mallīm⁷⁷
 w-elli fāt aho fāt

adi l-komsāri šāhed 'alēk
 walla ana le'ba bēn idēk?
 zayy el-lōḥ men ^qoddāmi rūḥ⁷⁹
 ma fiš munasba wa-la dā' i

esma' kelmeti w-eḥfaz ma^qāmak
 walla ya'ni 'agabak ^qawāmak?
 ya'ni ḥalāṣ el-wād baḥbūḥ⁸⁰?

Il n'y a vraiment aucune raison
 Prenez l'argent, M'sieu le contrôleur

Que vous me payiez le prix du ticket
 Dans ma main J'ai tout préparé

Vous êtes insupportable
 Votre genre, c'est rien que des problèmes
 Toute la journée à traîner le long de la ligne
 vraiment aucune raison...

Vous voulez faire le galant ou quoi
 Et vous voulez jouer au gentleman
 Epargnez vos sous, asseyez-vous et taisez-vous Il n'y a

Six millimes, ça peut servir
 Epargnez-les, vous pourriez en avoir salement besoin
 C'est pas la peine de dépenser

Gardez-les pour quand vous serez dans la mouise
 Ou bien faites ressemeler vos chaussures
 Surtout comme-ça en temps de crise

lāken nokta / te'ākesni barḍo w-ana sakta / ya afandi eḥtešī" (En voilà une histoire, elle est bien bonne / Vous m'enquiquinez et je ne dis rien... Allons Monsieur, un peu de tenue), chant de Saniyya Ruṣḍī sur Polyphon 43829/30.

⁷³ *dammak semm* = *ya damm-e ya semm*, littéralement "ton sang est empoisonné", c'est à dire: tu es antipathique, insupportable. Le *yaḥti* qui hache l'expression est une interjection féminine: cette femme s'adresse à elle-même.

⁷⁴ *lōza* désigne une pièce de cuir destinée à réparer une chaussure usée. Le "drugeur" s'avère donc un oisif désargenté.

⁷⁵ Deux quartiers dans le centre historique du Caire. La place 'Ataba marque la limite entre les quartiers populaires et la ville occidentalisee.

⁷⁶ "*ya fattāḥ ya 'alīm ya razzā^q ya karīm*" est une litanie de noms théosophiques toujours énoncée dans cet ordre pour se plaindre d'un désagrément survenu dans la matinée.

⁷⁷ Littéralement: je peux faire en sorte que tu ne vailles pas plus d'un millime.

⁷⁸ "*men sokāt*" est une expression toute faite signifiant "restons-en là".

⁷⁹ L'enjambement rend le vers compréhensible : est-ce que ça vous plaît de rester comme un piquet = comme un idiot ('*agabak* ^q*awāmak zayy el-lōḥ*).

⁸⁰ *baḥbūḥ* se comprend en référence avec l'expression "*baḥbah bel-felūs*", dépenser généreusement, sans compter.

Il n'y a vraiment aucune raison...

De la place Sayyida Zaynab jusqu'à la place 'Ataba Dès le matin, mon Dieu protégez-nous
J'vous jure que je pourrais très bien Vous faire avoir des ennuis
Laissez-moi, maintenant, et qu'on en parle plus Ce qui est fini est fini
Il n'y a vraiment aucune raison...

Je prends le contrôleur à témoin: Ecoutez ce que je dis si vous voulez sauver la face!
Vous me prenez pour un jouet entre vos mains? Ou alors ça vous plaît
De rester planté là? Fichez -moi le camp! Alors comme ça, Monsieur joue les richards...
Il n'y a vraiment aucune raison...

19/ *ṭaqṭūqa* “*ya bent-e ya rayḥa z-Zamālek*”⁸¹

*ta' āli ya bent-e ya rayḥa z-Zamālek*⁸²

*be-ṭūlek ya tara wall b-'ezālek*⁸³

ta' āli we-kallemīni be-koll-e rāḥa
^qulī-li be-z-zemma 'and-e mīn rayḥa

ta' āli fahhemīni be-ṣarāḥa
la bent-e 'ammek henāk wa-la bent-e ḥālek

^qawām ya d-dal' ādi roddi 'alayya
*henāk ^qa' dīn gamā'a ḥatwageyya*⁸⁴

bala foṣḥa n-nahār da ya di l-bunayya
men elli we^q u f-ṣarak el-ḡarām

balās foṣḥa ya hānem, la-l-'ebāra
'w-ahlek yeṣbahū ba'dēn ma'āra

*tzīd we-t' id we-tōṣal lel-edāra*⁸⁵
la samaḥa-llāh wa-la tnulīs marāmek

ḥudī-lek taks-e men ^qabl el-ḥekāya
*we-koll en-nās yeḥsebūki sarrāya*⁸⁷

*we-teb^q i fel-balad zayy el-hegāya*⁸⁶
we-yestaḡna ḥaṭībek men gamālek

Venez voir, ma petite, vous qui allez à Zamālek.. Vous y allez toute seule, ou vous y déménagez?

Venez me dire, n'ayez pas peur,
En vérité, chez qui allez-vous?

Venez m'expliquer en toute franchise
Vous n'avez pas de cousine qui habite là-bas!

Allez, jeune fille, répondez-moi.

Oubliez, ma petite, votre promenade aujourd'hui,

“*baḥbūḥ*” relève ici un d'emploi ironique, “vous vous prenez pour un richard”. Quant à *wād* (= *walad*), s'il signifie “type”, “gars”, il est préférable d'utiliser un sarcastique “Monsieur” dans la traduction.

⁸¹ Chant de Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy sur Pathé 18339/-40, vers 1926. Musique de Zakariyyā Aḥmad, auteur inconnu. Texte tiré du catalogue Pathé (1926,17), disque non retrouvé.

⁸² Zamālek est le quartier nord de l'île centrale du Caire. Quartier chic construit à la fin du XIXe siècle, il est européenisé, et a pu être, au même titre que l'Azbakeyya, un lieu de “rencontres”, en dehors du contrôle social des quartiers populaires.

⁸³ “*māṣi b-ṭūlo*” est une expression courante signifiant : marcher seul, sans affaires. *'ezāl* désigne les meubles, les affaires personnelles et le verbe *'azzel / ye'azzel* déménager.

⁸⁴ Le verbe *ḥata / yeḥti* signifie : baratiner, et *ḥatāwi* le baratin, d'où “*ḥatwagi*”, baratineur, beau-parleur, depuis tombé en désuétude.

⁸⁵ *'ebāra* désigne ici l'histoire, l'affaire. *edāra* signifie sans doute implicitement les autorités, la police des moeurs par exemple, en cas de viol ou de flirt poussé entre la jeune fille et les jeunes voyous...

⁸⁶ *hegāya*, dont le sens est perdu, est difficile à interpréter. Peut-être faut-il comprendre “épelée”, comme si les avanies subie par cette jeune fille étaient “épelées” sur toute les lèvres...

Ces beaux-parleurs assis là-bas,

Sont du genre à tomber amoureux très vite...

C'est pas le moment de se promener, Mamzelle
Vos parents après seraient déshonorés

L'histoire pourrait s'emballer et finir au poste,
A Dieu ne plaise! Vous auriez tout perdu!

Prenez un taxi avant que ça n'arrive,
Chacun vous prendrait pour une dévergondée,

Et qu'au pays tout le monde ne le sache.
Et votre fiancé se passerait de vos charmes.

20/ *taqtūqa* comique “*fe l-balad neswān šala^q*”, mode kurdī.^{8 8}

*fel-balad neswān šala^q*⁸⁹ *^qalbi nřala^q* *zād el-fasād menkom we-`ād*

lēh yaħti mğayyara *we-mbaħtara* *wel-bosto ħāzez ħaşretek?*
fe t-taks-e ^qa`da me^qan`ara *šē` maşhara* *Allah yeħayyeb ħađretek*

*el-bēša tamalli mħarra^q*⁹⁰ *we-mħanda^q* *we-š-ša`r-e bāyen mennaha*
zayy el-`arūsa mzawwa^q *we-md^qada^q* *we-đ-đahka tesma` rannah^q*⁹¹

şaklek fe ġāyet el-bahdela *gatek el-bala^q*⁹² *we-n-nās betākol weşşaha*
*fakra t-tabahrog jantala^q*⁹³ *ya moğaffala* *walla anořt-e f-kerşaha!*

(...)

Y'a vraiment des femelles vulgaires!
J'en ai le coeur retourné,
Vous nous faites vraiment honte!

Eh, ma vieille, pourquoi tu t'es toute pomponnée, toute exposée?
Et ce bustier qui te serre la taille à l'inciser!
Assise dans le taxi, avec son air de m'as-tu-vue, quelle honte!
Que Dieu te maudisse!

Le voile toujours minuscule avec ses trous-trous
Et les cheveux qui dépassent,
Maquillée comme une jeune mariée, toute pomponnée
Et le rire prêt à fuser.

T'as l'air complètement ridicule, va au diable!
Les gens n'arrêtent pas de parler d'elle,
Elle croit que le clinquant fait élégant, la pauvre sottie!
J'ai bien envie de lui sauter sur le bidon!

⁸⁷ Le mot, ici encore, n'est plus compris par les locuteurs actuels. Peut-être vient-il de *sarā / yasri* et désigne-t-il celle qui sort la nuit, donc de mauvaises moeurs, prostituée?

⁸⁸ Chant de Muştafā Amin sur Pathé 18363/4, vers 1926. Auteur et compositeur inconnus. Texte incomplet tiré du catalogue Pathé (1926,76), corrigé après écoute.

⁸⁹ Le pluriel *neswān* est péjoratif, et équivaut à “femelles”, contrairement à *settāt*. La femme *šala^q* est la femme du peuple prompte à l'insulte, au timbre vulgaire ou ordurier.

⁹⁰ Il s'agit d'un type courant de *bēša* au début du siècle, où la gaze est remplacée par un filet à mailles fines laissant deviner les traits du visage.

⁹¹ Le rire désigné est ici ce rire vulgaire produit en inspirant, qui a fait la fortune des almées.

3. LE MAL D'AIMER CHANGE DE VOCABULAIRE

21/ *taqtūqa* “*šubbēki lubbēki*”, mode *rāst*.⁹⁴

*šubbēki lubbēki*⁹⁵
fe *hawāki beysāki*

'abd-e w-melk idēki
wa-la yeṣ'abs-e 'alēki

šubbēki lubbēki

ana arāhen be-'enayya
fe *l-'aṣl-e enti hūreyya*
*ṣahhēti Raḍwān*⁹⁶
mīn 'āl dōl agfān

we-msōgar kasbāna
mel-ganna we-harbāna
we-fataḥti l-firdōs
da n-nebl we-da l-'ūs

ya ḥawagbek ya 'enēki

aḥlef law laffēna
'ala aḥsan genīna
ma ba^qās leyya wugūd
fe *wugūdek ya ḥudūd*

fe d-dunya b-zayyetha
la t^qul-lek wardetha
we-mnēn amla l-'ēn?
ana arūḥ men ganbek fēn?

ḥadteni fe reglēki

enti š-šams-e ḍarūri
ḥudi ḥabba men nūri
men yomha 'ala ṭūl
teftekrek we-t^qūl

gibtīha we-^qolti-lha
^qomti tabarra'ti-lha
w-ento ba^qēto aṣḥāb
subḥān el-wahhāb

*ana menki we-likī*⁹⁷

A tes ordres, mon Prince, je suis ton esclave et ton bien
Je me plains en ton amour, et tu ne te soucies de rien

J'en parierais mes yeux,
Tu es de la lignée des houries
Tu as réveillé Ridwān
Sont-ce là des paupières?

Et serais gagnant les yeux fermés:
Echappées du Paradis.
Et ouvert les portes des cieux.
Voici tes flèches, et voici l'arc

Ah! tes sourcils, Ah! tes yeux...

J'en fais serment, si l'on faisait
A la recherche du plus beau des jardins
“J'ai cessé d'exister!”

Le tour du monde entier
Sa rose te dirait:
Comment être encore séduisante

⁹² “*gatek el-bala*”, littéralement “qu'une catastrophe t'atteigne”.

⁹³ *maṣḍar* formé sur l'anglais *gentleman*, la *jantala* désigne l'observance des règles du savoir-vivre et de l'élégance.

⁹⁴ Chant de Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy sur Polyphon 43765/66, vers 1929. Texte de Badi' Ḥayri, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte tiré du catalogue Polyphon (1929,3), corrigé après écoute.

⁹⁵ “*šubbēki lubbēki*” est la formule par laquelle les génies des contes populaires égyptiens se prosternent devant leurs maîtres.

⁹⁶ Riḍwān (en dialecte Raḍwān) est dans la tradition sunnite le gardien des portes du Paradis.

En présence de ces joues apétissantes, Comment oserais-je m'y comparer?"
Tu m'as pris dans ton sillon...

Tu as sans doute capturé le soleil Et lui as proposé
De prendre un peu de ta lumière Tu lui en as généreusement donné.
Depuis ce jours-ci Vous êtes les meilleurs amis
Il ne cesse de penser à toi Et dit "Gloire au bienfaiteur"
Je viens de toi et vais à toi!

22/ *ṭaqtūqa "aẓenn-e barda", mode rāst.*⁹⁸

*aẓenn-e barda*⁹⁹ *taḥodni laḥm embāreh ḥayy w-agi n-nahār da tefutni 'aḍm-e we-temši ya ḥayy*
aẓenn-e barda

*agrann*¹⁰⁰-*e ḥobbak kān šē' le-ḡāya w-ana fakra 'albak dayman ma' āya*
*'allēt hanāya wa-la hūs kefāya nā' eṣ kamān tefreš-li mlāya*¹⁰¹
aẓenn-e barda

bakketni waḥdi we-dahḥākt-e ḡēri w-āher el-metamma laḥbaṭṭ-e sēri
*laḥmak ya ṭēri men ba' d-e ḥēri*¹⁰² *we-tenkero šellāh ya ḥodēri*¹⁰³
aẓenn-e barda

*er-rakk-e ya ṣaḥbi moš 'al-ḥalāwa*¹⁰⁴ *'erd-e mwāfe' yezdād ḡalāwa*
'allēt hanāya wa-la hūs kefāya nā' eṣ kamān tefreš-li mlāya
aẓenn-e barda

*iyyāk betehseb 'enn el-ḥafāfa ma'nāha mar'a*¹⁰⁵ *men ḡēr laṭāfa*
*ṣaḥn el-konāfa law ganbo 'āfa*¹⁰⁶ *ana abdelo en-ḥakamet be-gawāfa*

⁹⁷ On notera à quel point les deux derniers vers sont ambigus. Au premier degré, le "*subḥān al-Wahhāb*" est une louange rendue à Dieu, et "*ana menki we-liki*" une simple adresse amoureuse. Mais on pourrait aussi y voir une déification de l'être aimé, dans la veine des auteurs soufis, le *wahhāb* s'appliquant à l'Aimé et le "*menki we-liki*" rappelant le "*innā li-llāh wa-innā ilayhi rāḡi' ūn*" coranique.

⁹⁸ Chant de Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy sur Columbia 13385/6, vers 1928. Texte de Badi' Ḥayri, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte tiré du catalogue Columbia (1928:14), corrigé après écoute.

⁹⁹ "aẓenn-e barda" n'est pas une expression courante. Il faut comprendre *barda* dans le sens de *ḥāga barda, faṣl-e bāred*, c'est à dire un sale coup, un coup tordu.

¹⁰⁰ "agrann" est un terme rare et typiquement cairote qui équivaut à "atāri" ou "atāren", c'est donc que, ainsi donc.

¹⁰¹ Il s'agit de la *melāya laff*, le voile noir féminin populaire. Cette expression citadine typique du *radḥ* signifie parler rudement, dire ses quatres vérités.

¹⁰² Expression courante, littéralement "ta chair, mon oiseau, tu la dois à mes bienfaits",. donc en français courant : c'est moi qui t'ai fait.

¹⁰³ L'expression "šellāh" ou "šallāh" s'emploie avant l'évocation du nom d'un saint, d'un *wālī* dont on demande l'intercession, le plus souvent ironiquement. Le *ḥodēri* est un type de moineau.

¹⁰⁴ L'expression "er-rakk-e 'ala" correspond plus ou moins à "tout dépend de...". Le proverbe cité dans le second hémistiche signifie littéralement: un singe qui acquiesce prend d'autant plus de valeur.

*aḥāwel ansāh men fekri šewaya
ma dām ašāhed tēfo
we-howwa Yūsef w-ana Ya^qūb*

*ḥayālo al^qāh ma yefutš-e 'enayya
a'īs w-amūt 'ala kēfo
yāma warrāni*

Coquin, vaurien, ce lascar m'en a fait voir des vertes et des pas mûres.
Ah! il m'en aura fait voir...

