UNIVERSITE DE PARIS VIII A SAINT-DENIS

MUSICIENS ET POETES EN EGYPTE AU TEMPS DE LA *NAHḌA*

TOME PREMIER

Thèse de doctorat nouveau régime présentée par Frédéric LAGRANGE
sous la direction du professeur Jamel Eddine BENCHEIKH.

Décembre 1994.

MUSICIENS ET POETES EN EGYPTE
AU TEMPS DE LA *NAHḌA*

Thèse de doctorat nouveau régime présentée par Frédéric LAGRANGE
sous la direction du professeur Jamel Eddine BENCHEIKH.

Décembre 1994.

à mon père...

SYSTEMES DE TRANSLITTERATION ET DE TRANSCRIPTION

La transcription et translittération de l'arabe classique et du dialecte égyptien utilise les caractères I.S.O. modifiés sur certains points de détail: le "h" I.S.O. ("kh" de l'Encyclopédie de l'Islâm) sera ici noté "ḳ" pour raisons informatiques ; suivant la prononciation courante du dialecte comme de l'arabe classique en Egypte, le "ǧ" I.S.O. (dj de l'Encyclopédie de l'Islâm) sera noté "g", sauf dans les noms propres non égyptiens. Le "ᶜ" I.S.O. qui symbolise la lettre "ᶜayn" sera noté "'".

Pour le dialecte égyptien, nous utiliserons les voyelles additionnelles et les règles établies par Jomier et Khouzam dans le Manuel d'Arabe Egyptien (Kliencksieck, 1975): une seule voyelle longue est possible dans un mot, pas de voyelles longues en fin de mot, transformation de la longue en brève quand elle est suivie de deux consonnes. Ces règles ont été exceptionnellement transgressées quand des nécessités métriques ou des caractéristiques de la langue chantée l'exigeaient. Les interdentales "d" et "t" seront remplacées par "d", "z", "t" ou "s" suivant l'usage, sauf dans les noms propres. La réalisation en *hamza* du "q" sera notée "ᵃ".

Pour les noms propres, les titres d'ouvrages, de pièces ou de films en arabe classique, nous optons pour la translittération. Par conséquent, ni les désinences casuelles, ni l'assimilation du *lâm* de l'article devant les lettres solaires, ni la *hamza* en début de mot ne seront notés. *ex: "magmû'at al-aġânî al-šarqiyya"*. Nous avons le plus souvent "classicisé" les noms propres égyptiens, "Maḥammad 'Osmân" devenant "Muḥammad 'Utmân". Nous y avons renoncé quand cette classicisation aurait mené à des prononciations trop fautives: on ne saurait manipuler le nom des personnes. Ainsi, le chantre Abû al-'Ilâ Muḥammad n'est devenu ni "Abû al-'Ulâ", ni "Abû al-'Alâ'", conservant un "'Ilâ" peu classique mais que rien ne saurait remplacer.

Pour les vers de poésie dialectale ou classique, nous choisissons la transcription. Dans le cas d'une désinance précédent un article, elle a été ajoutée à la fin du mot et l'article noté par un simple "l-".
ex. classique: "*arâka 'aṣiyya d-dam'i šîmatuka ṣ-ṣabru*"
ex. dialectal: *"wen-nabi tôba mani šarba m'âk"*
Nous avons été contraint pour certains textes en langue intermédiaire à mêler des procédés de transcription relevant du classique et du dialecte.

TABLEAU DES TRANSLITTERATIONS

ء	'
ب	b
ت	t
ث	<u>t</u> pour le classique, s ou t pour le dialecte
ج	g, ǧ pour les noms propres non égyptiens
ح	ḥ
خ	ḳ
د	d
ذ	<u>d</u> pour le classique, z ou d pour le dialecte
ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	ʿ
غ	ǧ
ف	f
ق	q pour le classique, ʔ pour le dialecte
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	w
ي	y

voyelles longues : â, è, î, ô, û
voyelles brèves : a, e, i, o, u

SOMMAIRE

INTRODUCTION ---------- 1

PREMIERE PARTIE: LA SOCIETE DES MUSICIENS ET DES POETES 21

I- Le milieu musical à l'aube de la *Nahḍa*: esquisse d'un tableau ---------- 22

1. L'Egypte du XIXe siècle et ses musiciens ---------- 23
   1.1 Croissance et enrichissement d'une société ---------- 23
   1.2 Les plaisirs du peuple à l'époque du khédive Ismâ'îl ---------- 27
   1.3 Une tradition urbaine: les *Ṣahbageyya* ---------- 29
   1.4 Les musiciens professionnels et leur guilde ---------- 30
   1.5 Les musiciennes ---------- 34
      1.5.1 Pleureuses et magiciennes ---------- 35
      1.5.2 Les almées ---------- 36
   1.6 Al-sitt Almaz ---------- 43
   1.7 Le répertoire des almées ---------- 44
2. Le chant religieux: psalmodiants et hymnodes ---------- 47
   2.1 Psalmodie du Coran et appel à la prière ---------- 47
   2.2 L'art du *munšid* ---------- 50
3. Les plaisirs de l'élite: musiques ottomane et occidentale ---------- 56
   3.1 Les échanges musicaux entre l'Egypte et le Proche-Orient ---------- 57
   3.2 La place de la musique occidentale ---------- 61

II- L'école de la *Nahḍa* de l'ère khédiviale à la Grande Guerre ---------- 67

1. L'apparition de l'école khédiviale ---------- 67
   1.1 Une soirée de musique au Caire à la fin du XIXe siècle ---------- 68
   1.2 Ḥâmûlî et 'Utmân: un essai de biographie anhagiographique ---------- 71
      1.2.1 'Abduh afandî al-Ḥâmûlî ---------- 71
      1.2.2 Le compositeur Muḥammad 'Utmân ---------- 77
2. L'image du musicien: à la recherche de la respectabilité ---------- 79
   2.1 Le mécénat khédivial ---------- 79
   2.2 L'hymnode et les musiciens ---------- 81
   2.3 Vivre de sa musique? ---------- 83
   2.4 La mauvaise réputation ---------- 86
3. Des salons à la scène: les espaces du plaisir ---------- 90
   3.1 Un *munšid* sur les planches: la naissance du théâtre lyrique ---------- 93
      3.1.1 La vie du Šayḫ Salâma Ḥigâzî ---------- 94
      3.1.2 Son apport à la musique de la *Nahḍa* ---------- 96
   3.2 La musique savante au café-concert et la naissance de la variété - 100
   3.3 Les almées montent sur les planches ---------- 103
4. Intellectuels et musiciens ---------- 105
   4.1 La musique dans la dynamique de la *Nahḍa* ---------- 106
   4.2 Le discours des savants ---------- 119
      4.2.1 La faiblesse des textes ---------- 119
      4.2.2 Les manières des musiciens ---------- 121
   4.3 Le complexe du kawâga ---------- 122