Ni la diplomatie, ni les fâcheries ne réussissent avec lui
Et je finis par tout endurer, quel que soit ma peine.
Il règne sur mon coeur, un regard me suffit
Mais chaque jour, il me joue un nouveau tour.
Ah! il m'en aura fait voir...

C'est incroyable : il s'en prend à moi sans raison.
Je lui demande: explique-moi, mon amour, ne me maltraite pas!
Il répond: qu'est-ce que tu as à t'accrocher à moi?
C'est fini, il ne s'intéresse plus à moi,
Or son amour est mon destin...
Ah! il m'en aura fait voir...

S'il se laissait prendre par les cadeaux, je l'aurais comblé.
Je verserais son pesant d'or, je ne m'arrêtera pas de payer,
Je vendrais pour lui tout ce que j'ai
Je vivrais sans regrets
Et ce ne serait pas encore assez...
Ah! il m'en aura fait voir...

J'essaie de l'oublier un peu
Mais son image ne quitte pas mes yeux.
Tant que je verrai sa silhouette
Je vivrai ou mourrai selon son plaisir.
Il est Joseph et je suis son Jacob
Ah! il m'en aura fait voir...

24/ *ṭaqtūqa* “*aqqar da we-da*” mode *rāst*.¹⁰⁹

*^qaddar da we-da
w-en ^qolna keda*

*yāma nās kemālet 'adad¹¹⁰
^qālu-ṭla'u mel-balad¹¹¹*

*baḥtak rez^qak we-n-nās agnās¹¹²
w-idēn tenbās w-idēn tendās
en kont-e šariḥ el-'^ql-e maliḥ
eš gāb da le-da*

*we-l-ḥobb-e 'aškāl we-'alwān
we-l-baḥt-e ma lūs-e 'amān
we-l-ḥobb-e gnān fe genān
^qaddar da we-da*

¹⁰⁷ Chant de Šāliḥ 'Abd al-Ḥayy sur Columbia D13426/27, vers 1928, réédité sur CD Club du Disque Arabe AAA099 (1994). Texte de Badi' Ḥayri, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte tiré du catalogue Columbia (1928,16), corrigé après écoute.

¹⁰⁸ La cosse de caroube est noir foncé.

¹⁰⁹ Chant de Šāliḥ 'Abd al-Ḥayy sur Columbia GA 80, vers 1930. Texte de Badi' Ḥayri, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte tiré du catalogue Columbia (s.d. v1932,42-3), corrigé après écoute.

law k̄an 'andak wedd-e w-'ihlāṣ
lāken delwa^qt el-mōḍa ḥalāṣ
we-n-nokta kamān teḥlef aymān
te'sa^q da we-da we-l-'ašya nada

^qalbak ma yesa's etnēn
^qalbak yesā' alfēñ
we-l-kedb-e ma lūs reglēn
^qaddar da we-da

^qalbak ašbaḥ marsaḥ tamsil
abtāl ḥobbak toḥtor we-tmil
we-l-'uššā^q fih men ġēr tašbih
we-l-koll-e keda ma-lhomš-e fe da

ya rēt li fih "benwār"
we-tmassel fih adwār
^qa' dīn naymīn 'ala nār
^qaddar da we-da

Tout ne se vaut pas,
Et si on dit ça tout haut

Il y a bien peu de gens indispensables.
On commet l'irréparable!

A chacun son lot, les gens sont différents
Et l'amour sait prendre bien des formes.
Il y a des mains qu'on baise, et des mains qu'on blesse
Et la chance reste sans assurances.
En toute sincérité, je crois que la raison est bien jolie
Et que l'amour n'est que folies...
Mais tout cela n'est pas comparable,
Et tout ne se vaut pas.

Si tu connaissais l'amour et le dévouement
Il n'y aurait pas de place dans ton cœur pour deux amants.
Mais c'est la mode maintenant:
Ton cœur peut en aimer un millier.
Et c'est drôle dans tout ça, c'est qu'tu fais des serments!
Mais tes mensonges ne tiennent pas debout:
Tu aimes l'un et l'autre
Et tout va pour le mieux.
Estime tout à sa valeur!

Ton cœur est devenu une salle de théâtre
Si je pouvais y réserver une baignoire!
Les jeunes premiers défilent
Et tiennent leur rôle d'amoureux, c'est pas rien qu'une image:
Les amants sont sur des charbons ardents.
Tout le monde est comme ça, et pourtant ça leur plait pas,
Tout ne se vaut pas!

4. LA FILLE A MARIER

25/ extrait de ṭaqtūqa "be-setta ryāl", mode rāst.¹¹³

be-setta ryāl bāba gawwezni¹¹⁴

aḥsan mel-'ār bāba gahhezni

we-n-nabi yamma
^qūli l-abūya

'arḍek yamma
yeddīni ryāl

¹¹⁰ "kemālet 'adaḍ" : littéralement : complément de nombre, c'est à dire : ne servant qu'à faire bon poids, inutile.

¹¹¹ Littéralement "ils nous disent quittez le pays", c'est à dire nous accusent d'avoir commis une faute irréparable.

¹¹² Expression courante "ton lot est ce que Dieu t'accorde, or les gens diffèrent", soit "tout le monde n'a pas la

arūḥ boh el-ḥammām
l-aḡīb mosmār

zayy en-neswān
w-aḥra^q nafsi

we-n-nabi yamma
yehḍar dammi¹¹⁵

te^qūli le-`ammi
aḥsan abūya za`lān menni

we-n-nabi yamma
yegīb-li ḥarīr
ṣenf-e Sam`ān¹¹⁶
(...)

^qūli l-abūya
yekūn men el-`āl
we-yegahhezni

Marie-moi pour six riyāl, Papa, marie-moi!
Prépare mon trousseau, cela vaut mieux que le déshonneur!

Par le Prophète, Maman
Dis à mon père
Pour aller au hammam
Sinon je prendrai un clou

Je te supplie, Maman
De me donner un riyāl
Comme les vraies femmes
Et je me déflorerai!

Par le Prophète, Maman
De venir voir la tache de sang

Dis à mon oncle
Car Papa est fâché contre moi!

Par le Prophète, Maman
De me rapporter de la soie
Du genre de chez Sam`ān

Dis à mon père
De la meilleure qualité
Et qu'il me prépare mon trousseau...

26/ extrait de *ṭaqtūqa "en-nabi yamma to`zorīni"*, mode *rāst*.¹¹⁷

en-nabi yamma to`zorīni we-t`anni `alayya ḥobb-e ḥabibi ṣaḡalni
la ana rayḥa wa-la gayya en-nabi yamma

ra`ēt hebbi beṭ-tarī^q yetmaḥṭar
ṭalabt-e waṣlo ^qāl ḥāḍer lamma askar
la ana rayḥa wa-la gayya en-nabi yamma

we-`yūno sōda we-l-ḥodēd ward aḥmar
wallāhi en ma gāni

ra`ēt ḥabibi māsi bel-manṣeyya
ṭalabt-e waṣlo ^qāl ḥāḍer ya `enayya
la ana rayḥa wa-la gayya en-nabi yamma

we-l-ḥadd-e zāhi we-l-`uyūn `asaleyya
wallāhi en ma gāni

Par le Prophète, Maman, pardonne-moi et sois patiente!
L'amour de mon chéri occupe mon esprit.
Je ne peux ni avancer ni reculer,
Par le Prophète, je t'en prie Maman!

J'ai vu le bien-aimé se pavaner sur le chemin,
Ses yeux sont noirs et ses joues sont une rose rouge.

même chance".

¹¹³ Auteur et compositeurs inconnus. Le texte suivant correspond à la version de Bahiyya al-Maḥallāwiyya sur Odéon 45015, établi d'après écoute. Des couplets différents (et plus décents) figurent dans la recension de Bahiga Ṣidqī Raṣīd (1957,84-5).

¹¹⁴ Le *riyāl* correspond à vingt piastres.

Je lui ai demandé l'union, il m'a répondu "d'accord, quand j'aurai bu"
 Par Dieu, s'il ne vient pas à moi
 Je ne pourrai ni avancer ni reculer:
 Par le Prophète je t'en prie Maman!

J'ai vu le bien-aimé marcher dans le quartier
 Ses joues sont éclatantes et ses yeux couleur de miel
 Je lui ai demandé l'union, il m'a répondu "d'accord, lumière de mes yeux"
 Par Dieu, s'il ne vient pas à moi
 Je ne pourrai ni avancer ni reculer:
 Par le Prophète je t'en prie Maman!

27/ extrait de ʔaqtūqa "ya bu šerīṭ aḥmar", mode huzām.¹¹⁸

<i>ya bu šerīṭ aḥmar¹¹⁹ yalli</i>	<i>asarteni erḥam zolli</i>
<i>el-baṇṭalūn eswed kohli</i>	<i>we-kohl-e 'enēk men kohli</i>
<i>we-ba'd abūya ma šarraḥ-li</i>	<i>asarteni erḥam zolli</i>
<i>maḥabbetak ma aslāha</i>	<i>we-l-keswa bēda ma aḥlāha</i>
<i>w-enta fe l-lēla iyyāha</i>	<i>asarteni erḥam zolli</i>
<i>zayy el-helāl fe awšāfak</i>	<i>lak negmetēn fo^q aktāfak</i>
<i>w-en kont-e fo^q to be-gamālak</i>	<i>asarteni erḥam zolli</i>
Avec ton ruban rouge	Tu m'as captivée, épargne-moi d'être humiliée!
Le pantalon bleu marine, Maintenant que mon père me l'a permis,	Le noir de tes yeux pareil au kohl des miens... Tu m'as captivée, épargne-moi d'être humiliée!
Je ne pourrai me passer de ton amour. Et toi, tout au long de cette nuit-là	Comme il est beau, ton uniforme blanc! Tu m'as captivée, épargne-moi d'être humiliée!
Tel un croissant de lune, Mais tu surpasse la lune en beauté!	Deux étoiles ornent tes épaulettes, Tu m'as captivée, épargne-moi d'être humiliée!

28/ ʔaqtūqa "'ala 'ēnak ya tāger", mode rāst.¹²⁰

	<i>'ala 'ēnak ya tāger¹²¹</i>
<i>ana ḥeffa ana dahḥā¹²² ana ḥelwa</i>	<i>we-mahri ḡāli ya sāter</i>

¹¹⁵ "yehdār dammi" signifie témoigner de la virginité de la fille au vu du drap taché de sang suite à la défloration.

¹¹⁶ Sam'ān est ici une allusion aux grands-magasins Šednāwi, fondés par Salīm et Sam'ān Šaydnāwī au tournant du siècle (B.S, Rašid op.cit. et Krämer 1989,45).

¹¹⁷ Version de Munira al-Mahdiyya sur Baidaphon 23040/41, vers 1914. Auteur inconnu, musique de Muhammad 'Alī Le'ba. Texte reproduit par Zaydān (s.d.,300), corrigé après écoute.

¹¹⁸ Pas d'enregistrement recensé. Musique de Sayyid Darwīš, texte de Yūnus al-Qāḏī. Texte reproduit par Zaydān (s.d.,380).

¹¹⁹ Le "šerīṭ aḥmar" (ruban rouge) est bien entendu celui qui orne l'épaulette d'un officier.

¹²⁰ Version de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā, Baidaphon 85205/-06, vers 1927. Auteur et compositeur inconnus. Texte

<i>el-'eyūn ġezlāni tegrah</i>	<i>we-n-nuhūd rommāni tesbi</i>
<i>el-ḥabīb yegni we-yo^qtof</i>	<i>wel-ḥodēd teffāh-e yefreḥ</i>
<i>aho felfel ahe šaṭṭā¹²³</i>	<i>we-l-'azūl yehri we-yenkot</i>
	<i>ana baṭṭa 'ala 'ēnak ya tāger</i>
<i>el-ḥabīb yeški we-yebki</i>	<i>we-d-dumū' ya nāri tegri</i>
<i>we-d-dalāl ṭāb'i we-lāzem</i>	<i>el-weṣāl maṭlūbo menni</i>
<i>'ala nāro 'ala kēfi</i>	<i>el-ḥabīb yeskot we-yeṣbor</i>
	<i>ādi ḥāli 'ala 'ēnak ya tāger</i>
<i>ed-dala' da 'andi ġeyya</i>	<i>da reḍa ma hūs aseyya</i>
<i>el-gamīl ya'mur we-yehkom</i>	<i>eṣ-ṣabr-e lak we-t-to^ql-e leyya</i>
<i>ādi ḥokmi 'ala kēfi</i>	<i>we-l-'abīd tesma' we-teḥḍa</i>
	<i>ana ḥorra 'ala 'ēnak ya tāger</i>

Vise la marchandise!
 J'suis une fille marrante, rien que du nanan, le physique avenant,
 Mais ma dot est élevée, mon grand!

Des yeux de gazelle, un regard assassin
 Et des seins de grenade à faire damner un saint.
 Les joues comme deux pommes agréables à croquer
 A l'amant de les cueillir et de les récolter,
 Au censeur d'enrager et de crever dépité.
 Ca c'est le poivre, ça c'est le piment :
 Je suis ton petit canard, mais vise la marchandise!

Mon amant se plaint et pleure,
 Et ses larmes coulent, malheur!
 Il me demande de m'unir à lui. . .
 Mais minauser, c'est ma nature et c'est bien utile,
 Que l'amant se taise et attende sur le grill!
 Qu'il se consume autant qu'il me plaira
 Moi j'suis comme ça, vise la marchandise!

Moi j'adore faire la coquette,
 Ca me fait plaisir et c'est pas méchant.
 Je joue les saintes-nitouches, tu restes patient.
 La beauté ordonne et commande,
 Les esclaves se soumettent et obéissent.
 C'est moi qui décide, je fais ce que je veux
 J'suis une fille libre, vise la marchandise!

29/ taqṭūqa “ew'a tekallezni”, mode rāst.¹²⁴

tiré du catalogue Baidaphon “nouveau catalogue générale [sic] Abd El-Latif Eff. El-Banna (1929, 10), corrigé après écoute.

¹²¹ L'expression “‘ala 'ēnak ya tāger” (littéralement “comme tu le vois, commerçant”) signifie usuellement “au vu et au su de tous, ouvertement” ; elle équivaut approximativement à “‘ayānan bayānan”. Ici, dans la mesure où la jeune fille vante ses charmes comme elle décrirait une marchandise, il paraît plus juste de revenir au sens premier de l'expression en développant la métaphore commerciale.

¹²² *dahha* est le mot que l'on utilise avec les bébés pour désigner ce qui est bon, l'infantilisme étant utilisé ici pour sa valeur érotique.

ew'a tekalleمني bāba gayy-e warāya yāhod bālo menni we-yez'al wayyāya
fāhem? ew'a tekalleمني!

pardon ya ḥabībi
'ala absaṭ ḥāga
ya salām law safni
kān ye'mel ḡāra
bass eb'ed 'anni
we-ḥāllik mestanni
w-ew'a tekalleمني

bāba rāgel^q āsi
yegraḥ eḥsāsi
wayyāk we-'erefni
we-yelemm el-ḥāra
ma to^q aḥs-e m'āya
ganb el-ḥawadāya
aho gayy-e warāya

fīha ēh law ṣofto
we-'ereft aṣḥābo
we-yemken¹²⁵ law sāḥak
w-en hawweš ḥābba
bass eb'ed 'anni...

be-z-zō^q we-'erefto
we-ṭawēt ma'refto
terḍih awṣāḥak
e^qbal tahwīšo

aḥsan līna nehrab
^qabl-e ma yelmaḥna
ḥayfa la-yemsekna
esmaḥ-li a^qul-lak
bass eb'ed 'anni...

we-nzūḡ be-laṭāfa
dī 'enēh ṣawwāfa
ba'dēn yehtekna
oḥtak ḥawwāfa

eb'at līna nentak¹²⁶
w-en kān 'ala mahri
w-abaddelha be-^qešra
we-n'īs fe hanāwa
bass eb'ed 'anni...

teblef līna nenti
ana agib-lak ṣiḡti
wa-la ḥaddeš yedri
'īša berlanti

Surtout ne me parle pas,
S'il t'aperçoit, qu'est-ce que j'vais prendre...

Papa vient derrière moi
Compris? Surtout ne m'parle pas!

Pardon mon chéri, Papa est si sévère,
Pour un rien il me fait toute une affaire.
S'il me voyait avec toi et qu'il me reconnaissait,
Y ferait un scandale et il ameuterait le quartier!
Eloigne-toi, reste pas à côté de moi,
Vas m'attendre au coin de la rue.
Surtout ne me parle pas, le voilà derrière moi!

On ferait mieux de filer
Et de disparaître ni vu ni connu
Avant qu'il ne nous ait repérés.
Il a des yeux qui voient tout:
J'ai peur qu'il ne se jette sur nous

¹²³ Le poivre (*felfel*) est brûlant, attisant la jalousie des envieux. *falfel* / *yefalfel* signifie bouillir, crever de jalousie. Farid al-Atraš réutilisera la notion dans les années 50 avec sa célèbre chanson “*ma^qal-li we-^qolt-e lo, ya 'awāzel falfeli*”. Le “*aho felfel, ahe saṭṭa*” d'al-Bannā signifie donc : “ma beauté est si piquante qu'elle vaut son poids de poivre et de piment, pour vous faire étouffer de jalousie”.

¹²⁴ Chant d'Amin Ḥasanayn, sur disque Polyphon 42580/81, vers 1927, réédité sur CD AAA099, Cafés Chantants

Et qu'on se prenne une raclée!
Tu m'excuseras si j'te le dis:
J'suis pas une fille bien hardie.
Éloigne-toi...

Tu pourrais aller le voir,
Faire gentiment connaissance,
Fréquenter ses amis
Et devenir son copain...
P'têt que s'il te voyait
Finalement tu lui plairais.
Et s'il te fait son numéro
Laisse le faire sans dire un mot,
Mais éloigne-toi...

Envoie-nous ta mère
Qu'elle vienne bluffer la mienne.
Et puis pour ma dot,
Je t'apporterai mes bijoux.
J'les changerais pour du toc plaqué or:
Personne le saura
Et on aura une vie du tonnerre!
Mais éloigne-toi...

30/ *ṭaqṭūqa* “*ana lessa nūnu*”, mode *bayyātī sūri*.¹²⁷

<i>ana lessa nūnu we-l-ḥobb-e bōno</i> ¹²⁸	
<i>da l-ḥobb-e dahḥ-e dahḥ</i>	<i>we-l-hagr-e koḥḥ-e koḥḥ</i>
<i>ya 'azūli s-sahḥ en-naḥḥ</i> ¹²⁹	<i>w-ana lessa nūnu</i>
<i>fe l-bed'-e waḥda 'ašara 'ala 'ašara</i>	<i>wa-la līs ana kāser wa-la kasra</i>
<i>el-wašl-e wāšel w-akīd el-'azūl</i>	<i>we-'ala-lli ḥāšel ma^qdarš a^qūl</i>
<i>da l-ḥobb-e dahḥ...</i>	
<i>ya'ni lēh kotr el-malām</i>	<i>howwa l-ḥobb-e ya nās ḥarām?</i>
<i>el-ḥobb-e kān maktūb 'alayya ḡašb-e 'anni meš be-'idayya</i>	
<i>da l-ḥobb-e dahḥ...</i>	
<i>da bāba mhannini we-mdalla'ni</i>	<i>we-ḥabībi yeḥebbini yefarraḥni</i>
<i>afraḥ lamma yīgi 'andi</i>	<i>w-elli ye'anedni a'mel 'ala 'endo</i>
<i>da l-ḥobb-e dahḥ...</i>	

du Caire vol 1 (1994). Texte de 'Abd al-Ḥamīd Kāmīl, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte établi d'après Bahīga Ṣidqī Rašīd (1971), corrigée après écoute.

¹²⁵ Amīn Ḥasanayn répète *ḥayfa*, comme dans le couplet précédent, ce qui ne fait pas sens. Nous préférons ici la version de Bahīga Ṣidqī Rašīd, 1971.

¹²⁶ Ce dernier couplet n'est pas chanté dans le disque écouté. Nous le reproduisons d'après Bahīga Ṣidqī Rašīd, op.cit.

¹²⁷ Chant de Ratība Aḥmad sur Baidaphon 85123/24, vers 1927. Auteur et compositeur inconnus. Texte tiré du catalogue Baidaphon “nouveau catalogue général des cantatrices” (1928,12), corrigé après écoute.

¹²⁸ *bōno* vient sans doute de l'italien *buono*. Les emprunts du dialecte cairote à l'italien sont nombreux au début

*sā'et ḥabibi ma yigini l-bēt
asū^q dalāli 'alēh šewayya
da l-ḥobb-e dahḥ...*

*yebūs idayya we-ye^qūl ḥabbēt
men ṣoğri waḥda l-'end-e ġeyya*

*ya salām sallem 'ala laṭāfti
ma dām gamila en-nabi ḥāres
da l-ḥobb-e dahḥ...*

*en-nās betdūb fe ḥafafti
we-Ratība ḥīla we-tarbeyya madāres*

J'suis encore au berceau, mais en amour c'est du bono.
L'amour c'est miam miam, et se quitter c'est pouah pouah.
Eh, les censeurs! Guili-guili, j'suis encore au berceau!

Pour imaginer des minauderies, j'ai dix sur dix,
Et personne n'a jamais pu m'en remonter!
Tant pis pour les censeurs, la rencontre s'est déroulée
Je ne peux pas révéler ce qui s'est passé.
L'amour c'est miam...

Pourquoi me faire des reproches?
L'amour est-il un péché?
L'amour est mon destin,
Moi je n'y peux rien.
L'amour c'est miam...

Papa me gâte et me bichonne,
Mon chéri m'aime et me rend heureuse.
J'suis contente quand il vient me voir
Et s'il fait la tête, j'lui rend la pareille.
L'amour c'est miam...

Quand mon chéri vient à la maison
Y m'fait le baisemain et il me dit qu'il m'aime.
J'fais un peu la coquette avec lui ;
Depuis que j'suis petite j'aime faire marcher les gens.
L'amour c'est miam...

Oh! là! là! Comme je suis gracieuse!
Les gens adorent ma légèreté.
Puisque j'suis mignonne, que le Prophète me garde!
Ratība est sans égale, élevée dans les écoles...
L'amour c'est miam. . .

31/ *ṭaqṭūqa "ādi l-gamal w-ādi l-gammāl"*.¹³⁰

ādi l-gammāl w-ādi l-gammāl

*we-koll-e fūla we-liha kayyāl*¹³¹

*eš-šarṭ-e nūr 'alēk ya bēh
w-en ma kafās ya bēh irādak*

*mašrūf le-'īdi yomāti gnēh
ḥud-lak waḥda 'ala 'aqq-e ḥālak*

du XXe siècle, et alimentent le comique d'emprunt. Le mot semble associé à une classe de faux aristocrates superficiellement occidentalisés, comme le personnage joué par 'Abd al-Salām al-Nābulṣī dans le film "Afrita Hānim" (H.Barakāt/ Farid al-Aṭraš-Sāmya Gamāl, 1948), qui répète niaisement "bōno bōno" à tout propos pour marquer son approbation.

¹²⁹ "es-saḥḥ en-naḥḥ" sont des onomatopées sans sens particulier empruntées à une ritournelle enfantine, "es-saḥḥ en-naḥḥ ya ḥarūf naṭṭāḥ". Le chanteur populaire Aḥmad 'Adawiyya les utilisera à son tour dans les années 1970 avec son

di koll-e fūla we-liha kayyāl

*el-amr-e amri we-š-šūra šurti
adhak w-al' ab tūl el-lēl*

di koll-e fūla we-liha kayyāl

*ma liš hasūd yegib-li f-sirti
ma dām ana ḥorra ew'a tgīr*

*el-O^q sor ḥ-ašatti we-š-šēf fe Barīš
ḥesābi ya bēh fel-“Bon-Marché”*

di koll-e fūla we-liha kayyāl

*we-šorbi “minta” we-l-mazza kiriz
we-koll-e šahr-e ḥamsin genēh*

*ḥayel bāba we-ḥāyel nenti
“bandantif” yekūn laṭif*

di koll-e fūla we-liha kayyāl

*^qaddem-li šabka tekūn men ^qemti
w-a' iš ma' āk bidūn taklif*

*en kont-e rādi ekteb ketābi
w-agīb Ratība saba' layāli*

di koll-e fūla we-liha kayyāl

*ḥāllini a' zem koll ašhābi
ḥelwa samīra teb^q a ḥalāli*

Tu as le marché entre les mains

Et chaque chose a son prix.

Les conditions sont claires, Mon Bey:
Si tes revenus ne te le permettent pas,

A chaque fève son poids.

Une livre d'argent de poche par jour.
Prends-en une à ton niveau:

C'est moi qui décide, c'est moi qu'on consulte
J'peux m'amuser et rigoler toute la nuit:

A chaque fève son poids.

Aucun envieux ne raconte d'histoires sur moi.
J'suis une fille libre, sois pas jaloux!

L'hiver à Louxor et l'été à Paris,
Y'm' faut un compte ouvert au Bon-Marché

A chaque fève son poids.

J'bois de la menthe et je picore des cerises.
Et cinquante guinées par mois:

Embobine mon père et ma mère,
Un joli pendentif,

A chaque fève son poids.

Offre un cadeau de fiançailles de mon rang:
Et j'vivrai avec toi sans plus de chichis.

Si ça te convient, établissons le contrat,
Ratība chantera durant sept nuits:

A chaque fève son poids.

Laisse-moi inviter tous mes amis.
Elle est belle, de bonne compagnie, et j'la mérite

32/ **ṭaqṭūqa “ṭūt ḥāwi tūt”**.¹³²

*tūt ḥāwi tūt, tūt ḥāwi tūt*¹³³

*we-'ommi w-abūya w-eḥwāti ḥa-yegawwezūni be-n-nabbūt*¹³⁵

succès “es-saḥḥ ed-daḥḥ embo”.

*ma aḥudš-e ana ġēr bent-e bnūt*¹³⁴

¹³⁰ Version de Ratība Aḥmad, Baidaphon 85127/28, vers 1927. Musique de Muḥammad Ḥilmī, texte de Muḥammad Ismā'il. Texte tiré du catalogue Baidaphon “nouveau catalogue général des cantatrices” (1928,13) corrigé après écoute.

¹³¹ Expressions populaires courantes. La première, littéralement “voici le chameau et voilà le chamelier” signifie que lorsqu'on connaît les conditions d'un marché, on ne peut les réfuter par la suite ; elle correspond approximativement à “elli awwelo šarṭ aḥro nūr”. La seconde, littéralement “à chaque fève son peseur” signifie que chaque chose a son prix.

¹³² Chant de Zakī Murād sur Columbia D13373/4, vers 1927. Musique de Dawūd Ḥusnī, auteur inconnu. Texte

w-ana lessa ma dahalteš dunya
ha-yesalbatūha¹³⁶ be-l-'enya

wa-la šoft awwela wa-la tanya
we-ye^qūlu zayy-e šarāb et-tūt

^qāl ēh ye^qūlu di šaḥbet māl
we-law ennaha wayyāha 'eyāl

we-kollaha fayda we-rās māl
^qāl ēh safrūta we-safrūt¹³⁷

we-lēh ana māli we-ma-lha?
teḍayya' 'eyāli we-'eyalha

ya nās ba^qa 'alašān malha
we-yefḍal 'eyarhom maflūt¹³⁸

el-bent-e tāḥud 'ala ṭab'i
wa-la te'raf eṭ-ṭalā^q er-rag'i¹⁴⁰

la yōm te^qūl maskan šar'i¹³⁹
wa-la fe l-ḥuṭūṭ te'raf saḥtūt¹⁴¹

Abracadabra, protégez-moi des tracas!
Moi, je ne veux rien de moins qu'une jeune vierge,
Mais ma mère, mon père et mes frères veulent me marier à coups de verges!

Je ne connais encore rien de la vie!
Je n'ai rien vu de ce qu'il y a à voir.
Ils veulent m'la refiler à coup d'triques
Et ils disent qu'elle est douce comme du sirop de mûres.

Alors comme ça elle a de la fortune?
Elle serait bien utile, elle a des capitaux?
Même si elle a des enfants,
Deux sales moutards à mon avis?

Qu'est-ce que vous voulez que je fasse avec elle?
Tout ça à cause de son argent?
Pour qu'elle gâte mes enfants et les siens
Et qu'ils perdent tout sens commun...

Moi, y me faut une fille qui s'accorde à mon caractère,
Qu'elle ne vienne pas un jour exiger le domicile légal,
Qu'elle n'ait jamais entendu parler du divorce révocable,
tiré du catalogue Columbia (1928,37), disque non retrouvé.

¹³³ "tūt ḥāwi tūt" est une expression d'origine copte que prononcent les magiciens itinérants chargés de conjurer les sorts.

¹³⁴ "bent-e bnūt": fille vierge.

¹³⁵ nabbūt : gourdin, donc "ben-nabbūt": de force.

¹³⁶ salbat / yesalbat : importuner, manigancer des pièges.

¹³⁷ safrūta et safrūt sont des prénoms d'enfants imaginaires, évoquant des petits démons.

¹³⁸ "eyāro maflūt" : il n'a plus le sens des proportions.

¹³⁹ Le "maskan šar'i" désigne en droit islamique l'habitat indépendant minimal qu'une épouse est en droit d'exiger de son mari, faute de quoi elle peut se réfugier chez ses parents, sans que le mari ne puisse faire appel au droit de "bayt at-ṭā'a" la forçant à revenir. C'est particulièrement en cas de seconde épouse que la femme utilisait ce droit, reconfirmé par les nouvelles législations sur le statut personnel élaborées dans les années 20.

¹⁴⁰ La tournure désigne vraisemblablement la disposition par laquelle la répudiation déclarée par le mari est

Et qu'elle ne dépense pas un sou en maquillage.

33/ *ṭaqṭūqa* “*abūha rāḍi*”, mode *bayyāti*.¹⁴²

abūha rāḍi w-ana rāḍi *we-mā-lak enta we-ma-lna ya^qāḍi*
abūha rāḍi w-ana rāḍi

el-bent-e senn-e talattāšer *we-l-wešš-e^q amar arba^q ṭāšer¹⁴³*
we-l-gesm-e ma ša'allah rāḥar *ma yefuṭš-e men bēt el-^qāḍi¹⁴⁴*
abūha rāḍi w-ana rāḍi

ya sett abūki zalamūki *we-fe š-šawāre^q habalūki*
we-be-l-manāžer bahalūki *we-l-wāli^q 'āref we-l-^qāḍi*
abūha rāḍi w-ana rāḍi

el-bent-e betšūf ez-zaffa *tefraḥ we-heyya fe l-laffa¹⁴⁵*
we-t^qūl 'arīs oḥti heffa *we-tbīd 'ala ma yīgi l-^qāḍi¹⁴⁶*
abūha rāḍi w-ana rāḍi

ekteb ketabha we-tawe'ni *w-ew'a ya^qāḍi telawe'ni*
wall-enta 'āyez ba^qa ya'ni *dayman nešāki we-n^qāḍi*
abūha rāḍi w-ana rāḍi

Son père est d'accord et je suis d'accord,
Alors ça vous regarde pas, M'sieur le Juge!
Son père est d'accord et je suis d'accord...

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:
Il ne passe pas la porte de chez M'sieur le Juge!
Son père est d'accord et je suis d'accord...

Petite chérie de ton papa, on a été injuste avec toi.
Les rues t'ont donné le vertige
Et ce que tu y a vu t'a éberluée.
Ton tuteur le sait bien, tout comme M'sieur le Juge,
Son père est d'accord et je suis d'accord...

révocable tant qu'elle n'a pas été confirmée par trois fois.

¹⁴¹ *saḥtūt* équivaut à *nekla*, une pièce de valeur négligeable, un sou. *ḥaṭṭ* est ici plus difficile à interpréter. Nous écarterons deux hypothèses défendables, la première y voyant une allusion à l'écriture en général et l'autre à des écritures magiques achetées auprès de charlatans, auxquels une femme du peuple pourrait se confier. Il est plus vraisemblable de comprendre “maquillage” (particulièrement la ligne des sourcils), interprétation suggérée par un dialogue comique de 1927 (Baidaphon 85459/60) entre Ratiba Aḥmad et Sayyid Šaṭā, vendeur itinérant de maquillage criant “*ḥuṭūṭ ya banāt*” (titre du morceau).

¹⁴² Chant de Sâlih 'Abd al-Hayy, sur Columbia D13324, vers 1927, réédité sur CD AAA099, Cafés chantants du Caire vol 1, 1994. Texte de Yaḥyā Muḥammad, musique de Zakariyyā Aḥmad. Texte tiré du catalogue Columbia 1928,4), corrigé après écoute.

¹⁴³ “*amar arba^q ṭāšer*” est une expression courante pour désigner une fille aussi belle que la pleine lune au

La petite est habituée à voir des noces
 Elle aime ça depuis qu'elle est toute gosse!
 Elle se dit que le mari de sa soeur est charmant,
 Et elle attend que le juge vienne pour elle impatientement:
 Son père est d'accord et je suis d'accord...