III- L'intrusion du 78 tours dans la musique égyptienne ---------- 133

1. Les compagnies à la conquête de l'Orient ---------- 136
   1.1 La création des multinationales ---------- 136
   1.2 Tournées mondiales et premières séries d'enregistrement ---------- 138
   1.3 Les tornées Zonophon et Gramophone de 1903 et 1905 ---------- 139
   1.4 Premières tournées allemandes ---------- 142
   1.5 Les compagnies s'installent dans leurs meubles ---------- 144
   1.6 Le disque objet de désir ---------- 151
   1.7 Les catalogues ---------- 153
   1.8 La fin de l'ère du 78 tours ---------- 156
2. La nature des enregistrements commerciaux ---------- 158
   2.1 Le 78 tours témoin de l'activité ou miroir déformant? ---------- 158
   2.2 La musique religieuse ---------- 161
   2.3 Une image biaisée de la vie musicale ---------- 163
   2.4 Conditions d'enregistrement de la *waṣla* ---------- 166
3. L'évolution du goût musical à travers le 78 tours ---------- 172
   3.1 L'évolution des genres ---------- 172
   3.2 Analyse des graphiques ---------- 182
4. Les évolutions provoquées par le disque ---------- 191
   4.1 Du mécénat au salaire: le financement de la musique ---------- 192
   4.2 La propriété artistique ---------- 198
   4.3 Le public: des cénacles à l'homme de la rue ---------- 203

IV- Du chant à la chanson: mort d'un classicisme, naissance de la variété - 215

1. Les années 20, âge d'or du café-chantant et de l'opérette ---------- 218
   1.1 Déclin de l'école khédiviale et nouvelles tendances ---------- 218
   1.2 La Sultane du Chant ---------- 221
   1.3 Le Rossignol de l'Orient ---------- 224
   1.4 L'opérette, cheval de Troie de l'acculturation ---------- 226
   1.5 Sayyid Darwîš, héros de la musicologie arabe ---------- 231
2. Les professions musicales entre patrimonisme et modernisme ---------- 238
   2.1 Les écoles et la naissance d'une musicologie ---------- 238
   2.2 L'Institut et ses avatars, le Syndicat des Musiciens ---------- 240
3. Du Congrès de 1932 au kultûmisme, l'idéologie du changement ---------- 246
   3.1 Le Congrès de Musique Arabe du Caire, 1932 ---------- 246
   3.2 Umm Kultûm et 'Abd al-Wahhâb: le modernisme triomphant ---------- 250
      3.2.1 L'appartion du monologue et de la *ṭaqṭûqa* noble ---------- 250
      3.2.2 Le rénovateur Suprême et l'Astre de l'Orient ---------- 257

SECONDE PARTIE: POESIE DES LETTRES ET DISCOURS DE LA SOCIETE 268

V- La poésie en langue classique à l'ère khédiviale ---------- 269

1. Musique et poésie: quelques remarques préliminaires ---------- 269
2. La nature des textes chantés ---------- 275
3. Les *muwaššaḥât* ---------- 279
   3.1 Du moule littéraire au genre musicologique ---------- 279
   3.2 L'interprétation du *muwaššaḥ* ---------- 283
4. La *qaṣîda* ---------- 296
   4.1 L'interprétation de la *qaṣîda* à l'époque khédiviale ---------- 296
   4.2 Le choix d'un genre musicologique ---------- 301

4.3 La *qaṣîda muwaqqa'a* et la "Ronde des Censeurs" ---------- 303
4.4 L'insertion du mètre dans le cycle ---------- 306
5. L'origine des textes en langue classique ---------- 314
5.1 Poèmes soufis utilisés par les milieux confrériques ---------- 315
5.2 Les *qaṣâ'id* de *ġazal* profane ---------- 325
5.3 Le recours à la poésie contemporaine ---------- 334
5.4 Le musicien en formation: 'Abd al-Wahhâb et Šawqî ---------- 339
6. Poésie et musique dans le domaine savant: un bilan ---------- 344

VI- Les chants en arabe dialectal de l'ère khédiviale aux années 20 ------- 351

1. La vigueur du *zagal* en Egypte durant la *Nahḍa* ---------- 351
2. Le *mawwâl* ---------- 356
2.1 L'origine du genre ---------- 356
2.2 La structure du *mawwâl* citadin ---------- 360
2.3 La thématique et la langue ---------- 365
3. Le *dôr* ---------- 369
3.1 Etude formelle ---------- 369
3.2 La thématique et la langue ---------- 373
3.3 Les *adwâr* à double sens ---------- 378
4. La *ṭaqṭûqa*, le monologue social et les *alḥân masraḥiyya* ---------- 381
4.1 La *ṭaqṭûqa*, caractérisation d'un genre ---------- 382
4.2 La *ṭaqṭûqa* traditionnelle ---------- 386
4.3 La *ṭaqṭûqa* moderne ---------- 393
4.3.1 Le libertinage, ses plaisirs et ses dangers ---------- 396
4.3.2 L'amour en argot ---------- 410
4.3.3 La fille à marier ---------- 412
4.3.4 Les crises conjugales ---------- 422
4.3.5 Une société à la recherche de ses valeurs ---------- 429
4.3.6 Les revendications nationalistes ---------- 438
5. Les audaces oubliées de l'ère de la *ṭaqṭûqa* ---------- 445

TROISIEME PARTIE: LE DISCOURS MUSICAL DE L'ECOLE SAVANTE 454

VII- L'alphabet et le cadre du discours musical savant ---------- 455

1. Remarques introductives ---------- 455
1.1 La théorie entre description et normatisme ---------- 455
1.2 Le statut du corpus étudié ---------- 457
1.3 L'école khédiviale fut-elle une école savante? ---------- 458
1.3.1 Critères internes ---------- 459
1.3.2 Critères externes ---------- 462
1.3.3 Points de constestation ---------- 465
1.4 Directions de recherche ---------- 466
2. Eléments d'un alphabet musical: l'échelle, le mode, le rythme ---------- 468
2.1 Définitions de la gamme égyptienne ---------- 469
2.2 Les interrogations sur l'échelle au XXe siècle ---------- 473
2.3 De la théorie à la pratisue: les insuffisances ---------- 475
2.4 Les modes courants dans la musique égyptienne ---------- 481
2.4.1 Les principaux *maqâmât* ---------- 489
2.4.2 Commentaire des tableaux ---------- 504
2.5 Le système rythmique ---------- 513

2.5.1 Temps et cellules rythmiques dans le cycle ---------- 515
2.5.2 L'accentuation des temps ---------- 515
2.5.3 Les principaux cycles ---------- 516
3. La *waṣla* khédiviale: ses participants et ses éléments constitutifs ----- 519
3.1 Les hommes ---------- 519
3.2 La *waṣla* et ses éléments ---------- 524
3.2.1 Les ouvertures instrumentales ---------- 525
3.2.2 Les *muwaššaḥât* ---------- 527
3.2.3 Le *taqsîm* ---------- 531
3.2.4 Les *layâlî* et le *mawwâl* ---------- 532
3.2.5 Le *dôr* ---------- 534
3.2.6 La *qaṣîda muwaqqa'a* et la *qaṣîda mursala* ---------- 536