Rédigez le contrat et obéissez-moi,
 Me faites pas de peine, M'sieur le Juge.
 Ou alors, ce que vous voulez
 C'est qu'on se plaigne et qu'on fasse des procès?
 Son père est d'accord et je suis d'accord...

5. LES PROBLEMES CONJUGAUX

34/ *taqtūqa* “*yekūn fe 'elmek*”, mode *huzām*.¹⁴⁷

<i>yekūn fe 'elmek ana moš fāḍi</i>	<i>koll-e sā'a a'mel-lek^qāḍi</i>
<i>yekūn fe 'elmek</i>	
<i>ana waḥdek 'ala ḍorra</i>	<i>w-en ma 'agabek enti ḥorra</i>
<i>'ala bēt abūki rūḥi tāni</i>	<i>we-balāš^qūlet kāni we-māni</i>
<i>ana moš fāḍi a'mel-lek^qāḍi</i>	
<i>enti gamīla we-heyya gamīla</i>	<i>a'mel-lek lēla we-heyya lēla</i>
<i>eḥtart-e ma'āki ma b-yaddi ḥīla</i>	<i>ma fīš lezūm te'meli hullēla</i>
<i>ana moš fāḍi a'mel-lek^qāḍi</i>	
<i>^qa' adtek barra ma rayyaḥtīni</i>	<i>we-fe wuṣṭ-e gerāni bahdeltīni</i>
<i>ḥarām 'alēki we-ḥyāt 'enēki</i>	<i>abūs idēki le-'emta adadīki?</i>
<i>ana moš fāḍi a'mel-lek^qāḍi</i>	
<i>^qolt-e l-abūki, ^qolt-e l-aḥūki</i>	<i>ma amkanhomš-e yeragga'ūki</i>
<i>aški le-mīn ya muslimīn</i>	<i>arūh le-mīn ḥāllikom šahdīn</i>
<i>ana moš fāḍi a'mel-lek^qāḍi</i>	

Mets-toi ça dans le crâne: J'ai pas le temps d'faire le juge à chaque instant!

J'ai prise comme seconde épouse: si ça t'plait pas, t'es libre.
 Retourne chez tes parents, c'est pas la peine d'faire des histoires.
 J'ai pas le temps d'faire le juge!

Tu es jolie et elle est jolie:
 Une nuit chez l'une, une nuit chez l'autre.
 J'sais plus quoi faire avec toi.
 C'est pas la peine de m'faire une scène,
 J'ai pas le temps d'faire le juge.

quatorzième jour d'un mois musulman.

¹⁴⁴ L'image semble un peu forcée. La jeune fille est si développée, si bien en chair pour son âge (être dodue est signe de beauté traditionnelle et on peut, de plus, soupçonner une allusion à ses seins) qu'elle ne passe plus par la porte de la demeure du *qāḍi*.

¹⁴⁵ “*fe l-laffa*” signifie : dans les langes, donc depuis qu'elle est toute petite.

Rien ne s'est arrangé quand je t'ai installée au loin,
 Tu m'as ridiculisé devant les voisins,
 Je t'en prie, il faut que cela cesse!
 Jusqu'à quand j'devrai te faire des politesses?
 J'ai pas le temps d'faire le juge.

J'ai parlé à ton père, j'ai parlé à ton frère,
 Ils n'ont pas pu te décider à revenir.
 A qui me plaindre, O Musulmans?
 A qui je dois faire appel? Soyez témoins
 J'ai pas le temps d'faire le juge.

35/ *ṭaqṭūqa* “*lessa barra we-l-adān ʿarrab yeddan*”, mode *sūri*¹⁴⁸

<i>lessa barra we-l-adān ʿarrab yeddan</i> ¹⁴⁹	<i>ʿīša morra šēʿ yeḡīz geddan geddan</i>
<i>lēla waḥda lam tebatha maʿāya fe ʿomrak laʿ ya sīdi laʿ! beddak el-ḥaʿq</i>	<i>howwa ana ya danāya</i> ¹⁵⁰ <i>garya ṭayʿa l-ʿamrak?</i> <i>yefṭaḥ allah maʿāk</i> ¹⁵¹ : <i>ana ḥorra</i>
<i>moš kamān be-zyāda meḥtešeyya aʿandak bass-e keda bass-e wadwada we-dass</i>	<i>w-enta ḥadtaha ʿāda gens ez-zōʿ lam ʿandak ḡērak aḥsan li milyūn marra</i>
<i>fe anhi šarʿ-e tgīni ʿīda we-bteṭṭāwwaḥ ḥess-e baʿa ḥess walla ḥa-thess</i>	<i>ʿūl ya ḥēṭa darīni w-eḥteši ʿūm rawwaḥ da l-ḥamurgi ana ʿandi fašar ḍorra</i>

Encore dehors et l'appel à la prière va retentir
 Quelle vie amère, ça me met tellement en colère

Tu n'as jamais passé une nuit avec moi
 Tu me prends pour une esclave à tes ordres?
 Non, mon ami! Si tu veux la vérité:
 Je ne marche plus, je tiens à ma liberté.

En plus je craignais de te tenir tête
 Et tu en as abusé: tu n'as aucune éducation,
 Ca suffit comme ça, fini les ragots et les calomnies!
 Je mérite mieux que toi un million de fois,

Qui t'autorise à rentrer éméché et titubant?
 Marche à l'ombre! Tu t'es vu? Rentre à la maison!
 Fais attention, sinon tu ne seras qu'un salaud!
 Un pochard, pour moi c'est pire qu'une seconde épouse!

¹⁴⁶ L'expression “*bāḍ ʿala*” (couvrir) signifie : attendre avec impatience.

¹⁴⁷ Chant de Šāliḥ ʿAbd al-Ḥayy sur Baidaphon 85-339/40, vers 1927, réédité sur CD AAA099, Cafés chantants du Caire vol 1, 1994. Musique de Muḥammad Ḥilmī, auteur inconnu (Muḥammad Ismāʿil?). Texte tiré du catalogue Baidaphon “nouveau catalogue Octobre (1927,2), corrigé après écoute. On trouve sur le même thème, vu du côté féminin : “*ya munāfeʿ ya gōz el-etnēn ḥa-tsāfer terūḥ ʿala fēn*” (hypocrite, toi qui a deux femmes, chez qui vas-tu), Chant de Suʿād Maḥāsen sur Pathé 18241/2.

¹⁴⁸ Chant de Semḥa al-Boḡdādeyya sur Pathé 18253/4, vers 1926. Musique de Zakariyyā Aḥmad, texte de Badiʿ Ḥayrī. Texte tiré du catalogue Pathé (1926,64), corrigé après écoute. La quatrième strophe, non publiée, n'a pu être

36/ *ṭaqṭūqa* “*ḥallaṣni mennak bel-marra*”, mode bayyātī.¹⁵²

<i>ḥallaṣni mennak bel-marra</i>	<i>moš^q adra `ala nār eḍ-ḍorra</i>
<i>el-`īša di ṣa`ba `alayya</i>	<i>we-n-nār lelāti te^qid feyya</i>
<i>erḥam ya ḥūya ma `ād feyya</i>	<i>baryāk be-ḥa^qi we-mostaḥa^qi¹⁵³</i>
	<i>hat-li wara^qti¹⁵⁴ w-a`īs ḥorra</i>
<i>ḥadtak ana awwel baḥti</i>	<i>na^qāwet abūya we-nenti</i>
<i>we-^qālu sa`dek ya benti</i>	<i>kedti `edāki¹⁵⁵ we-l-farḥ-e gāki</i>
	<i>inšalla tkūn ḥaltek sarra</i>
<i>ana ḥelwa ḥeffa we-gamīla</i>	<i>we-bēḍa we-`enayya kaḥīla</i>
<i>ana ya nās waḥīda we-ḥīla¹⁵⁶</i>	<i>kolli dalā`a re^qa we-ḥalā`a</i>
	<i>nāder wugūdi keda bel-marra</i>
<i>tegīb le-dekha¹⁵⁷ šē' we-šewayya</i>	<i>we-ṭhallīha f-`īša haneyya</i>
<i>w-ana šayfa we-mesteḥeyya</i>	<i>lāzem ba`adək we-ḥud welādək</i>
	<i>ḥallēt ḥalti ba^qet `ebra</i>

Laisse-moi tranquille pour de bon,
Je ne supporte plus le feu de la coépouse.

Cette vie est trop dure pour moi.
Toute les nuits je m'enflamme.
Aie pitié, je n'en peux plus,
Je t'abandonne tout mes droits.
Donne moi la feuille, que je puisse vivre libre.

Je suis tombée sur toi, tu étais le premier.
C'est mon père et ma mère qui avaient choisi,
Ils m'ont dit - sois contente, ma fille!
Tes ennemis sont vaincus, tu peux te réjouir,
Espérons que tu vivras heureuse.

Je suis mignonne, charmante et jolie.

entièrement comprise. Même thème : “*kollo kōm we-da kōm, ṣaḥḥetni men `ezz en-nōm*” (C'est la goutte d'eau qui fait déborder le vase, tu me réveille au milieu de mon sommeil), chant de Ratiba Ahmad sur Baidaphon 85083/4.

¹⁴⁹ Il s'agit ici de l'appel à la prière de l'aube.

¹⁵⁰ “*ya ḍanāya*” (mon petit chéri) est ici ironique.

¹⁵¹ “*yeftaḥ Allah ma`āk*” signifie : je ne marche pas, l'expression s'emploie pour refuser une offre.

¹⁵² Chant de Ratiba Ahmad sur Baidaphon 85079/80, vers 1927. Auteur et compositeur inconnus. Texte tiré du catalogue Baidaphon “nouveau catalogue général des cantatrices” (1928,19), corrigé après écoute.

¹⁵³ Par cette formule, la femme déclare renoncer à ses droits en terme de pension alimentaire et de garde des enfants, en échange d'un divorce.

¹⁵⁴ La “*waraq*” (feuille) dont il est question est la notification officielle de divorce.

Blanche de peau et mes yeux sont noirs.
 Mesdames messieurs, je suis fille unique,
 Toute de coquetterie, de délicatesse, de coquinerie.
 Des filles comme moi, ça se trouve pas comme ça!

A l'autre, tu apportes plein de choses,
 Tu la fais vivre dans le bonheur,
 Et moi, je ne peux que regarder et rester dépitée.
 On doit se séparer, reprends tes enfants.
 Tu m'as vraiment rendue en piteux état!

37/ *ṭaqṭūqa* “*yāna yammak*”, mode *huzām*.¹⁵⁸

yāna yammak ēh^qul-li ra'ēt *teḥtār mīn tefḍal fe l-bēt*
yāna yammak

waḥda 'agūza we-ṣabba ṣabeyya *gāz we-sbēto ma yettef^qūs*
w-enta 'arefni ana 'aṣabeyya *lamma aḥalla^q ḥalla^q ḥūs¹⁵⁹*
ab^qa razīla we-heyya te^qīla *waḥda ḍarūri ḥa-teb^qa^q atīla*
la' la' yāna yammak

el-walda l-moḥtarama ya sīdi *'awza tbaṭṭal-li t-tewalēt*
eyyāk fakra abūya ṣa'īdi *lamma aḡsel w-aṭboḥ fe l-bēt*
tente^qedni 'ala fustāni *elli kmāmo le-ḥadd-e ki'āni*
la' la' ...

ḥaddretha meš wešš-e byāno *w-āna mā-li negīb mozmār¹⁶⁰*
elli baday^qo yesedd-e wedāno *kēfi atanten lēl we-nhār*
tek terīki ḥadd-e šerīki¹⁶¹ *ana ḥorra fe ra^qṣi we-mazazīki¹⁶²*
la' la' ...

kān ḥa^qaha tegib-laha fallāḥa *te'gen we-thezz el-ḡorbāl*
w-en sem'et tanbīṭ we-^qabāḥa¹⁶³ *te'mel ṭarṣa ṭawīlet el-bāl*
ana mel-lēla ba^qēt šo'lēla *ma^qdarš astahmel di l-mīla*
la' la' ...

C'est moi ou ta mère! Décide qui restera à la maison!

¹⁵⁵ Motif commun dans les chansons, le “*kēd el-'eda*” (fait de duper et dépiter ses ennemis) signifie que l'on a trouvé le bonheur en dépit des censeurs et des envieux, qui par leur jalousie “*ḥasad*” risquent de faire échouer tous les plans, suivant une croyance populaire largement répandue.

¹⁵⁶ *walad* / *bent ḥīla* : fils / fille unique.

¹⁵⁷ *dekha* ou *dekhe* est un démonstratif qui dénote un niveau de langue inférieur au standard *da* / *di*.

¹⁵⁸ Chant de Ratība Aḥmad, sur Polyphon 43743/44, vers 1929. Musique de Zakariyyā Aḥmad, texte de Badi' Ḥayrī. Texte tiré du catalogue Polyphon (1929,41-3), corrigé après écoute. Thème identique : “*ma' a ḥamāti ma a^qodsi, ana ḥol^qi dayya^q wa-la aṭi^qsi*” (Je ne resterai pas avec ma belle-mère, je m'énerve vite et je ne la supporte pas), chanté par Saniyya Ruṣḍī sur Polyphon 43821.

¹⁵⁹ *eḥalla^q* : s'énerver. “*ḥalla^q ḥūs*” : expression utilisée pour faire arrêter quelqu'un (voleur, animal) dans sa course, “bloque-le, attrape vite”. Le personnage explique ici qu'elle devient incontrôlable quand elle s'énerve.

Une vieille peau et une belle jeune femme!
 Le pétrole et l'alcool ne font pas bon ménage.
 Tu me connais: je démarre au quart de tour,
 Quand j'pique ma crise, on peut plus me toucher.
 Moi j'deviens mauvaise, et elle fait semblant de rien entraver.
 C'est sûr qu'y en a une qui va se faire tuer
 Non, non, et non. c'est moi ou ta mère!

Ta respectable mère, mon ami,
 Veut que j'arrête de me pomponner.
 Elle croit que mon père vient d'arriver du pays
 Pour que je lave le linge et qu'j'passe mon temps à cuisiner?
 Elle me critique parce que je porte une robe
 Dont les manches s'arrêtent aux coudes!
 Non...

Madame n'est pas du genre à apprécier le piano.
 Qu'est-ce que tu veux que je fasse avec un mizmār?
 Ceux qu'ça gêne n'ont qu'à se boucher les oreilles.
 Moi j'aime fredonner du matin au soir.
 Patati patata qui veut jouer avec moi?
 J'suis libre de choisir mes danses et ma musique!
 Non...

T'aurais dû lui rapporter une paysanne
 Pour pétrir et remuer le tamis.
 Quand elle entend des mises en boîte ou des gros mots
 Elle fait la sourde oreille ou joue la patiente.
 Depuis ce soir je suis sur les nerfs!
 Je ne peux plus supporter cette misère!
 Non...

38/ *ṭaqṭūqa* “*sāyeb we-‘āyeb*”. ¹⁶⁴

<i>sāyeb we-‘āyeb w-ana lessa ṣḡār</i>	<i>we-feyya dāyeb yā-di l-marār</i>
<i>rāh le-bāba we-ḥaṭabni menno</i> <i>ḡaṣabom ‘alayya ‘āl ekmenno</i>	<i>‘olt-e abadan, da mostahīl</i> <i>ḡani we-‘albi ezzāy yemīl</i>
<i>‘ālu ḡani ana ‘olt-e ‘agūz</i> <i>fe ṣar‘-e mīn da yegūz</i> ¹⁶⁵	<i>‘arīs lāzem zayyi ṣḡār</i> <i>w-a‘īš ṭūl ‘omri fe marār</i>
<i>lelt ed-dohla dahal ‘alayya</i> ¹⁶⁶ <i>soft-e ṣorto ‘afalt ‘enayya</i>	<i>ya rabb-e ma toḥkom ‘ala ḥadd</i> <i>ṣaklo yamma faṣar el-‘erd!</i>

¹⁶⁰ La clarinette en roseau de la musique populaire est opposée au piano, instrument raffiné.

¹⁶¹ “*trik terīki ḥadd-e šerīki*” est la formule inaugurale d'un jeu d'enfants consistant à attraper un baton taillé à ses extrémités et lancé à l'aide d'une batte.

¹⁶² *mazzika* pl. *mazazik* s'oppose à *mūsiqā*, plus relevé. Le terme désigne des rengaines légères.

¹⁶³ *tanbīt* désigne les insinuations, les remarques aigres, les “vacheries”.

¹⁶⁴ Chant de Saneyya Ruṣdī sur Polyphon 43833, vers 1929. Musique de ‘Izzat al-Gāhili, auteur inconnu. Texte

C'est un vieux dégoûtant et je suis encore jeune,
En plus il est fou de moi, quelle horreur!

Il est allé voir papa et il a obtenu ma main.
J'ai répondu : "Jamais, c'est impossible".
Puis ils m'ont forcée: il paraît qu'il est riche...
Mais jamais mon cœur ne pourra l'aimer,
C'est un vieux dégoûtant...

Ils m'ont dit "il est riche", j'ai répondu "c'est un vieillard".
Mon fiancé devrait avoir mon âge!
Dans quelle loi est-il dit
Que je doive être malheureuse toute ma vie?
C'est un vieux dégoûtant...

La nuit de noce, il m'a possédée.
Mon Dieu, je ne souhaite ça à personne!
Quand je l'ai vu j'ai fermé les yeux.
Maman, il est encore plus laid qu'un singe,
C'est un vieux dégoûtant...

39/ *ṭaqṭūqa* "ul-lo f-weššo", mode *ḥigāz*.¹⁶⁷

ul-lo f-weššo wa-la tegeššo
we-n-nabi ma asibo wallāhi ma asībo

*ma dām ya bāba lāwi-li weššo*¹⁶⁸
*da s-seḥr-e yegībo 'ala mala weššo*¹⁶⁹

waṣafu-li šēḥ ebn-e ṭarī^qa
yegībhū-li ḥālan fe de^qī^a
el-ḥenna l-fatī be-kām er-raṭl?

we-seḥro yāma ḥayyar 'u^qūl
yefḍal warāḥ lamma ye^qūl
ma dām ya bāba..

šoft-e b-'ēni ma ḥaddeš^q al-li
ba'd-e hagro ḥa-yerga'-li
rāḥ yekṭeb-lo w-ana ašabšeb-lo

gōz el-gāra ḥallāḥ magnūn
ma fīš ba'do šēḥ maymūn
ma dām ya bāba..

*da^q al-li yemši 'ala 'agīn*¹⁷⁰
w-en 'azzet felūs agīb bed-dēn
yāna ya howwa barra we-gowwa

zayy el-'alif ma yelaḥbaṭūs
we-s-seḥr-e abadan ma abaṭṭalūs
ma dām ya bāba

bānet-li 'sāra lelt embāreḥ

'a'ad ganbi w-etmaḥḥak feyya

tiré du catalogue Polyphon (1929,52), disque non retrouvé.

¹⁶⁵ L'expression "fe šar'-e mīn" (qui dit que l'on doit ...) renvoie à l'idée de loi divine révélée, que souligne encore l'emploi du verbe *gāz / yegūz*, aux claires connotations juridiques. En la mariant de force, les parents de la jeune fille manipulent injustement la loi suprême.

¹⁶⁶ La "lēt ed-dohla" (nuit de l'entrée, nuit de noce) est la nuit où la mariée quitte ses parents et entre dans la demeure de l'époux, mais aussi celle où le sexe de l'homme pénètre le corps féminin. Cette signification charnelle sous-jacente, liée à un dégoût, semble s'imposer ici.

¹⁶⁷ Chant de Ratība Aḥmad sur Baidaphon 91005/06, vers 1930. Texte de Muḥammad Ismā'īl, musique de Aḥmad Šarīf. Texte tiré du catalogue Baidaphon "supplément mars 1930 nouveau enregistrement électrique" [sic], corrigé après écoute.

¹⁶⁸ Le "ya bāba" n'indique pas nécessairement que la femme parle à son père, mais peut avoir une fonction

ya nēna hāti š-šensello¹⁷³
we-ḥāḍḍari `egl-e betello

ekmenni ya māma amil-lo
arkab `alēh la-yeb^qa nhār

we-baḥhari lamma atṣahla`
w-ala`ab el-west-e w-amatta`

a-ahezz-e ^qamti w-atdalla`
nafsi w-a^qid šam`a we-funyār

hāti ya nēna hezām heffa
w-aleff-e bih ḥamsin laffa

athazz-e fiḥ w-a`mel zaffa
ya nēna w-ed`i gār el-gār

Maman, demande à la sorcière du zār
De frapper un peu son tambourin pour moi.

Maman, les démons qui m'ont possédée
Me tiennent, j'te jure, les poings liés!
Ils me rendent folle toute la nuit
Et ils me demandent un izār à la mode et une ceinture dorée.

Maman, apporte-moi un [šensello]
Tu sais bien que ça me plaît, Maman!
Et prépare-moi un petit veau
Pour que j'monte dessus, sinon ce sera toute une histoire...

Baigne-moi d'encens quand je me déhancherai
Quand je bougerai la taille et que je minauderai
Je remuerai du bassin, je m'amuserai bien
Et j'allumerai une bougie et une torche

Maman, apporte-moi une jolie ceinture
Que j'me la noue autours des hanches pour danser
Je ferai cinquante tours sur moi-même
Et tu inviteras, Maman, tous les voisins

6. PHENOMENES DE SOCIETE, BOULEVERSEMENTS SOCIAUX ET MORAUX

41/ ṭaqṭūqa “yāma nešūf ḥagāt tegannen”, mode gahārkāh.¹⁷⁴

yāma nšūf ḥagāt tegannen

el-bēh we-l-hānem `and-e mzayyen

yāma nšūf ḥagāt tegannen

heyya we-l-bēh `amlīn abunēh
^qāl `āher mōḍa “ `a la fransēh”

le-^qaṣṣ eš-ša`r -e da lazmeto `ēh
yāma nšūf ḥagāt tegannen

¹⁷¹ Chant de Zakī Murād sur Gramophone 7-212074/15, vers 1920. Auteur inconnu, musique de Dawūd Ḥusnī. Zaydān en propose un texte entièrement différent (sd,367), et il pourrait s'agir d'un chant plus ancien dont Gramophone présente une version déposée. Texte tiré du catalogue Gramophone “nouveau supplément 1920” (1920,4-5), corrigé après écoute.

¹⁷² “izār” désigne la longue pièce de vêtement noir satiné que les femmes de la bourgeoisie portaient par dessus leurs habits de sortie. La coupe en variait parfois, ainsi que la nature du tissu, fixant par ces détails infinitésimaux une “mode”. Dans ses mémoires, Hudā Ša`rāwī affirme avoir lancé à Alexandrie une mode nouvelle du izār improvisée avec un bout de tissu noir alors que son vêtement s'était déchiré (Shaarawi, Harem years. London, Virago Press 1986, p67) / šamār est un terme tombé en désuétude désignant une ceinture dorée.

*kān`a^qlek fēn lamma t^qoṣṣih
elli ^qaṣṣū-lek allah yegazih*

*men ṣoḡrek w-enti trabbih
yāma nṣūf ḥagāt tegannen*

*rabbek ḥala^qek fe agmal ṣūra
bokra`alēh teb^qi ma^qhūra*

*mīn ^qal-lek te^qoṣṣih ya ^qammūra
yāma nṣūf ḥagāt tegannen*

*daḥla b-gor'a gowwa ṣ-salun
'āḥer el-mōḍa di ēh ḥa-tkūn*

*'ala āḥer zaman`amla zbūn
yāma nṣūf ḥagāt tegannen*

On voit des choses qui rendent dingue:
Monsieur et Madame ensemble chez le coiffeur!
On voit des choses qui rendent dingue!

Madame et le Bey se sont pris un abonnement
Pour s'faire couper les tifs! A quoi ça rime?
Y paraît qu'c'est la dernière mode à la française...
On voit des choses...

Où t'avais la tête pour te les faire couper?
Depuis qu't'étais petite tu t'les laissais pousser.
Que le diable emporte celui qui t'a tondue!
On voit des choses...

Le Bon Dieu t'as créée jolie à croquer.
Qui t'as dit d'aller t'faire tondre, ma mignonne?
Demain tu t'mettras à les regretter.
On voit des choses...

Elle entre toute fière au salon de coiffure.
Y manquait plus qu'ça, elle s'prend pour un client!
Qu'est-ce qu'ils vont encore nous inventer avec leur mode?
On voit vraiment des choses...

42/ **ṭaqtūqa “ya gada` mezmez”, mode ḥigāz.**¹⁷⁵

*ya gada` mezmez
ew'a teblefni aṣūfak*

*ya gada` el`ab le`bak
ḥatta law ṣaḥḥ-e felūsak [flush-ak]*

*a^qul-lo “carte”, ye^qūl “servi”
en ḥād-lo wara^qa walla-tnēn*

*we-lamma aṣūfo “flush manqué”
dayman aṣūfo be-gōz wāhed*

*ḥebbi ya nās ma^qdarš-e`alēh
nōba ma`āya “full valets”*

*yeblef ketīr ya nās borrh
ṭayyar-li ṣoldi¹⁷⁶ be-“coup” wāhed*

*ez-zahr-e amro`agāyeb
be-`id ḥabibi`eṣrīn “full as”*

*ma ṣoft-e marra farraḥni
w-ana ma ṣoft-e gozēn`omri*

¹⁷⁵ *ṣenṣello* pose problème, n'est attesté dans aucun dictionnaire et n'est plus connu des locuteurs. Le dictionnaire des parlers arabes de Syrie-Liban-Palestine de Denizeau (1960:292) signale pour le verbe *ṣanṣel / yeṣanṣel* le sens “ornement de pendentifs” et *ṣanṣūl* désigne une frange de tissus. Le *ṣenṣello* égyptien pourrait être soit une sorte de pendentif, soit un châle porté lors de la cérémonie du zār. On peut poser l'hypothèse, beaucoup moins vraisemblable, d'une déformation de chinchilla, qui se dit usuellement *ṣenṣella*, pour suivre la rime. Mais le zār étant pratiqué par les couches les plus

*bunt-e*¹⁷⁷ *ya sīdi, ana manḥūs*
da kān ma' āya “quinte royale”

“full” *ketīr we- “flush” ma bašūf*
la^q ēto ma' a ḥebbi 'al-' ās

Mon gars, amuse-toi bien,
Mon gars, joue tes cartes!
N'essaye pas de me bluffer, je te vois
Même si ta quinte flush est bonne!

Je lui demande s'il veut une carte, il me répond “servi”
Et quand je vois son jeu, c'est une [quinte] flush manquée.
Qu'il prenne une carte ou deux
Il a toujours une paire d'as...

Mon gars est bien trop fort pour moi.
Il bluffe tout le temps, j'en ai marre!
Une fois j'avais un full aux valets
Il m'a piqué toute ma mise en un seul coup!

La chance, c'est vraiment bizarre!
Pas une fois elle ne m'a rendu visite.
Dans la main de mon gars, il y a vingt fulls aux as
Et moi, je n'ai jamais vu deux paires dans mon jeu.

Un as, je t'en prie, je n'ai pas de veine!
J'ai toujours des full, mais les quintes flush, j'en vois pas la couleur!
Un fois j'ai eu une quinte royale
Mon chéri en avait une aux as...

43/ monologue “*el-kukayīn*”.¹⁷⁸

*ešme'na ya noḥḥ*¹⁷⁹
da akl el-moḥḥ-e ḥalāk
dahel-li tṭoḥḥ
howw-enta šerikna

*el-kukayīn koḥḥ*¹⁸⁰
e'melo 'ala ġerna
*we-gayy-e tgoḥḥ*¹⁸¹
ḥatta fe manahīrna?

eš 'arrafak enta ya jurji
*el-mad' ū^q a di we-ḥanafetha*¹⁸²
yāma rāḥ^q anaṭīr fe gowwāha
ṣaḥḥa ma ṣaḥḥa
betkallefni kukayīn kām fe leletha
men el-^q azāyez iyyāha
la ilāha illa-llāh

populaires de la population et le chinchilla étant la plus chère des fourures, cette lecture paraît difficile.

¹⁷⁴ Chant de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā sur Baidaphon 85573/4, vers 1927, réédité sur CD AAA099, Cafés chantants du Caire vol 1, 1994. Auteur et compositeur inconnus. Texte tiré du catalogue Baidaphon “nouveau catalogue générale 1928 Abd El-Latif Eff. El-Banna” [sic] (1928,7), corrigé après écoute.

¹⁷⁵ Chant de Munīra al-Mahdiyya, Baidaphon 83502/03, vers 1925. Auteur et compositeur inconnus. Texte tiré du catalogue Baidaphon “catalogue général Sit Mounira El-Mahdia” (1929,23), corrigé après écoute.

¹⁷⁶ *šold*, du français “solde” désigne les jetons ou les mises placés devant les joueurs dans les jeux de cartes où l'on joue de l'argent, comme le poker.

¹⁷⁷ *bunt*, de l'italien “*bunto*”, désigne un point ou l'as, suivant le contexte.

¹⁷⁸ Chant de Munīra al-Mahdiyya, Baidaphon 83486/87, vers 1925, extrait de la pièce “*renn*” (résonne), octobre 1919. Texte de Badi' Ḥayrī, musique de Sayyid Darwīs. Texte tiré du catalogue Baidaphon “catalogue général Sit Mounira

*ha ha rāhet morto*¹⁸³

el-`āyez ahbal
*terūh Abu Za`bal*¹⁸⁴
wa-la ḥamsa grām
yekaffu ahūk
eš gayeto l-gēb ḥa-yenaffad? ēh ya`ni?
tešemmo abyad
yāma ḥokama we-agzageyya
ba^qu aḡneya `ala ḥess el-kukayīn
ma ba^qēna ṣummun bokmun `umyun
terirem terirem ya afandi
ēh el-kalām da
kont enti za^qetīna
*elḥa^qīna taflīta walla ta`mīra*¹⁸⁷
w-ahretha terebetitti
ḥuṣīni yamma
āh ya ḥāli

ya ḥawāga Zonfal
w-abūha `alaṣān tanṣī^qa
wa-la `ašara grām
*dana ašaṭṭab `ala mīt fawri^qa*¹⁸⁵
we-l-moḥḥ-e ḥa-ye`assar? ēh ya`ni?
yeṭla` eswed
yāma ḥanuteyya we-torabeyya
ṣūf ed-dunya
*el-bīgi bīgi bīgi*¹⁸⁶
ya `anāber?
ya maṣlahet el-gamārek
ḥa-nmūt meyya wara meyya
*`al-`abaseyya*¹⁸⁸
`al-`abaseyya
*`al-bedaweyya...*¹⁸⁹

Pourquoi la cocaïne c'est du caca, mon petit?
Ca bouffe la cervelle! C'est la mort assurée! Va donc voir d'autres nez!
Ca vous rentre dedans en faisant du barouf,
Et l'effet c'est rien que de l'esbrouffe.
T'es donc notre associée jusque dans nos trous de nez?

Si tu savais, Jurji, cette saloperie de nez nasillard
Combien il m'coûte en cocaïne tous les soirs!
J'y ai fourré des quinaux, de ces flacons-là...
Que ce soit bien ou mal, rien à faire! C'est trop tard!
Maintenant mon blaise, il est nase!

Celui qui en veut devient dingue, Khawaga Zunful
On est prêt à finir au bain ou pire encore, pour une ligne!
Ton pote, il lui faut pas cinq ou dix grammes,
J'pourrais vider cent fabriques...
Qu'est-ce que ça peut faire que mes poches soient vides?

El-Mahdia” [sic] (1929,33), corrigé après écoute.

¹⁷⁹ *kohḥ* est ici une altération de *kohḥa*, mot utilisé par les parents pour désigner aux enfants ce qui est mauvais, “caca”.

¹⁸⁰ *gahḥ* / *yegohḥ* signifie à la fois “gicler” et “raconter des bêtises”.

¹⁸¹ “*el-mad`ū^qa we-ḥenafetha*” désigne le nez du personnage (la *ḥenāfa* est le ton nasillard provoqué par l'abus de cocaïne).

¹⁸² *morto* (mort) est une altération de l'italien. On pourrait rendre la connotation argotique en traduisant *kaputt*.

¹⁸³ Abū Za`bal est le nom de la localité de la banlieue cairote dans laquelle est située le bain.

¹⁸⁴ *fawri^qa* est une altération de fabrique.

¹⁸⁵ L'expression “*el-bīgi bīgi*” “ce qui doit venir viendra” (*que sera sera*). C'est aussi le titre d'une chansonnette à la mode tirée d'une pièce de Kis Kis Bey (Nagīb al-Riḥānī / Badi`a Maṣābni), fredonnée par le personnage en prise au délire.

¹⁸⁶ Le terme *`anāber* n'est pas entièrement clair. On peut le comprendre comme le pluriel de *`anbar*, la salle de

Qu'est-ce que ça peut faire qu'j'aie le cerveau atteint?

Quand on la sniffe, c'est tout blanc
Quand ça ressort, c'est tout noir!
Combien de toubibs, combien de pharmaciens
Combien de croque-morts, combien de fossoyeurs
Se sont remplis les poches grâce à la cocaïne?
C'est quand même drôle, la vie!