VIII- La stylistique musicale de la *Nahḍa* entre évolutions endogènes et exogènes ---------- 544

1. Les trois fondamentales de l'esthétique khédiviale ---------- 544
1.1 Le traitement hétérophonique ---------- 545
1.2 Procédés d'ornementation ---------- 547
2. Improvisation et composition ---------- 560
2.1 L'improvisation exploiratoire ---------- 561
2.2 L'improvisation interprétative ---------- 566
3. Le *dôr* et les limites de l'improvisation: histoire d'un genre ---------- 569
3.1 Du *dôr* primitif à la forme canonique ---------- 569
3.2 Analyse de plusieurs versions de "*kadni l-hawa*" ---------- 581
3.3 Le *dôr* moderne ---------- 594

CONCLUSION ---------- 607

ANNEXES:

I- Textes sélectionnés, transcrits et traduits ---------- 609

1. Sélection de *muwaššaḥât* ---------- 609
2. Sélection de *qaṣâ'id* ---------- 620
3. Sélection de *mawâwîl* ---------- 637
4. Sélection d'adwâr ---------- 646
5. Sélection de *ṭaqâṭîq* ---------- 659
5.1 Le répertoire des almées ---------- 659
5.2 Le libertinage, ses plaisirs et ses dangers ---------- 664
5.3 Le mal d'aimer change de vocabulaire ---------- 684
5.4 La fille à marier ---------- 689
5.5 Les problèmes conjugaux ---------- 700
5.6 Phénomènes de société, bouleversements sociaux et moraux ---------- 709
5.7 Revendications nationalistes ---------- 718
6. Textes arabes ---------- 726

II- Discographie biographique des principaux chanteurs 1903-1930 ---------- 758

1. Liste des *adwâr* ---------- 761
2. Discographies ---------- 768
2.1 'Abd al-Bârî ('Alî) ---------- 768
2.2 'Abd al-Wahhâb (Muḥammad) ---------- 773

2.3 Abû Dawûd (Sulaymân) ---------- 778
2.4 Abû al-'Ilâ ---------- 785
2.5 Aḥmad Ḥasanayn ---------- 790
2.6 Aḥmad Ṣâbir ---------- 791
2.7 'Alî al-Farrân ---------- 793
2.8 'Alî al-Ḥâriṯ ---------- 794
2.9 Amîn Ḥasanayn Sâlim ---------- 795
2.10 al-Bannâ ('Abd al-Laṭîf) ---------- 798
2.11 al-Bûlâqî (Maḥmûd) ---------- 803
2.12 Ḥigâzî (Salâma) ---------- 806
2.13 Ḥilmî ('Abd al-Ḥayy) ---------- 811
2.14 Ḥusnî (Dawûd) ---------- 828
2.15 al-Manyalâwî (Yûsuf) ---------- 832
2.16 Muḥammad Sâlim al-Kabîr ---------- 842
2.17 Muḥammad Salîm ---------- 844
2.18 Muḥammad Ṣâdiq ---------- 849
2.19 Munîra al-Mahdiyya ---------- 850
2.20 al-Qabbânî (Ibrâhîm) ---------- 857
2.21 al-Sab' (Muḥammad) ---------- 859
2.22 al-Ṣaftî (Sayyid) ---------- 861
2.23 Ṣâliḥ 'Abd al-Ḥayy ---------- 877
2.24 Zakî Murâd ---------- 883

III- Lexique des principaux termes techniques ---------- 898

IV- Bibliographie ---------- 901

V- Documents iconographiques, documents d'archives ---------- 925

INTRODUCTION

On ne saurait contester que l'Egypte a diffusé dans l'ensemble du monde arabe depuis la fin du XIXe siècle un modèle culturel. Certes, son monopole de création lui est disputé depuis la fin de la seconde guerre mondiale, et plus encore depuis l'effondrement des idéologies nationalistes suite à la défaite de 1967. Mais c'est au cours du premier tiers de notre siècle, quand ce pays a pu bénéficier des conditions économiques et démographiques nécessaires à son essor, que des générations d'intellectuels, d'écrivains et d'artistes ont tenté de définir une culture arabe moderne, en un temps où le vieux rêve de Muḥammad ʿAlī Pacha (1769-1849), rattrapper l'Occident impérial, n'avait pas encore été mis à mal par les défaites militaires, la pression démographique et le frein des mentalités. La *Nahḍa* est une époque où la spécificité culturelle égyptienne s'envisage encore en termes de déclin à freiner, de retard à combler et de modèle suprême à rejoindre. Sûr de lui, brillant d'un éclat incontesté, l'Occident était la seule référence envisageable afin de faire accéder à l'universalité les créations intellectuelles égyptiennes (et par conséquent "orientales" puis "arabes", nationalisme oblige). Journalisme, théâtre, poésie, littérature romanesque, et à partir de 1934 cinéma[3] seront les terrains d'expression privilégiés et les médiateurs de l'hégémonie égyptienne dans le "*fikr nahḍawī*", la pensée renaissante et réformiste qui véhicule à travers sa diversité une nouvelle définition de l'arabité. Il est pourtant un art (parfois qualifié de mineur) dont la genèse et l'évolution n'ont encore été que peu étudiés par les arabisants: le chant. On devrait même parler de musique dans son ensemble, la voix humaine étant demeurée l'instrument de prédilection de la tradition musicale arabe. Le chant savant, puis la chanson de variété, sont pourtant parmi les vecteurs les plus efficaces de l'hégémonie culturelle de l'Egypte et de son rayonnement artistique. Vecteur efficace, car la chanson est le produit culturel le plus communément partagé à travers toute les couches sociales, le plus facilement accessible et le plus immédiatement consommé. Ces métaphores commerciales sont ici d'autant moins innocentes que, plus encore que dans tout autre art, la chanson est affaire de marchands, de mécènes, affaire de clients autant que de créateurs.

Ce travail portera donc sur le chant et la chanson égyptienne de grande diffusion (à l'exclusion des pratiques musicales folkloriques, qu'elles soient

rurales ou citadines), envisagés sous les angles historique, sociologique, littéraire et musicologique. Le sentiment qu'une telle étude était nécessaire est né en observant les piles de bakélite noire et poussiéreuse qui, dormant dans quelques institutions et ou chez des collectionneurs égyptiens, renfermaient la mémoire musicale et une part de la mémoire sociale des premières années de ce siècle. Des milliers de disques 78 tours témoignent d'esthétiques musicales et littéraires oubliées, alors qu'à peine un siècle nous en séparent. Ils témoignent de la transformation du *chant savant* en *chanson de variété* en l'espace de quelques décennies et ils permettent de reconstituer la préhistoire de ce produit si communément diffusé sur la surface du monde arabo-musulman qu'est la chanson égyptienne moderne.