On est devenus sourds, muets et aveugles
Tralala Messieurs, qui vivra verra
Qu'est-ce que vous racontez, dans les hopitaux ?
C'est vous, les douaniers! C'est vous qui nous y avez incités!
Au secours, de petit passage en dose à fumer, on va mourir par centaines
Et à la fin, tralalalère, chez les dingues
Au secours Maman, chez les dingues...

44/ monologue “black bottom”.¹⁹⁰

<i>madaneyyet ēh? da sē' yeğomm</i>	<i>we-r-ra^aş-e kōm we “black bottom”</i>
<i>‘abīd te^aūm keda keda ho</i>	
<i>Amīrika nās maganīn^a awi maganīn</i>	<i>Josephine Baker sabet malayīn</i>
<i>we-Barīs ba^aet Harṭūm sudān</i>	<i>we-Dungula we-Şingatūn¹⁹¹</i>
<i>rege^a‘u l-wara!</i>	<i>dī^a alba ēh dī?</i>
<i>da bokra ya nās norṭon kamān</i>	<i>ma ndu^aşī kās we-n^a‘īd zamān</i>
<i>neşrab marīs¹⁹² keda keda ho</i>	
<i>andugri kār naga eke deliri</i>	<i>āh ya nūr el-‘ēn dessi brāma¹⁹³</i>
<i>we-markūb badal gazma we-şarāb</i>	<i>nermi l-ketāb, nensa l-ḥesāb</i>
<i>nor^aoş kamān keda keda ho</i>	

C'est ça le progrès? Ca me fait enrager!
Y manquait plus que ça: le “black bottom”.
Des Nègres qui se trémoussent comme-ci comme-ça...
Les Américains sont dingues, complètement dingues:
Joséphine Baker séduit les foules,
Paris est devenu comme Khartoum au Soudan, ou Dongola ou “Chingaton”!
Ils sont revenus en arrière! Qu'est-ce que c'est que ce renversement?
Demain, mesdames messieurs, on se remettra à baragouiner,
On ne boira plus d'alcool, et on revivra dans le passé
Où on buvait des dattes macérées dans du lait, comme-ci comme-ça.
(texte en “turc de cuisine” mêlé de mots arabes)
On mettra des babouches à la place des chaussures et des bas
On jettera les livres, on oubliera le calcul
Et on dansera comme-ci comme-ça!

garde à l'hôpital. Devenu fou suite à sa consommation de stupéfiants, le personnage s'adresserait au personnel de l'asile où il est enfermé...

¹⁸⁷ *taflīta* n'est pas clair. Peut-être fait-on allusion aux passages de drogue par les frontières sur lesquels les douaniers ferment les yeux. *ta'mīra* est plutôt un terme réservé au haschich, mais on peut penser qu'il désigne ici une dose ou une prise. La traduction de ce vers est une simple proposition.

¹⁸⁸ C'est dans le quartier de 'Abbasiyya qu'est situé l'hôpital psychiatrique du Caire.

¹⁸⁹ “*ḥālī 'al-bedaweyya*” est le titre d'une célèbre *ṭaqīṭqa* ancienne que se met à chanter le personnage devenu fou.

45/ dialogue comique “amma ɥettet fekra dūn”.¹⁹⁴

- SS: amma ɥettet fekra dūn genān ṣaḥīḥ en naḥḥezūha
 mostaḥīl ezzāy yekūn bulīs merāti yelabbesūha?
 we-š-šerīt yentah šerīt we-n-nuhūd meš-šedr ṭal`a
 teb^a `īsa bazramīt mahma te^asa barḍo may`a
 we-l-`adha we-`amarr-e ne`allemhom ṣaḡadūn ṣūladūn ḥazdūr¹⁹⁵
 w-etfarrag ba^a lamma anadi-lhom eḍrab ya burūgi ṭabūr
- BM: b-entezām ḥazdūr
- SS: wāhed
- BM: afandem
- SS: etnēn
- BM: afandem
- SS: talāta... fēn en-naḥar Amīna?
- BM: ahe gowwa bte`mel twalēt
- SS: fēn en-naḥar Zakeyya?
- BM: ḥāyešha gozha fe l-bēt
- SS: we-Labība?
- BM: sa^a aṭet
- SS: we-Ḥadīga?
- BM: weldet
- SS: samā` awamri enti we-heyya koll-e bulīsa tīgi mel-bēt
 tezhār^a awām fe d-dawreyya `ala senget `ašara t-tawalēt
 el-mašya?
- BM: be-laṭāfa
- SS: we-ḍ-ḍaḥka?
- BM: be-ḥafāfa
- SS: el-west?
- BM: re^a we-dilikāt
- SS: we-l-^aalb?
- BM: yeḍrab naḡamāt
- SS: Charleston?
- BM: labsīn
- SS: A la garçonne?
- BM: ^aaššīn
- SS: we-g-gazma ka`baha ma ye^aelles
- BM: fe `uluwwaha `an `ašara ṣanti
- SS: we-k-koḥla fe l-`ēn tethabbes
- BM: we-tkun-lak zayy el-berlanti
- SS: w-en šoftu ḥenā^a we-taksīr?
- BM: ner^a `be-š-šōt elḥa^aūni we-b-sor`a tel^aāna nṭīr
 ya nsa^a aṭ ruḥna `al-gāni
- SS: w-en šoftu šabb-e dilikāt?

¹⁹⁰ Chant de Nīna et Mary, sur Odéon 2000, vers 1929. Texte de Ḥusayn Ḥīlmi, compositeur inconnu. Texte tiré du catalogue Odéon “supplément 1” (1929,13), disque non retrouvé.

¹⁹¹ Dungula est la première grande ville soudanaise sur le Nil après la frontière égyptienne. La carte de ce pays ne révèle par contre aucune ville d'importance qui se nommerait “Sīngatūn”. On peut penser à une déformation de “Chinatown”...

<p>BM: <i>yemanna fe l-^qesm-e yekūn</i> <i>yedfa`ha we-yekūn mamnūn</i> <i>we-nḥawweš fe `ulūf ginehāt</i> <i>tera^qīna zubbāt we-ṣolāt</i></p> <p>SS: <i>koll-e ḥkūma bulisha yekūn</i> +BM <i>we-l-fekra di fekret magnūn</i></p>	<p><i>we-maḥāder we-moḥalfa we-hāt</i> <i>be-ṣatāra ne`addi waḏifetna</i> <i>we-l-baraka f-re^qet ḥaraketna</i></p> <p><i>be-š-šakl-e da ten^qell-e ^qimetha</i> <i>ragga`u-lna s-sett-e l-betha!</i></p>
---	--

- En voilà une idée de dingues! C'est de la folie s'ils l'appliquent!
C'est impossible, comment pourrait on habiller des femmes en gendarmes?
Rubans sur rubans et les seins en avant
Ce serait le monde à l'envers.
Même quand elles font les dures, c'est quand même des mauviettes
Et le pire c'est de leur apprendre à retenir les grades.
Regardez ce qui se passe si j'ordonne:
Clairon, sonnez le rassemblement! En avant, face!

-Bataillon, demi-tour
-Un?
-Présente.
-Deux?
-Présente.
-Trois? Où est le soldat Amīna?
-Elle est à l'intérieur, elle se poudre le nez.
-Où est le soldat Zakeyya?
-Son mari l'a retenue à la maison.
-Et Labība?
-Elle a fait une fausse-couche.
-Et Ḥadīga?
-Elle vient d'accoucher.
-Ecoutez bien mes ordres, les filles:
Chaque policière en venant de chez elle
Rejoint rapidement sa patrouille
Tirée à quatre épingles et pomponnée.
La marche?
-Gracieuse.
-Le rire?
-Léger.
-La taille?
-Fine et délicate.
-Le coeur?
-Battant la chamade.
-Charleston?
-C'est notre costume.
-A la garçonne?
-C'est notre coiffure.
-Les talons ne font pas moins de?
-Dix centimètres de haut.
-Le kohl dans l'oeil est appliqué?
-Et brille comme un diamant.
-Et si vous voyez de la bagarre et de la casse?
-On se met à hurler "au secours"
Et en une seconde on s'évapore,
Ou on se jette sur le malfrat.
-Et si vous voyez un jeune homme charmant?
-Il aura envie de venir au poste,

On lui collera plein de contraventions
 Et il les payera de bon cœur.
 Nous, on fait notre devoir habilement
 On fait faire des économies par milliers
 Et tout ça grâce à nos idées futées!
 Vivement qu'on soit promues officiers et sergents-majors...
 - Tout gouvernement qui aurait une telle police
 Ne vaudrait vraiment plus rien.
 Voilà bien une idée d'écervelés,
 Faites rentrer les femmes au foyer!

46/ extrait du trialogue “tawzīf en-nesā”¹⁹⁶.

<i>yeslam we-ye'īs enšalla</i>	<i>mīn^qāl enn en-neswān</i>
<i>tet'ayyen kataba esmalla</i>	<i>tetwazzaf^qāl ēh fe d-diwān</i>
<i>alfēn “merci” ya ḥkūma</i>	<i>walla afkār el-mōd</i>
<i>ḥallēti neswān mazlūma</i>	<i>fe d-dunya ba^qa-lha wugūd</i>
<i>esmalla 'alēna ḥeffa we-dilikāt</i>	<i>men ḡamza r-rotba be-sor'a tegīna</i>
	<i>we-ma'āha 'elawāt</i>

(...)

<i>baškatba</i>	: <i>koḥl-e ma fīs lēh ya Zakeyya?</i>	
<i>Zakeyya</i>	: <i>ma'lešš, nesīto fe l-bēt</i>	
<i>baškatba</i>	: <i>Baheyya afandi, tawalētek ḥeffa</i>	
<i>Baheyya</i>	: <i>^qaddaha we-^qdūd</i>	
<i>baškatba</i>	: <i>Nageyya afandi, ḥoṭṭi aḥmar fe š-šeffa, ḥallīha “à la mode”</i>	
	: <i>w-enti mā-lek ma'zūra ya 'abla?</i>	
<i>Labība</i>	: <i>'o^qbālek, fe sett-e šhūr ḥebila</i>	
<i>chef</i>	: <i>^qesm ed-dosyehāt ḥalan yet^qaddem. 'Ēša, Zakeyya, Labība!</i>	
<i>filles</i>	: <i>afandem</i>	
<i>chef</i>	: <i>dosyehatkom, warrūni!</i>	
<i>filles</i>	: <i>ahe ya afandem</i>	
<i>chef</i>	: <i>mazbūṭa tamām?</i>	
<i>filles</i>	: <i>kollaha 'awātef ḡarameyya</i>	
<i>chef</i>	: <i>ḥesabatko rassūni!</i>	
<i>filles</i>	: <i>ahe ya afandem</i>	
<i>chef</i>	: <i>ḍabṭ el-arqām?</i>	
<i>filles</i>	<i>ḥesabatna teḥell el-mizaneyya</i>	<i>we-ḥaṭar 'alēkom we-'alayya</i>
<i>chef</i>	<i>: en kān 'ala keda, mantūs falḥīn</i>	<i>we-gazatko t-ṭard enti we-heyya</i>
	<i>meš-šoḡl-e da ḥa-ye^qūlu ḥaybīn</i>	<i>men ba'd-e ma ḡayyarna l-ḥāla</i>
<i>filles</i>	<i>: we-nerga' le-l-hedma fe l-bēt</i>	<i>nehlaṣ men 'id er-reggāla</i>
	<i>ma nṭulš el-hedma we-ya rēt</i>	<i>we-koll-e sā'a 'azāb men da</i>
<i>chef</i>	<i>: el-ḥesabāt 'ayez laha d-de^qa</i>	<i>w-idēko ma tsilš el-warda</i>
	<i>we-d-dosyehāt šoḡlaha maša^qa</i>	<i>kān malha we-mal-ḥesabāt</i>
<i>filles</i>	<i>: el-ḥeffa r-re^qa d-dilikāt</i>	<i>we-telwi f-buzha we-ṭalfo</i>
	<i>we-tzāḥem gozha fe wazayfo</i>	<i>teḥdem we-trabbi awladha</i>
	<i>di wazīfet es-settāt fe l-bēt</i>	<i>ta'tef'ar-rāgel be-wedadha</i>
	<i>di wazīfet es-settāt fe l-bēt</i>	

Hourrah, vive celui qui a permis

¹⁹² *marīs* désigne une boisson traditionnelle bédouine faite de dattes macérées dans le lait. Elle équivaut au *ḥošāf* que les Egyptiens boivent pour rompre le jeûne de Ramaḍān.

Que maintenant les femmes
 Puissent être secrétaires
 Et travaillent dans l'administration!
 Deux mille mercis, gouvernement.
 Ca c'est des idées à la mode
 Tu as permis à des femmes opprimées
 D'avoir une vraie existence
 On est des filles charmantes et délicates
 Par un simple clin d'oeil on aura des promotions
 Et une augmentation

(...)

La secrétaire Zakeyya, pourquoi n'avez-vous pas de kohl?
 Zakeyya Désolée, je l'ai oublié à la maison.
 S. Baheyya Effendi, votre maquillage doit être charmant!
 Baheyya Faites-moi confiance, je m'en charge.
 S. Nageyya Effendi, mettez du rouge à lèvres, soyez à la mode!
 Et vous, pourquoi vous vous faites porter pâle'?

Labiba Enceinte de six mois, puissez-vous connaître ce bonheur!
 Le chef Section des dossiers, présentez-vous.
 'Ēsa, Zakeyya, Labiba?

Filles A vos ordres.
 C de S Montrez-moi vos dossiers!
 Filles Les voilà, Monsieur.
 C de S Ils sont bien tenus?
 Filles Ils sont tout pleins de déclarations d'amour!
 C de S Expliquez-moi vos comptes!
 Filles Les voilà, monsieur.
 C de S Les comptes sont justes?
 FillesI Ils ruinent le budget.
 C de S Si c'est comme ça, vous avez tout raté,
 Et ce n'est bon ni pour vous ni pour moi
 Ils vont dire qu'on sait pas faire notre boulot
 Et vous les filles, vous êtes virées!

Filles Retourner travailler à la maison
 Après avoir changé de condition?!?
 On ne pourra même plus s'offrir une robe...
 Et si au moins on pouvait échapper à l'emprise des hommes!

C de S Les comptes, ça demande de la précision,
 Ça demande de la souffrance pendant chaque heure.
 Suivre des dossiers, c'est une tâche pénible
 Et vos mains ne peuvent pas même tenir une fleur.

Filles La femme charmante, la délicate, la raffinée
 N'a rien à voir avec les comptes.
 Elle prendrait la place de son mari au travail,
 Elle se mettrait à lui battre froid et à le contredire.
 Le rôle des femmes, c'est de rester à la maison
 De servir et d'élever leurs enfants.
 Le rôle des femmes, c'est de rester à la maison
 Et de donner tout leur amour à leurs maris.

7. REVENDICATIONS NATIONALISTES

47/ *ṭaqṭūqa* “*šāl el-ḥamām*”, mode bayyātī.¹⁹⁷

¹⁹³ Il n'a pas été possible de trouver un sens à cette phrase, pastiche de turc ottoman.

*ṣāl el-ḥamām ḥaṭṭ el-ḥamām*¹⁹⁸

men Maṣr es-sa'ida les-Sudān

*zaḡlūl we-^qalbi māl 'ilēh
yefham luḡāh elli yenaḡih*

*andah-lo lamma aḡtāḡ ilēh
we-ye^qūl ḥemaymam ya ḥamām*

*'eṣ^q ez-zaḡalīl ḡeyyeti
ḥabbēt kanār ya farḥeti*

*we-ḥobbohom men ^qesmeti
ma le-n-nās 'awāzel fe l-ḡarām*

*yīḡi b-'idayya aṭawwa^qo
we-bōsa waḥda tefawwa^qo*

*we-bēn ṣafayfi aza^qa^qo
we-ma' en-nadīm yeḡla l-mudām*

Lepigeon s'est envolé, le pigeon s'est reposé
De l'heureuse Egypte vers le Soudan.

Un oisillon/Zaḡlūl, mon coeur bat pour lui,
Jel'appelle quand j'ai besoin de lui.
Il comprend l'appel de celui qui s'adresse à lui
Et il roucoule, mon beau pigeon.

Moi j'adore les oisillons.
Les aimer, c'est mon destin,
J'ai aimé un canari, comme j'étais heureuse
Qu'ont les gens à médire de notre amour?

Quand il venait, je le prenais dans le creux de la main.
De mes lèvres, je lui donnais des petits bécots,
Un seul baiser lui redonnait vie.
Avec un compagnon, le vin devient si bon.