Le titre de cette recherche fournit les trois éléments qui, combinés, en précisent l'objet: musiciens, poètes, *Nahḍa*. Chacun d'entre eux demande à être explicité. Nous employons "musiciens" dans le sens occidental du terme (par "*mûsîqî*", un Egyptien entend "instrumentiste" ou "compositeur"[1], et par *mûsîqâr*", il comprend "compositeur" et "créateur d'un courant musical"). Nous incluerons sous cette dénomination chanteurs, instrumentistes et compositeurs, religieux comme séculaires, participant à l'élaboration et à la production des formes commercialement diffusées du début du siècle aux années 30.

"Poètes" doit être compris dans le sens le plus vaste du terme: nous désignons ici aussi bien les paroliers professionnels rétribués par les compagnies de disques que les grandes figures du néo-classicisme que sont Aḥmad Šawqî (1868-1932) ou Ḫalîl Muṭrân (1871-1949), aussi bien les auteurs anonymes de ritournelles dialectales que les poètes de la cour abbasside redécouverts par les chanteurs de la cour d'Ismâ'îl Pacha (1863-1879). Si nous avons préféré le couple "Musiciens et Poètes" à "Musique et Poésie", c'est que nous ne nous sommes pas arrêtés à l'examen d'une production ; ce sont bien les liens personnels, d'amitié, de collaboration, ou au contraire les malentendus qui s'installent entre les deux professions qui ont attiré notre attention.

Le cadre temporel, enfin: le terme *"Nahḍa"* recouvre usuellement deux phases du processus de confrontation à l'Occident et de définition d'une modernité qui s'engagea en Egypte depuis l'arrivée de Bonaparte en 1798 jusqu'aux derniers soubresauts de la royauté en 1952. On distingue dans cette

"renaissance arabe", une phase de prise de conscience du retard technique accumulé par le monde ottoman, suivie à partir de 1882 d'une époque d'affrontement avec l'Europe coloniale et de recherche d'une identité. Notre travail empiète sur ces deux moments, traitant essentiellement de la période qui s'étend de l'accession au trône d'Ismâ'îl Pacha (1863) à la mort du roi Fu'âd Ier (1936). Ce ne sont pourtant aucunement ces repères politiques qui bornent notre travail. Ils se trouvent coincider indirectement avec notre support discographique: les premiers 78 tours gravèrent les voix de chanteurs savants qui avaient commencé leur carrière avec le soutien de la cour khédiviale, et ce support perdit sa place prépondérante dans l'économie de la musique alors que se consommait, aux lendemains du Congrès de Musique Arabe de 1932, le divorce entre les expressions musicales soutenues par le mécénat royal et les praticiens soutenus par le public qui inventaient la variété égyptienne de grande diffusion. Mais en nous référant à ce concept historique de "renaissance" tel que l'a éclairé Albert Hourani[2], nous voulions souligner que la musique n'échappait pas aux débats de son époque. Le terme "*Nahḍa*" nous permet de replacer l'histoire de la musique en Egypte dans le courant des évolutions sociales, politiques et intellectuelles qui caractérisent cette période.

L'attraction exercée par la tradition musicale égyptienne est ancienne et précède l'apparition des mass-media modernes, qui ont démesurément amplifié un monopole de fait: la "contamination" des répertoires syro-libanais et maghrébins par les dernières créations à la mode au Caire est patente à la lecture des premiers catalogues de disques gravés au Maghreb et au Levant[4]. La chanson est un produit attractif et facilement décodable. C'est grâce à elle, bien avant le théâtre et le cinéma, que le dialecte du Caire a partiellement acquis un statut de seconde langue véhiculaire des Arabes, aux côtés de la langue littérale. Pour les non-Egyptiens, ce dialecte est d'abord la langue des artistes, avant d'être celle de près d'un Arabe sur trois. On est alors en droit de s'interroger sur la désaffection dont est victime l'art lyrique dans les travaux scientifiques des arabisants français: c'est aux Etats-Unis qu'ont été rédigées les dernières thèses traitant avec sérieux de l'histoire musicale égyptienne; signalons en outre qu'il s'agit de travaux de musicologie ou d'ethno-musicologie, présentés comme tels en vue d'obtention d'un doctorat dans cette spécialité. Aucune de ces thèses ne traite, sinon incidemment, du contenu *textuel* des chants qu'elles étudient. Pourtant, la sociologie et l'ethnologie ont depuis longtemps provoqué

une diversification du champ de la recherche en histoire, sommée d'ouvrir ses portes à la mémoire orale et collective. L'analyse littéraire a depuis tout aussi longtemps suivi une ouverture analogue de son terrain d'étude, en se penchant sur le concept de littérature orale[5]. On a ainsi, dans l'ère arabo-musulmane, effleuré ou évoqué la chanson, mais le plus souvent sous son aspect ethnologique ou folklorique. Il convenait de recueillir en priorité les "littératures en danger", de même que les historiens se dépêchaient de sauvegarder la mémoire de groupes minoritaires en voie de disparition ou d'oubli.

La chanson de grande diffusion, élitiste ou commerciale, a ainsi échappé à l'analyse. D'abord parce que la chanson ne forme pas, du point de vue son son statut littéraire comme de son statut linguistique, un corpus homogène. La chanson de grande diffusion ne participe pas de la "littérature orale" (l'auteur est connu, il *écrit*, signe et dépose son oeuvre) ni de la littérature au sens arabe classique du terme. La chanson s'exclut généralement du champ de l'*adab* parce qu'oeuvre de divertissement, elle utilise le plus souvent une langue autre que celle de la connaissance, et parce qu'elle ne peut toujours se plier à une fonction édifiante ou éducative. Quand elle utilise la langue classique, c'est pour se limiter à la thématique amoureuse, le moins "noble" (mais le plus apprécié) des genres de la poésie. Pourtant, la chanson ne participe pas plus de la littérature au sens moderne: c'est un produit commercial, rarement innovant, fonctionnant sur une pléthore de clichés hérités de siècles de ġazal profane ou soufi, reproduisant sans jamais se lasser les mêmes images qui n'ont de sens que parce qu'elles sont chantées. Fussent-elles lues, leur absence d'originalité ne saurait échapper à aucun observateur. Pourquoi dès lors vouloir les étudier?

Le procès fait aux textes de chansons (absence de sincérité, d'authenticité, d'émotion sensible) pourrait se rapprocher des reproches formulés par la critique littéraire classique à l'encontre des poètes formalistes du XVe siècle français. L'analyse que fait Paul Zumthor de cette école pourrait bien éclairer la démarche des poètes rhétoriqueurs de la cour khédiviale, qui s'adonnaient entre deux panégyriques du vice-roi à la confection des *mawâwîl* que chanterait ʿAbduh al-Ḥâmûlî pour l'aristocratie égypto-ottomane:

"Dans leurs vers se perçoit, certes, l'impact d'une conjoncture ; mais le brouillage rhétorique étouffe, autant qu'il est possible, son effet. Par là même, le texte se clôt en fiction: loin de refléter de façon spectaculaire le hors-texte, il le contraint dans son propre système (...) les rhétoriqueurs tentèrent de faire, du langage même, dans la matérialité de ses structures propres (sonores, lexicales, rythmiques), le seul spectacle vrai et le seul acteur."[13]

C'est dans les affleurements d'originalité, dans les expressions de créativité mais aussi dans l'analyse de la démarche poétique des auteurs et de la démarche sélective des musiciens que nous tenterons de cerner le "hors-texte", la civilisation hésitante qui se contruit autour d'eux et les indices d'évolution de cette proto-nation.

C'est à nos yeux un faux postulat d'imaginer que l'expression majoritaire et commerciale, l'expression de la masse (ou du moins destinée à la masse), serait moins menacée par l'oubli que les expressions artistiques plus "périphériques". En fait, la mémoire du plus grand nombre est celle qui est en priorité affectée par les transformations sociales et idéologiques, en priorité gommée et reconstruite par les falsifications volontaires ou inconscientes. Le succès de la chanson de variété moderne, telle qu'elle s'est constituée des années 30 à nos jours, a effacé jusqu'au souvenir des écoles précédentes. Ce n'est pas la mémoire qu'il faut ici interroger, c'est l'oubli. On le sait depuis Ernest Renan, l'oubli est autant que le souvenir un constituant des identités collectives et de la nationalité[14]. L'Egypte nasserienne s'est construite en refoulant l'égyptianité de son passé khédivial, rejeté dans les ténèbres de l'ottomanisme et du colonialisme, comme dans ces vieux films d'avant-guerre où le censeur des *mukâbarât* a consciencieusement caviardé les portraits de Fu'âd et de Fârûq...

L'historiographie musicale n'a pas échappé à la reconstruction, le chant n'étant pas le moindre des enjeux nationaux. Doit-on rappeller qu'Aḥmad Šafîq Abû 'Awf, président du "Haut-Comité Musical" et directeur du conservatoire des années 50 aux années 70 était un officier libre, placé à ce poste par le Ra'îs lui-même? La "musicologie officielle" égyptienne, représentée par Maḥmûd al-Ḥifnî, Maḥmûd Kâmil, Maḥmûd Sâmî Ḥâfiẓ[15] ou des journalistes largement diffusés

comme Kamâl al-Nagmî et Ṣabrî Abû al-Magd[a], a accrédité une vision rectiligne de l'histoire musicale égyptienne depuis l'ère khédiviale jusqu'à nos jours, l'histoire d'une marche vers le "Progrès universel"et l'authenticité nationale, l'histoire d'un art qui serait parvenu sous l'âge d'or d'Umm Kulṯûm (v1905-1975) et Muḥammad ʿAbd al-Wahhâb (v1907-1991) à réconcilier *ḥadâṯa* et *aṣâla*. Sont fustigées en chemin les tentatives d'occidentalisation trop criantes ou trop mal conduites, tout comme sont condamnées les caractéristiques présentées comme "turques" de l'école savante ancienne. Une succession de vignettes illustrent cette lente marche vers l'égyptianité, enfin réalisée au moment même où la République Arabe Unie affirme son leadership sur l'ensemble du monde arabe. Ainsi, ʿAbduh al-Ḥâmûlî (v1841-1901), le chanteur du khédive Ismâʿîl, aurait sorti la musique arabe de la torpeur où l'avaient jetée des siècles de domination mameluk, en y insufflant des éléments du raffinement ottoman. Puis, le *Šayḫ* Salâma Ḥigâzî (v1852-1917) aurait arraché l'art lyrique aux cénacles en le portant sur les planches, se faisant le pionnier du théâtre chanté. Ensuite, le compositeur Sayyid Darwîš (1892-1923) aurait libéré la musique du carcan turc (qui venait pourtant à peine d'être imposé), et, en permettant à la voix du peuple de se faire entendre dans ses opérettes, il aurait été le premier fondateur d'une musique authentiquement égyptienne. Enfin, la génération d'Umm Kulṯûm et de Muḥammad ʿAbd al-Wahhâb aurait su prolonger le message de Darwîš en modernisant la musique arabe sans pour autant lui ôter sa spécificité orientale. On se souvient d'une des scènes du premier film de ʿAbd al-Wahhâb, "*al-warda al-bayḍâʾ*" (La rose blanche, 1934), où la caméra balayait en un lent panoramique un mur sur lequel étaient placés les trois portraits photographiques de Ḥâmûlî, Ḥigâzî et Darwîš, avant de venir en gros plan se fixer sur le visage inspiré du jeune musicien, auquel ces dieux mânes passaient posthumement le relai du développement de la musique arabe... S'il est un discours idéologique, c'est dans ces symboles autant que dans les écrits qu'il faut le rechercher.

Les seules nuances que l'on rencontre dans l'exposé de cette continuité jamais remise en doute est la place qu'il convient d'accorder au chef de file des "modernistes", Muḥammad ʿAbd al-Wahhâb. Certain lui préfèrent "l'authenticité" de compositeurs tels Riyâḍ al-Sunbâṭî (v1906-1981) ou Zakariyyâ Aḥmad (1896-1961). Quant au présent, chacun se demande ce qu'il est advenu du relai, perdu en même temps que la superbe nationaliste, et tous se désolent de l'état actuel de la musique égyptienne (sans vraiment se l'expliquer), état

ressenti comme un gouffre de vulgarité succédant presque immédiatement aux sommets de splendeur atteints au milieu du XXe siècle. Cette construction est universellement acceptée et répercutée par les médias. Pour le musicologue français J.F. Belleface qui, le premier, a souligné les insuffisance de ce "positivisme élémentaire": "*Qu'on le veuille ou non, l'historiographie officielle est actuellement la seule clé permettant de saisir dans ses grandes lignes l'histoire de l'art musical en Egypte*"[6]. N'est-il pas enfin temps de tenter une relecture?