48/ *ṭaḡṭūqa "el-'aṣfūr 'and el-maṣreyya"*.¹⁹⁹

*el-'aṣfūr 'and el-maṣreyya
koll-e yōm sā'et eṣ-ṣobḥeyya*

*fe ^qafaṣo zayy ed-dahabeyya²⁰⁰
yeḡanni we-yenāḡi l-ḥorreyya*

*el-'aṣfūr da ḡanna we-^qāl
we-n'īs we-nefraḥ b-este^qlāl*

*rabbi ḡayyar-li di l-ḥāl
be-t-tamām wayya l-ḥorreyya*

*el-'aṣfūr da fā^q we-ṣaḡṣaḡ
le-'aḡl-e ma nhayyaṣ we-nefraḥ*

*we-ṭalab men el-'azūl yetzaḡzaḡ
fe ṣafa s-sett el-maṣreyya*

el-'aṣfūr ^qāl " ana l-maṣri

met' allem we-ṣāṭer we-'aṣri

¹⁹⁴ Chant de Badī'a Maṣābnī et Sayyid Sulaymān sur Polyphon 51355, vers 1931. Auteur inconnu [Ḥusayn Ḥilmī ou Muḥammad Ismā'il?], musique de Ḥasan Muḡṭār. Texte tiré du catalogue Polyphon "supplément octobre" (1931,7-9), disque non retrouvé.

¹⁹⁵ *saḡadūn*, *ṣuladūn* et *ḥazdūr* sont des termes ottomans égyptianisés désignant des manoeuvres dans l'armée et la police: *saḡadūn* signifie "demi-tour droite", *ṣuladūn* "demi-tour gauche" et *ḥazdūr* "demi-tour fixe".

¹⁹⁶ Chant de Aḡmad Ṣarīf, Faḡīla Ruṣḡī, Waḡīda Ḥamdī sur Columbia GA 58, vers 1930. Texte de Muḥammad Ismā'il, musique de Aḡmad Ṣarīf. Texte tiré du catalogue Columbia (sd[v1932],58-9), disque non retrouvé.

¹⁹⁷ Chant de Munira al-Mahdiyya sur Baidaphon 83468/69, vers 1925. Texte de Yūnus al-Qāḡī et musique de

*we-bass-e howwa ēh 'ozri*²⁰¹

*el-'asfūr da 'āl le-ḡ-dorra
we-l-wāsi da yeṭla' barra*

*el-'asfūr da 'āli l-himma
w-ana walla be-z-zemma*

Le moineau chez l'Égyptienne
Tous les jours au matin

Le moineau a chanté et dit
Nous voulons vivre contents,

Le moineau s'est réveillé et ébroué
Qu'on puisse s'amuser et faire la fête

Le moineau a dit: "Je suis l'Égyptien
De quoi ne serai-je pas capable?"

Le moineau a dit à la co-épouse:
Celui qui sème la discorde doit partir

Ce moineau est d'un noble caractère
Et moi j'en fais serment

tāleb este^qlāl we-ḥorreyya"

*ma he l-bēḡa oḥt es-samra
we-n'īs sawa be-l-ḥorreyya*²⁰²

*yehlef we-ye^qūl 'āher kelma
ḥorr-e we-ṭāleb ḥorreyya*

Dans sa cage dorée
Chante pour la liberté.

Mon Dieu, sortez-nous d'ici!
Libres et indépendants.

Il a dit au censeur de dégager,
Tranquillement avec l'Égyptienne.

Instruit, doué et moderne
J'exige indépendance et liberté!"

"La Blanche est soeur de la Noire.
Qu'on vive libre ensemble"

Quand il promet il tient parole.
Je suis un homme libre et j'exige ma liberté.

49/ *ṭaqtūqa* "ma yegibš-e zayyi en laff el-kōn", mode 'agam.²⁰³

ma yegibš-e zayyi en laff el-kōn

*es'al men et-tariḥ yenabbik
enta twarri n-nās ḥatawik*

*zaharet ḡarāyeb fe l-'asār
we-wasfi kām ḥayyar afkār*

*we-'omr-e 'albi en kān yertāh
w-a'mel seyāset es-selm-e slāḥ*²⁰⁴

*lēh tezid enta 'alayya
we-Mašr-e omm el-madaneyya*

da-ḥna abūna Tūt 'Anḥ Amūn

*'an magdena we-ba'dēn amašik
w-eḥna abūna...*

*ḥallet gamī' en-nās teḥtār
w-eḥna abūna...*

*ella en 'ādet lena l-afrāḥ
w-eḥna abūna...*

*we-blādi mahd el-ḥorreyya
w-eḥna abūna...*

Muḥammad al-Qašabḡi. Texte tiré du catalogue Baidaphon "catalogue général Sit Mounira El-Mahdia (1929,29), corrigé après écoute.

¹⁹⁸ Le *ḥamām* (pigeon) et *zaḡlūl* (oisillon) désignent naturellement Sa'd Zaḡlūl Pacha.

¹⁹⁹ Chant de Šāliḥ 'Abd al-Ḥayy sur Columbia 13323/4, vers 1927. Auteur et compositeur inconnus. Texte tiré du catalogue Columbia (1928,3), disque non retrouvé.

²⁰⁰ 'asfūr, moineau, symbolise ici l'Égyptien, enfermé dans la cage du colonialisme / *dahabeyya* peut être compris soit comme un adjectif au féminin (dorée), soit comme "maison flottante sur le Nil". Il est possible que l'auteur vise ici le jeu de mot.

Tu trouveras pas mieux que moi si tu fais le tour de la terre,
Car c'est Toutankhamon notre père!

Demande à l'histoire de t'instruire
Sur notre gloire, et après je te suivrai.
Toi tu nous montres tes bobards
Mais notre père c'est Toutankhamon!

Des splendeurs sont apparues parmi les ruines,
Elles ont émerveillé tout le monde.
Mes formes aussi ont fait tourner les têtes,
C'est que notre père c'est Toutankhamon!

Mon cœur ne s'apaisera pas tant
Que les noces ne reprendront pas.
Le pacifisme sera mon arme
Et puis notre père c'est Toutankhamon!

Pourquoi crois-tu valoir mieux que moi?
Mon pays est le berceau de la liberté.
L'Égypte est la mère de la civilisation
Et notre père c'est Toutankhamon!

50/ *ṭaqṭūqa masraḥiyya* “*lahn al-garsūnāt*”, mode ‘agam.²⁰⁵

ena siropi ena nargilēh
ahe šoğletna keda ya afandeyya
nehāti w-elli n^aūlo ne' ido
da l-garsūn menna ya bēh
ya ma ben^a āsi f-ḥawta
nefḍal šaylīn šawāni we-mašyīn
yeb^a da yesa^aaf we-da yehāti
ya ḥwāti ḥallu 'a^a lena

aho l-me^a addar ya bēh 'alēk
bala Martini bala Whisky we-šōda
kān ma-lna eḥna we-ma-lal kār da
be-llāh eḥseb ya bēh
bass-e men el-buḥfēh le-z-zebūn
da 'ando dorēn we-da talāta
da 'āyez dōr Whisky we-da bīra
ayyūh da ho l-garsūn

zabayenna ma-lha gara-lha ēh

ena kafé peri glikēh²⁰⁶
nefḍal nehza^a be-š-šefa deyya
ka'ennena bne^ara fe 'eddeyya
we-ḥyātak loh el-ganna
we-dawša we-marmatā ya ḥwanna
zayy el-makkūk rayḥīn gayyīn
we-da yeḥabbat keda borrhēh
sab'a sbāti elḥa^aūh²⁰⁷

yefraḥ yekaddar moš be-'dēk
da l-garsūn 'āyēs 'ēša sōda
we-lessa yāma ḥa-nšūf ya si Fōda
kām kilo benemši fe s-sā'a
keda men ḡēr lakā'a
da 'āyez Vermouth we-da jilāta
we-da mazza, we-da kafēh
'a^alo darftar : tūb 'alēh

ba^ašīs ma fīs ya ḥwanna lēh?

²⁰¹ 'ozr ne signifie pas ici “excuse”, mais “raison pour laquelle on est empêché” (*ta'addara 'alayhi*).

²⁰² Allusion à l'union Égypte (*el-bēda*) / Soudan (*es-samra*), considérées comme deux co-épouses. Le *wāsi*, calomniateur et fauteur de zizanie, est naturellement le colonisateur britannique.

²⁰³ Chant de Munira al-Mahdiyya sur Baidaphon 83466/67, vers 1925. Musique de Muḥammad al-Qaṣabgī, texte de Yūnus al-Qāḍī. Texte tiré de Zaydān (sd,261), corrigé après écoute.

²⁰⁴ C'est à la même époque (milieu des années 20) que Gandhi prône en Inde la non-violence comme moyen d'action

*da t-taṣṣīb da we-man' el-ḥamra
kān yīgi ez-zebūn lena ṭīna
we-ya rēt 'aš-ša^qa ell-eḥna
ya nās da ḥarām da-ḥna ḡalāba
ṭūl ma-ḥna ya ṣaḥbi 'īd waḥda
barḏo misirna nobloḡ*

*ḥāllu 'iṣetna gahannam ḥamra²⁰⁸
neḡalṭo we-ngarrado ya Bu Samra
fīh beyzīd ya Si Ḥamdi
da-ḥna 'amalna-lna ne^qāba
meš momken nenḏām
amanīna be-l-we'ām*

Un sirop, un narghilé, un café s'il vous plaît ...
C'est ça notre boulot, on se crève comme ça.
On gueule, ce qu'on dit on le répète
Comme si on récitait une litanie.
Je vous jure, mon Bey, les garçons de café
Méritent bien le paradis.
On subit la pagaille, le vacarme,
Et le travail humiliant, mes frères!
Toute la journée à porter des plateaux
Comme des navettes, en avant en arrière...
En voilà un qui frappe des mains, en voilà un qui appelle,
Un autre qui frappe sur la table, y'en a marre!
Ils nous ont rendus dingues, au secours!

C'est le destin, mon Bey!
Content ou pas, y'a rien à faire.
Me parlez pas de Martini, me parlez pas de Whisky-soda:
Le garçon de café a une vie de chien.
Qu'est-ce qu'on avait besoin de choisir cette profession...
Et on va encore en voir, Monsieur Foda!
Comptez pour voir, mon Bey,
Combien de kilomètres on parcourt en une heure.
Du buffet jusqu'au client
Comme ça sans traîner.
Celui-ci a pris deux commandes, celui-là trois,
Celui-ci veut un Vermouth, celui-là une glace,
Celui-ci un Whisky, celui-là une bière,
Celui-ci des amuses-gueules, celui-là un café...
Aie! Aie! Aie, On a la cervelle comme un carnet de commandes,
Ayez pitié de nous.

Qu'est-ce qu'ils ont, les clients? Qu'est-ce qui leur prend?
Pourquoi on n'a plus de pourboire?
Ces fermetures [de bonne heure] et la prohibition
Font de notre vie un véritable enfer.
Les clients venaient complètement bourrés,
On truquait l'addition et on les dépouillait, hein Abû Samra?
De nos jours, si on a des enfants, mon Bey,
Comment voulez-vous qu'on vive?
On est dans la mouise...
Si seulement on pouvait être augmentés, Si Ḥamdi?
C'est pas juste, on est malheureux
Alors on s'est fait un syndicat.
Tant qu'on reste la main dans la main
Personne ne peut nous faire de mal :

contre le colonialisme britannique. L'opinion égyptienne, informée par la presse, est familière d'une notion telle "seyāset es-selm selāh".

C'est sûr qu'on atteindra nos buts par l'entente commune.

51/ *ṭaqṭūqa masraḥiyya “lahn al-‘ummāl”*, mode ‘agam.²⁰⁹

*ma^qolt-e lak enn el-kotra
w-adik ra’ēt kalām el-’omara²¹¹
ḡerš elli kân hâlek abdanna
enn-e Si Kâmel yekrah Ḥanna*

*la bodd-e yôm teḡleb eš-šagā’ a²¹⁰
ṭele’ tamām wa-la fiḥš-e lawā’ a
we-mṭalla’ en-negil ‘ala ‘enna²¹²
w-eš dahl-e dūl bass-e f-dinna?*

*daḡal benetna-lli mwa^qa’ na
fa^qasna le’ beto w-etgamma’ na
‘adik ‘a-lli eddat-lo d-dunya
tešufna eḡna te^qūl ḡanafeyya*

*fe ba’dena we-rāḡ lak meṣaddar
la-yeḡī’ šarafna allah la ye^qaddar
wešš-e²¹³ we-ba^qā-lo šerka we-matā’ ā
we-tšūfo howwa te^qūl ballā’ a*

*‘ayšīn be-wādi n-Nīl bnešrab
men ḡāz le-malḡ we-men sokkar
rabbena ma yewarriks-e doḡetna
we-l-hedma di-lli ‘ala gettetna*

*be-‘addadāt ‘ala milli we-šanti
le-tormayāt le-ḡawāga Tarayanti
el-ḡēb neḡif amma l-bēt andaf
maḡgūz ‘alēha di ‘iša t^qarraḡ*

(le texte de la strophe suivante, établi d’après écoute, est douteux)

*ḡarabu-lna l-a’war ‘ala ‘ēno
da w-elli adha men di^qoltehom
ya haltara ta’āla nes’alhom*

*teb^qa di ihāna
‘āl ma he talfāna talfāna²¹⁴
‘alēna enn el-‘osmalleyya²¹⁵
tettākel ezzāy ya-šṭa ‘Aṭeyya*

*el-ḡa^q-e kollo ‘ala l-aḡneya
mesta^qtelīn fe Rōza we-Baheyya
emta ba^qa nešūf^qerš el-mašri
entom be-malkom w-eḡna be-ruḡna*

*eḡem ya farḡetna be-kotrethom
we-s-saff-e nāzel ‘ala^qormethom²¹⁶
yefdal fe balado wa-la yeṭla’ šī
di ‘īd le-waḡdaha ma tsa^qafši*

²⁰⁵ Extrait de la pièce “*we-lessa*” (et encore), Septembre 1919. Texte de Badi’ Ḥayri, musique de Sayyid Darwīš. Version de ‘Abd al-Qādir Qadri et Sayyid Mušṭafā (acteurs de la troupe Amin Šidqi / ‘Alī al-Kassār) sur Baidaphon 82272, vers 1923. Version moderne enregistrée par Imām al-Baḡr Darwīš sur Šawt al-Ḥubb, vers 1985. Texte établi d’après le second enregistrement.

²⁰⁶ Termes grecs, utilisés par les garçons de café.

²⁰⁷ Nous choisissons ici le texte gracieusement fourni par M. ‘Abd al-‘Aziz ‘Anāni, Imām al-Baḡr Darwīš chantant un vers légèrement différent qu’il n’a pas été possible de saisir.

²⁰⁸ Peut-être est-ce là une allusion aux restrictions imposées par les Anglais et le gouvernement lors de la première guerre mondiale, ou bien à une hypothétique interdiction de la vente d’alcool pendant Ramaḡān...

²⁰⁹ Extrait de la pièce “*renn*” (résonne), Octobre 1919. Chant de Sayyid Darwīš sur disque Odéon 171, réédité sur cassette Sono Cairo SC81199. Texte de Badi’ Ḥayri, musique de Sayyid Darwīš. La quatrième strophe, qui ne figure pas dans le texte publié par Ḥifni (1955,113-5), est difficilement déchiffirable à partir de l’enregistrement. Le texte de Ḥifni a été corrigé après écoute.

²¹⁰ “*el-kotra teḡleb eš-šagā’ a*” est un proverbe courant: le nombre est plus important que la détermination.

²¹¹ “*kalām el-omara*” est une expression toute faite désignant les paroles des sages, des gens de bien.

²¹² “*meṭalla’ en-negil ‘ala ‘enna*” signifie littéralement: nous a fait pousser de l’herbe sur les yeux = nous a apporté

J't'avais pas dit que le nombre
 Aurait un jour raison de la force?
 Tu vois bien que les sages avaient raison,
 Ils avaient vu juste, et ça n'a pas raté.
 Si ce n'étaient ces [ragots] qui nous ont usé au corps
 Et nous ont porté la poisse,
 Comme quoi Kâmel détesterait Hannâ...
 Qu'est-ce qu'ils ont à se mêler de notre religion?

Ils ont semé la discorde, y se sont infiltrés chez nous,
 Y se sont mis en travers de notre chemin
 Mais on a compris leur jeu et on s'est unis,
 Pour ne pas perdre la face, à Dieu ne plaise!
 Protégez-nous des veinards
 Qui ont des sociétés et des capitaux:
 Vous voyez bien qu'on donne comme un robinet ouvert
 Et ceux-là, ils ne font qu'aspirer!