Puisque la chanson est un art populaire, c'est par un exemple populaire que nous illustrerons les manipulations de la mémoire, à traversles sous-entendus d'un mélodrame musical. En 1956, alors que Gamâl ʿAbd al-Nâṣir affermit sa domination sur l'Egypte et devient un mythe panarabe, le chanteur de charme ʿAbd al-Ḥalîm Ḥafiẓ (1929-1978) représente pour la jeunesse arabe la version orientale de la modernité, face à une Umm Kulṯûm vieillissante. Au cours des péripéties de son film "*layâlî l-ḥubb*" (Les nuits d'amour), le jeune chanteur est contraint *sous la menace d'une arme* par un Pacha coiffé d'un tarbouche et qui s'exprime avec un fort accent turc dans un sabir égypto-ottoman, de chanter le répertoire ancien. La vedette fredonne alors succesivement quelques vers d'une *qaṣîda* composée par le chanteur Abû al-ʿIlâ Muḥammad (1878-1927), d'un *muwaššaḥ* anonyme en vogue au tournant du siècle, d'un *dôr* composé par ʿAbduh al-Ḥâmûlî, et d'une *ṭaqṭûqa* popularisée par la chanteuse Munîra al-Mahdiyya (v1884-1965)[7]. Le message est clair: cette musique est celle de l'ancien régime, c'est une musique de Beys et de Pachas et non une musique du peuple égyptien, c'est une musique turque et non une musique arabe, musique qu'on ne saurait chanter que sous la menace. Or, aucune des quatre compositions ne provient du répertoire ottoman... L'oubli de la nature arabe et égyptienne du répertoire khédivial, l'oubli des origines de la chanson de variété étaient-ils une nécessité justifiant les choix esthétiques effectuées quelques décennies auparavant par la génération des musiciens réformistes et des poètes qui les avaient formés? Il est pourtant difficile d'adhérer à une thèse du complot, faisant de la génération d'Umm Kulṯûm et de ʿAbd al-Wahhâb les complices d'une entreprise de dissimulation. L'un des buts que doit se fixer notre enquête est de déterminer pourquoi ce qui "saute aux oreilles" d'un témoin étranger (la nature fondamentalement différente de l'esthétique dont témoignent les 78 tours et de celle de la variété égyptienne depuis les années 30) est devenu proprement

inaudible pour les Egyptiens, qui entendent un chant suranné là où nous décelons un classicisme en formation . Cette réaction serait bien commune si elle n'englobait que la musique de consommation immédiate: pour les Occidentaux, chez qui les grandes transformations de la musique commerciale datent des années 50, la variété antérieure à cette époque est entourée d'un parfum vieillot. Mais la production savante, même bien plus ancienne, conserve entier son prestige. En Egypte, c'est toute la production musicale pré-moderne qui est passée de mode...

On se prend dès lors à douter de ce que la transition entre les chants de l'ère khédiviale et ceux de l'Egypte du XXe siècle ait été si naturelle. Pourquoi le répertoire savant et semi-savant élaboré entre l'époque d'Ismâ'îl et les années 30 est-il occulté dans sa version enregistrée au début du siècle, et pourquoi n'est-il jamais rejoué par les conservatoires dans les conditions de l'époque? Quiconque est familier des stations de radio arabes est porté à remarquer le voile qui sépare la production des années 30 de celle qui lui est antérieure. Conservatrices, ces stations ne cessent de rediffuser des chants d'Umm Kulṯûm, de 'Abd al-Wahhâb, d'Asmahân qui ont été gravés il y a plus de soixante ans. Pourtant, cette étrange nostalgie semble s'arrêter à ce seuil. Au-delà commence la notion de "*turâṯ*". Hypermnésie d'une part (parce que la production des années 35 à 75 est auréolée d'une réputation que l'on refuse au présent), amnésie en deçà. Le patrimoine, quand on l'entend, ne saurait être rejoué comme il fut créé: on ne propose, dans les émissions radiophoniques et télévisées consacrées à la "*mûsîqâ 'arabiyya*", que des chorales et des orchestrations grandioses de pièces concues pour des solistes et de petits ensembles. Remarquons que cette musique ancienne ne redevient "arabe" que dans le cadre d'une revendication idéologique du patrimoine, le "*turâṯisme*" des ministères de la culture. Pis, le répertoire ancien a toujours besoin d'une caution "kulṯûmienne" ou moderniste pour être diffusé. Des chants de variété des années 40 figurent maintenant au programme des chorales, encadrant les *adwâr* et *muwaššaḥât* de l'école khédiviale. A la tête de ces formations de conservatoire, on trouve des maestros qui tentent avec sincérité d'exploiter la formation qu'ils ont reçue dans les conservatoires d'Europe de l'est en mettant au goût du jour ces compositions d'hier. Salwa el-Shawan a montré au prix de quelles simplifications, de quelles trahisons d'un esprit originel ces oeuvres pouvaient être interprétées collectivement.''

Las! le succès n'est pas au rendez-vous. La "*mûsîqâ 'arabiyya*" est loin de posséder en Egypte un public comparable à celui des amateurs de *musique* classique en Occident. Alors que jamais la primauté du soliste n'a été remise en question dans la variété, l'orientation collective des défenseurs du patrimoine a consacré la césure entre la production populaire et ses origines. En arabe, une seule lettre sépare *turâṯ* de *turâb*...

Comment alors ne pas être tenté de reconstruire un passé que les Modernes se sont appliqués à enterrer? Le seul support fiable à notre disposition était ces vieux 78 tours, le plus souvent rayés, les catalogues et les archives des compagnies d'enregistrement, les souvenirs des collectionneurs et les informations orales et invérifiables qu'ils avaient recueillies. Touchés par la névrose qu'implique cette passion, les collectionneurs gardent leurs joyaux et se font les dépositaires exclusifs de la mémoire de tous. Or, les références de la culture populaire se recouvrent les unes les autres de couches successives, la nouveauté cachant le démodé, et certaines images, certaines représentations se sont obscurcies en l'espace de si peu d'années. La difficulté à reconstruire un passé à peine centenaire nous rend d'autant plus admiratif vis-à-vis de ceux qui s'aventurent plus loin dans le temps...

Cette recherche, en éclairant ce simple pan de la culture populaire qu'est la chanson, se conçoit comme une contribution à une plus vaste étude de la culture populaire, définie comme une trame de référence communes au plus grand nombre, un "dénominateur commun" à une nation. Mais la chanson, parce qu'elle est partagée et constamment réutilisée, parce qu'aussitôt diffusée elle échappe à ses concepteurs, nous semble l'élément constitutif fondamental de la culture populaire. En Egypte, elle fait figure d'art national: Umm Kulṯûm à la fin de sa vie représentait son pays, reçue en ambassadrice par les rois et les présidents à chacun de ses déplacements. La chanson entretient une relation d'interférences et d'influences réciproques avec des composantes plus élitistes de la culture commune (littérature, théâtre, poésie). Elle est à la fois miroir et moteur des évolutions sociales, elle est un des terrains où se joue la grande bataille idéologique de la *Nahḍa* entre modernité et identité, bataille dont elle décide souvent l'issue à l'insu des théoriciens. C'est un art vivant dont l'étude permet de compléter notre connaissance de la nation égyptienne et de la culture arabe contemporaine, en se détournant des textes qui reflètent la culture

dominante des lettrés pour accéder à un niveau plus profond de références forgeant l'identité populaire. Mais c'est aussi maintenant une nécessité que de se tourner vers un art du plaisir, un art de l'*imtâ'* et de la *mu'ânasa*, art qui démontre le degré de liberté et de fantaisie qu'avait atteint une société qui se met de nos jours à douter de la licéïté même de la musique et qui, par un dévastateur jeu de miroir, ne montre que la face du rigorisme le plus repoussant à un Occident étrangement satisfait de cette misère.

Justification faite de l'intérêt même de prendre la chanson comme objet d'étude, il nous reste à définir le mouvement que nous tenterons de mettre en relief à travers notre grille d'explication, ainsi que les instruments de notre analyse. C'est en fait de notre hésitation entre les termes "chant" et "chanson" que naît la problématique. Doit-on traiter d'un art savant, réputé noble et élitiste, correspondant à ce que l'on nomme en Occident la "musique classique", ou d'un phénomène populaire et commercial qui équivaudrait à ce que nous nommons la variété? Le choix du registre à étudier n'est pas, dans le cadre égyptien, un choix préliminaire nécessaire. C'est précisément à partir d'une interrogation sur la notion de registre que l'on peut appréhender les transformations se déroulant dans la musique égyptienne depuis un siècle.

En nous limitant au domaine de la musique vocale, la distinction est aisée en France entre la variété commerciale, la "chanson à texte" et enfin l'art lyrique. Une sensibilité partagée par le plus grand nombre permet de caractériser chaque entité, sans préjudice de hiérarchie entre ces genres qui coexistent non seulement sur la "scène musicale" mais aussi jusque dans la discothèque de l'honnête homme du XXe siècle. La distinction entre les genres est bien plus difficile à établir dans l'Egypte des premières années du XXe siècle, et la confusion règne à partir des années 30. Les intellectuels et les journalistes réfléchissant sur la musique arabe (entendons égyptienne, tant l'ignorance des autres traditions est flagrante) ne la considèrent que comme une entité indivisible, dans laquelle ne peuvent s'établir que des relations de hiérarchie entre sous-genres, sans que jamais leur irréductibilité (et donc la possibilité d'une coexistence harmonieuse) soit envisagée. Les goûts musicaux sont conditionnés par une éducation et par une appartenance sociale ; c'est sans doute aussi le cas en Occident, mais le phénomène étrange en Orient est que les

épigones de la "catégorie haute" s'offusquent de l'existence même d'autres expressions.

Nous poserons l'hypothèse que c'est au cours de la période que nous avons cernée que s'effectue la mue du chant savant en un art nouveau qui pourrait s'apparenter à ce que nous nommons en France la "variété". Nous parlons de mue et non de scission entre une musique de consommation immédiate et une production élitiste, visant à la conservation et à la pérennité, écoutée par la minorité la plus cultivée. Il nous semble qu'à la formation d'une nation moderne correspondit la création d'un modèle musical unique, visant à la fois l'accessibilité au public le plus large et la création d'un patrimoine. Cette mue ne put s'effectuer que par l'abandon des règles esthétiques précédentes. La musique élitiste, au lieu de survivre aux côtés des formes simplifiées qui prenaient sa place, visait elle aussi à occuper l'ensemble de la scène musicale. Le combat entre "musique savante "et "musique démocratique" devint combat des Anciens et des Modernes, combat qui se solda par la défaite définitive du prétendu *"qadîm"*, moins de soixante ans après sa création. L'irruption dans le domaine musical du débat sur la modernité et l'identité, si convenu soit-il, provoqua la mise à l'écart de la musique de l'élite et son remplacement par une musique hybride, souvent brillante, empruntant à l'Occident diverses formes de diffusion et d'expression.

Prouver l'existence d'une mutation brusque et majeure, d'une transition violente entre deux systèmes, définir les domaines dans lesquelles elle s'exerce et en proposer un système d'explication: voici les buts que nous nous fixons. On l'a saisi à travers ces lignes: par le simple fait de replacer les évolutions musicales dans le cadre du réformisme de la *Nahḍa*, nous avons privilégié la dimension idéologique de cette mutation. Mais s'agit-il d'une démarche réfléchie d'acteurs conscients, ou d'une évolution subie, une marche du temps que la musique suit comme l'ensemble des diciplines intellectuelles? Nos présupposés devront se confronter à d'autres hypothèses: le goût des peuples ne change sans doute pas par décret. L'histoire des supports commerciaux de la musique (disque, puis radiodiffusion), l'histoire de ses lieux de consommation (des concerts privés auc cafés chantants) était indispensable pour venir compléter, encadrer et guider notre tentative de reconstitution non idéologique de l'histoire du chant en Egypte. Les instruments de l'analyse seront les champs de cette

transformation: le "hors-chant" (comme on dit "hors-texte") et le chant lui-même.

Par hors-chant, nous entendons d'abord la collectivité musicale, les milieux dont les praticiens sont issus, leur organisation, les catégories qu'ils distinguent au sein de leur corporation. Mais le "hors-chant" n'est pas seulement une affaire d'hommes: c'est une recherche des lieux d'exercice, des supports, des modes de vie, des modes de subsistance. Qui chante, où, quand et pour qui? La Grande-Guerre s'est, au cours de la recherche, imposée à nous comme un tournant primordial. La génération d'artistes qui avaient bénéficié des largesses du khédive Ismâ'îl s'éteint au tournant du siècle, et l'industrie du disque décide au lendemain du conflit de privilégier des formes d'expression que ces grands-maîtres de l'école savante n'avaient jamais pratiquées. Il nous fallait donc dresser un tableau de la vie musicale traditionnelle, avant qu'elle ne fût touchée par les courants réformistes de la *Nahḍa*. Les sources anciennes sont rares et les données peu fiables. Nous avons dû nous appuyer, dans notre étude des professions musicales à l'ère khédiviale, sur les rares indications fournies en 1904 par le musicien Kâmil al-Ḳula'î[14] dans son Al-mûsîqî al-šarqî, ainsi que sur les quatre volumes de courts articles consacrés par Qasṭandî Rizq au chanteur et compositeur 'Abduh al-Ḥâmûlî à la fin des années 30'[15]. Oeuvre revendiquant son passéisme, cette défense et illustration du "qadîm" khédivial devant un "gadîd" que l'on se refuse à reconnaître (le nom de Muḥammad 'Abd al-Wahhâb n'est pas une fois prononcé) est aussi intrinsèquement perverse que l'idéologie moderniste des musicologues nassériens: comment discerner la réalité de la vie professionnelle dans une apologie sans nuances? De même que les Modernes négligent l'apport de l'école khédiviale, ses apologistes omettent de décrire le terreau dans lequel elle est née. La recherche butte sur tant d'écueils qu'il nous faut signaler d'avance les limites de ce travail: en l'état actuel des connaissances historiques, sans écrits d'époque venant corroborer les témoignages des écrivains du XXe siècle, nous sommes condamnés à exploiter des sources secondaires en nous exposant à des erreurs de perspective. C'est là un risque qu'il faut assumer.