On vit dans la vallée du Nil
 Et on doit boire avec des compteurs qui comptent au millimètre cube près.
 C'est pareil pour le pétrole, le sel, le sucre
 Et les tramways du Khawâga Teryanti.
 Dieu vous préserve de notre malheur
 On a les poches vides et la maison plus vide encore.
 Et même les loques qu'on a sur la peau
 On a dû les gager: saleté de vie !

On a déjà tout perdu, alors un coup de plus ou de moins...
 Puisque tout est fichu, ça ne nous fait plus rien.
 Et le pire, c'est quand ils viennent nous parler de leur "osmalleyya":
 Qu'est-ce que tu dirais qu'on aille leur demander
 Comment ça ce mange ça, Osta 'Aṭeyya?

Tout ça c'est de la faute aux riches.
 Pfff! Comme on est contents qu'y'en ait autant ...
 Ils se meurent d'amour pour Rosa ou Baheyya
 Et Ils se font piquer tout leur fric.
 Quand est-ce qu'on verra les sous de l'Egyptien
 Rester au pays pour ne plus en sortir?
 Participez avec votre capital, et nous avec notre âme,
 Une main toute seule ne peut applaudir.

52/ *ṭaqṭūqa masraḥiyya "laḥn al-muwazzafīn"*.²¹⁷

*hezz el-hilāl ya Sayyed
 yekfa-lli ḥaṣal*

*karamātak le-'agl-e n'ayyed²¹⁸
 kām yōm we-waṣal*

ba^qa zar'-e baṣal

des catastrophes.

²¹³ "ed-dunya eddat-lo weṣṣ": la vie lui a souri.

²¹⁴ Proverbe courant : "Ils ont frappé le borgne sur son oeil, il a répondu qu'il n'y voyait déjà plus rien". Les ouvriers, éprouvés par les événements de la "révolution", ont touché le fond et ne peuvent plus être atteints.

²¹⁵ Nous ne sommes pas certain du texte dans ce vers, d'autant plus qu'il est en l'état grammaticalement incorrect.

hedyet w-aho rā^q el-ḥāl
da l-mewazzaf menna
lamma yeḥāmmar 'ēno
ḥādd alla(h) ma bēni we-bēnek

we-rege' na le-l' ašgāl²¹⁹
moš wešš-e ḥnā^qa wa-la šūma²²⁰
walla ye^qawwem-lo ^qōma
gēr ḥobb el-waṭan ya ḥkūma

'ešrīn yōm rāḥu 'alēna
bass el-ma^qšūd

enšalla(h) yaḥdu 'enēna
yeb^qa-lna wugūd

we-d-dunya te'ūd

yāma šofna mes-settāt
we-l-kannasīn rohrīn
ma yoknosu bass-e kansa
we-š-šanay' eyya rāḥu

ṭel' om 'amalu mzaharāt
rashom we-'alf-e m^qašša²²¹
wa-la yeroššu rašša
gaybīn ḍabb-e l-'aḥsan warsa²²²

mostaḥdem el-'ayyām di
be-lesansehāt

himma ma fīš aḥsan men di
we-be-doblomāt

yortōn be-luḡār²²³

fe š-šoḡl-e ya sidna l-bēh
wa-la fīš ella asfa^qnākum
ma-ḥnās ḥābbet balališ
bel-ḥa^q aḥūk ma aḥūk

talatīn ma yegību idēh
zayy ma-nta rāsi
ḥāṭṭinha fō^q el-karāsi²²⁴
we-'abūk ma abūk da kalām hallāsi

el-ḡolb elli šarbīno
di maheyet ēh

ya rēt el-'ālam šayfīno
^qāl ḥamsa gnēh

ya ḥwāti borreḥ

men ḥamsa menno trūḥ
we-b-salametha s-sett-e bta'ti
wa-la tewled-līs fe l-baṭn
we-yīgi l-gazzār we-l-ḥoḍari

we-ba^qēto n^qūl 'abbūḥ²²⁵
ma btetwaššāsi
ella tnēn keda 'al-māsi
we-l-ba^qāl yel'an abū ḥāsi

Sayyid [al-Badawī?], avancez le croissant de lune,
Faites-nous un miracle qu'on puisse faire la fête!
Ce qu'on a déjà eu quelques jours nous suffit
On n'a récolté que des ennuis.

Ca s'est calmé, tout est rentré dans l'ordre

“osmalleya” est une lecture possible, puisqu'il s'agit d'une pâtisserie libanaise peu connue en Egypte qui pourrait être réservé à une élite.

²¹⁶ *saff* est ici à comprendre dans le sens de spoliation des biens nationaux / ^qorma, très argotique, signifie : visage, gueule. Littéralement: “la spoliation leur tombe sur la gueule” = “on leur pique tout leur fric”.

²¹⁷ Extrait de la pièce “kollo men da” (C'est de là que tout vient), Août 1918. Chant de Sayyid Darwīš sur Odéon 47657/58 réédité sur cassette Sono Cairo SC 81199. Texte de Badī' Ḥayrī, musique de Sayyid Darwīš. Texte incomplet chez Ḥifnī (1955,116-7), complété et corrigé d'après l'enregistrement.

²¹⁸ *Sayyid* est employé pour, désigner un saint, quelqu'il soit. Les fonctionnaires lui demandent un miracle qu'il déplace la lune pour qu'arrive plus vite le jour de fête où tous les problèmes seront réglés.

²¹⁹ Il est fait allusion à la grève des fonctionnaires en 1919, grève de soutien au mouvement nationaliste, et qui eut pour conséquence la suppression de vingt jours de leur traitement.

²²⁰ L'expression “wešš-e ...” signifie : du genre qui, du type à...

Et on s'est remis au travail.
Nous les fonctionnaires, on est pas du genre à se battre ou a brandir des gourdins
Quand on s'énerve ou quand on pique notre crise.
Nous et le gouvernement, c'est complètement fini!
Si on travaille, c'est parce qu'on aime notre patrie.

On a perdu vingt jours de salaire.
Y pourrait nous prendre nos yeux, qu'est-ce que ça peut faire!
Mais tout ce qu'on demande, c'est qu'ils sachent qu'on existe
Et que la vie reprenne.
Qu'est-ce que les femmes nous en on remontré,
Descendre dans la rue manifester!
Et même les balayeurs se sont entêtés,
Ils veulent plus donner un coup de balai par terre ni même arroser,
Et les artisans ont mis la clef sous la porte des meilleurs ateliers...

De nos jours, un fonctionnaire
Ca vous a un zèle hors pair!
C'est licencié, diplômé, et ça parle les langues étrangères!
Au boulot, Monsieur le Bey,
Trente personnes ne feraient pas le travail de ses deux mains
Mais comme vous le savez, on est payés avec des élastiques
Et pourtant on est pas assis sur nos chaises à rien faire
En fait, on se fiche bien de savoir de qui vous êtes le frère
Ou qui est le père de qui, tout ça c'est des paroles en l'air

Le malheur dans lequel on vit
Si les gens pouvaient le voir
Qu'est-ce que c'est que ce salaire
Rien que cinq livres
Lecinq, tout est dépensé
Et le reste du mois, on tire la langue
Et voilà ma bourgeoise qui veut rien écouter
Et qui quand elle accouche ne me les livre que deux par deux
Et voilà le boucher qui rapplique avec le vendeur de légumes et l'épicier
Et ils maudissent le jour où je suis né.

²²¹ “*rashom we-'alf-e me^qašša*” est un jeu de mot à partir de l'expression “*rāso we-'alf-e sēf*” (sa tête est si dure que mille épées ne pourraient la briser) qui se dit d'une personne têtue, *sēf* ayant été remplacé par *me^qašša*, balais.

²²² *ḍabb* désigne le cadenas. Les artisans ont fermé les ateliers, “mis la clef sous la porte”. On peut aussi entendre “*gaybīn darf*”, le terme *darf* désignant l'un des battants de la porte d'un atelier. Le sens serait identique.

²²³ *raṭan / yorṭon* : bafouiller, donc se débrouiller dans une langue.

²²⁴ *ballāš* (pl *balališ*) désigne la jarre que la paysanne va remplir d'eau. “*maḥṭūt zayy el-ballāš*” signifie donc assis comme une potiche, inutile, oisif.

²²⁵ *'abbūh* est un mot extrait de la comptine enfantine “*'abbūh ya abbūh ya ṭēri ya magrūh*”. Tirer la langue (n'en plus pouvoir) semble ici être le sens de l'expression, peu courante.

BIBLIOGRAPHIE

A/ OUVRAGES ET ARTICLES EN LANGUES EUROPEENNES

-BELLEFACE (Jean François).

1990 Turât, classicisme et variétés: les avatars de l'orchestre oriental au Caire au début du XXe siècle *in* Bulletin de l'IFEAD. Damas, 1990. pp 39-65.

-KRAMER (Gudrun).

1989 The Jews in modern Egypt, 1914-1952. Publications on the Near-East n°4, University of Washington.- London. IB Tauris, 1989.

-LAGRANGE (Frédéric).

1994 Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahḍa. Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université de Paris VIII-Saint-Denis, 1994.

-TOLEDANO (Ehud R).

1990 State and Society in mid-nineteenth Century Egypt. Cambridge Middle East Library:22.- Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

-VIGREUX(Philippe).

1997 La Darbūka : histoire, organologie, ethnomusicologie d'un instrument de percussion. Thèse de Doctorat Nouveau régime, Université de Paris X-Nanterre, 1997.

B/ OUVRAGES ET ARTICLES PUBLIES EN LANGUE ARABE

-‘ABD AL-ḤAMĪD AL-KUTUBĪ (‘Alī).

1902 Budūr al-‘arab fī l-maġānī wa-ṭ-ṭarab.- Le Caire : Al-maṭba‘a al-ḥiḍiwiyya, 1902.

-AḤMAD ḤĀFIẒ (Nāhid).

1977 Al-uġniya al-miṣriyya wa-taṭawwurihā ḥilāl al-qarnayn 19 wa 20.- Le Caire: Gāmi‘at Ḥilwān 1977. Unpublished PhD thesis.

sd Al-ġinā’ fī l-qarn 19.- Le Caire: Dār al-ma‘ārif; collection “kitābuka” n° 174, sd.

1983 avec ‘ABD AL-ḤĀLIQ ḤALĪL (‘Aṭiyyāt).- Fann tarbiyyat al-ṣawt wa-‘ilm al-tagwīd.- Le Caire: al-Maktaba al-anglo-miṣriyya, 1983.

-AMĪN (Aḥmad).

1953ed Qāmūs al-‘ādāt wa-t-taqālīd wa-t-ta‘ābir al-miṣriyya.- Le Caire: Maṭba‘at lagnat at-ta’lif wa t-targama wa-n-naṣr, 1953.

-‘AŠŪR SULAYMĀN (Aḥmad).

1923 Sulṭān al-aġānī wa-ṭ-ṭarab.- Le Caire: Gramophone, 1923.

-‘AṬIYYA AL-KUTUBĪ (Muḥammad ‘Alī).

1926 Al-maġānī al-miṣriyya.- Le Caire, 1339H.

1922 Maġānī l-gins al-laṭīf.- Le Caire: Maṭba‘at Ḥusayn Ḥasanayn, 1339H.

sd Al-muġannī al-miṣrī al-gadīd wa-ṣuwar mulaḥḥinī l-aġānī.- Le Caire, sd.

-‘AṬIYYA (‘Alī Imām)

1928 Magmū‘at al-mūsīqā wa-l-aġānī.- Le Caire, 1928.

-BĀSĪLĀ (Nāzik).

sd Muḍakkirāt Badī‘a Maṣābni.- Beyrouth: Dar Maktabat al-Ḥayāt, sd.

-BŪLĀQĪ (Maḥmūd Ḥamdī al-).

1904 /21 Al-muġannī al-miṣrī wa-ṣuwar maṣāḥir mulaḥḥinī l-maġānī. Le Caire, 1904, 6e édition revue et augmentée par ‘Abd al-Fattāḥ Ḥamdī al-Būlāqī, 1921.

- 1904 Mufriḥ al-gins al-laṭīf wa-ṣuwar maṣāhīr al-raqqāṣīn.- Le Caire: al-Maktaba al-šarafīyya, 1904. (2e édition)
- 1907 Bustān aṣ-ṣafā wa-l-inširāḥ, magmū'at aḥsan al-mawāwīl.- Le Caire, 1907.
- DARWĪŠ (Ḥasan).**
- 1990 Min agli abī Sayyid Darwīs. Le Caire: Al-hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb, 1990.
- GINDĪ ('Uṭmān b. Muḥammad al-).**
- 1895 Rawḍ al-masarrāt fi 'ilm al-naḡamāt.- Le Caire, 1895.
- ĠUNDĪ (Adham al-).**
- 1954/58 A'lām al-adab wa-l-fann.- Damas: compte d'auteur, 1954-1958.-2 vol, Syrie et Liban, Egypte.
- ĠUNDĪ (Aḥmad al-).**
- 1984 Ruwwād al-naḡam al-'arabī.- Damas: Dār Ṭalās, février 1984.
- HULA'Ī (Maḥmūd Kāmil al-).**
- 1903 Al-nagm, magmū'a min al-muwaṣṣaḥāt wa-l-aṣ'ār.- Le Caire, 1903.
- 1904-6 Kitāb al-mūsīqī al-šarqī.- Le Caire: Maṭba'at al-taqaddum, 1322H.
- 1922 Kitāb nayl al-amānī fi ḍurūb al-aḡānī.- Le Caire, 1922.
- 1921/26 Al-aḡānī al-'aṣriyya.- Le Caire-. Maṭba'at as-sa'āda, 1921 (272p), 1926 (416p).
- MUWAYLIḤĪ (Muḥammad al-).**
- 1898/1984 Ḥadīṭ 'Isā b. Hisām.- rééd. tunisienne: Dār al-Ġanūb li-n-naṣr, 1984.
- QĀDĪ (Muḥammad Yūnus al-).**
- 1926 Al-aḡānī, al-muwaṣṣaḥāt, al-mawāliyā, al-adwār, aṭ-ṭaqāṭīq in al-Masraḥ, 1926. (série d'articles hebdomadaire)
- RIZQ (Qaṣṭandī).**
- 1936-47 Al-mūsīqā aṣ-šarqīyya wa-l-ḡinā' al-'arabī: Naṣrat al-Ḥidiwi Ismā'il li-l-funūn al-gamīla wa-ḥayāt 'Abduh al-Ḥāmūli.- Le Caire: al-Maṭba'a al-'aṣriyya fi l-Faggāla, vol 1 sd [1936], vol 2 sd [1938?], vol 3 sd [1946], vol 4 sd [1947].
- SAḤḤĀB (Victor).**
- 1987 As-sab'a al-kibār fi l-mūsīqā al-'arabīyya al-mu'āšira: Sayyid Darwīs, al-Qaṣabgī, Zakariyyā Aḥmad, 'Abd al- Wahḥāb, Umm Kulṭūm, al-Sunbāṭī, Asmahān.- Beyrouth: Dār al-'ilm li-l-malāyīn, 1987.
- ŠALFŪN (Iskandar).**
- 1922 Taqrīr 'an ḥālat al-mūsīqā al-miṣriyya.- Le Caire, 1922.
- 1927 Tārīḥ al-mūsīqā al-'arabīyya.- Le Caire, 1927. (Traduction en arabe de "La Musique Arabe" de J. Rouanet, vol 1.).
- 1920-1927dir Rawḍat al-balābil, revue mensuelle.
- ŠIDQĪ RAŠĪD (Bahīga).**
- 1958 Aḡānin miṣriyya ša'biyya.- Le Caire: al-Maktaba allanglo-miṣriyya, rééd. 1982 (1958).
- 1968 Aṭ-ṭaqāṭīq aṣ-ša'biyya.- Le Caire: al-lagna al-mūsīqīyya al-'ulyā. silsilat turāṭunā al-mūsīqī, 1968.
- 1971 100 uḡniya ša'biyya min wādī an-Nīl.- Le Caire: Maktabat al-anglo-miṣriyya, 1971.
- Tawḥīda al-muḡanniya al-miṣriyya.**

1922 Al-aġānī al-ḥadīṭa.- Le Caire, 1922.

-Tawḥīda al-muġanniya al-miṣriyya.

1924 Ṭaqāṭīq as-sitt Tawḥīda min Alf layla wa-layla. Le Caire, 1924.

TAYMŪR (Aḥmad Pacha).

1963 Al-mūsīqā wa-l-ġinā' ind al-'Arab.- Le Caire: Lagnat naṣr al- mu'allafāt al-taymūriyya, 1963.

-ZAYDĀN (Ḥabīb).

1938 Al-aġānī al-ṣarqiyya al-qadīma wa-l-ḥadīṭa.- Le Caire: Dār al-hilāl, sd [1938].