A partir de ces données, on pouvait alors montrer en quoi la venue à la cour de quelques musiciens égyptiens représentait une étape principale dans la fondation d'une école musicale savante. Non seulement le contenu de la

production se transformait, par la double fécondation de la cour ottomane et de l'agrégation aux ensembles profanes de chantres issus des milieux confériques, mais le statut social du musicien évoluait (pour quelques privilégiés) vers un embourgeoisement consécutif au mécénat khédivial. Mais s'il est indubitable que la musique connut une renaissance dans le dernier tiers du XIXe siècle, il restait à prouver que cette renaissance se situait bien dans le cadre de la *Nahḍa* endogène dont le *Šayḫ* Muḥammad ʿAbduh (1849-1905) est le symbole dans le domaine du politique et du religieux. Pour cela, il nous fallait examiner le discours que tinrent les intellectuels sur la musique. Là, on le verra, nous attendait une surprise: si le milieu des musiciens et celui des intellectuels se rencontraient parfois, les réformistes ne prirent guère garde aux évolutions qui se déroulaient dans leurs salons de musique.

La période qui s'étend de la guerre aux années 30 est infiniment mieux connue. D'abord parce que la génération qui l'a vécue est encore à même de préciser ses souvenirs. D'autre part parce que les biographes des "modernistes" officiels de la musicologie idéologique laissent filtrer, dans le récit des débuts de leurs héros, de précieuses indications sur les milieux dans lesquels ils eurent à s'engager avant de bouleverser l'édifice. Enfin, parce que les sources directes abondent. Les disques, bien-sûr, et toute la littérature qui les accompagne (catalogues, rapports internes des compagnies, registres d'enregistrement). Nous avons pu dupliquer chez M. ʿAbd al-ʿAzīz al-ʿAnānī plus d'un millier de 78 tours, matériau auquel nous avons adjoint des enregistrements provenant de la Phonotèque de Paris, du National Sound Archive de Londres et des archives de la multinationale EMI, héritière des compagnies qui gravèrent en Egypte au début du siècle. C'est lors de recherches dans les archives EMI à Hayes que nous avons découvert des correspondances privées entre agents des compagnies, lesquelles fournissent des indications précieuses sur l'économie de la profession musicale dans les premières décennies du siècle et permettent de relativiser les chiffres embellis par le souvenir que répercutent les biographies contemporaines. On trouvera en annexe une discographie détaillée pour chacun des principaux vocalistes de cette période. Ces travaux ne peuvent que refléter l'état actuel de la recherche: l'exhaustivité est, suite à la perte des archives de la plupart des compagnies, un but lointain...

Nous avons largement utilisé la presse égyptienne des années 20 comme seconde source directe pour reconstituer la scène musicale de l'époque. La presse se fait l'écho de toute la vie artistique du pays au lendemain du conflit, fait et défait les réputations, créant une émulation parmi les artistes qui n'est pas sans influence sur leur production. Nous avons bénéficié des dépouillements et lectures de nos prédécesseurs: le volumineux travail bibliographique de Ramsîs 'Awaḍ[16], historien du théâtre égyptien ; les dizaines d'articles consacrés au compositeur Sayyid Darwîš, amoureusement collectés et publiés par son fils Ḥasan Darwîš[17] ; la précieuse sélection d'articles concernant le Congrès de Musique Arabe de 1932 effectuée par Philippe Vigreux avec l'aide de la Bibliothèque Nationale du Caire (BNC). Nous avons tenu à compléter ces sources par des recherches personnelles effectuées dans les collections de périodiques conservées à la BNC, par l'acquisition de revues comme Al-mûsîqâ (1935) et Al-mûsîqâ wa l-masraḥ (1947-1950), par la consultation de périodiques conservés dans des bibliothèques privées. Nous remercions particulièrement Christian Poché, qui nous a laissé consulter sa collection de la revue Al-masraḥ (1925-1927), et Bernard Moussali, qui nous a gracieusement prêté sa collection de la Rawḍat al-balâbil (1920-1928), première revue musicale parue en Egypte.

C'est à partir de cette documentation qu'il fut possible de reconstituer une histoire du 78 tours en Egypte, faisant suite et actualisant la recherche pionnière d'Ali Jihad Racy[18]. Nous tenterons de déterminer si ce support fut un témoin, un moteur ou un catalyseur des évolutions musicales. L'exploitation de ces sources révèle d'autres phénomènes ; l'un de ceux qui intriguent le plus est le succès grandissant des femmes sur les scènes au cours des "années folles" du Caire et la naissance d'un "star system" local, à l'imitation des moeurs de Paris et de Hollywood qui pénètrent par le biais des magazines artistiques. Alors qu'au XIXe siècle, seules les almées chantaient lors des fêtes privées pour un public essentiellement féminin, des artistes issues de ce milieu traditionnel s'allieront aux musiciens savants, aux directeurs de troupes et aux maisons de disque pour créer la première chanson de variété arabe: la *ṭaqṭûqa*, rengaine populaire que le 78 tours diffuse à travers le pays. Nous tenterons de déterminer comment, dans le bouillonnement artistique des années 20, le réformisme endogène représenté par les praticiens de l'école khédiviale se déconsidèrera progressivement, pour se faire remplacer par une école faisant de

la fécondation exogène son credo. Ni la *waṣla*, la suite savante canoniquement fixée au XIXe siècle, ni la *ṭaqṭûqa*, la ritournelle légère et souvent impudique qui fit le succès du disque pendant dix ans ne survécurent aux années 30. Cette histoire "du chant à la chanson" fera l'objet de la première partie de ce travail, étude sociologique d'un milieu, analyse des courants qui le traversèrent et des options qu'il prit pour assurer le succès populaire d'un art fort peu mineur. Naturellement, en choisissant de répondre en premier lieu aux questions "qui, pour qui, où et comment", on se heurtait à la difficulté de ne jamais définir le "quoi". Il nous a semblé nécessaire de faire précéder l'analyse même de l'objet par un exposé historique du milieu de production. Seule la connaissance des enjeux permet de saisir la nécessité d'un produit et les causes de ses évolutions. Nous avons donc consacré à ces questions quatre chapitres chronologiquement ordonnés: la préhistoire de l'école khédiviale, sa naissance et sa place dans la première phase de la Nahḍa, le choc de l'enregistrement commercial, et enfin sa mort et sa résurrection. Sans doute cette disposition amènera-t-elle le lecteur non spécialiste à se heurter à un vocabulaire qu'il ne maîtrise pas (*waṣla, dôr, maqâm, taḳt...*). Un lexique placé en annexe en donnera des définitions synthétiques, avant l'analyse diachronique proposée en dernière partie.

L'étude de l'objet même couvrira quatre autres chapitres, qui se scindent naturellement en deux parties: le chant étant poésie et musique, c'est dans cet ordre que nous avons voulu l'aborder. Etudier des textes implique de se constituer un corpus. Ce corpus, nous avons tenu à l'établir dans la mesure du possible en rapport avec les enregistrements dont nous disposions. Nous ne nous sommes que rarement appuyés sur les seules gravures: les 78 tours sont un support primitif de conservation du son, il est souvent malaisé de comprendre les textes, y compris pour les locuteurs naturels de cette langue. Ce sont donc les anthologies publiées au début du siècle, particulièrement la Magmû'at al-aġânî al-šarqiyya de Ḥabîb Zaydân[19] et les catalogues des maisons de disques (elles commencèrent au lendemain de la guerre à fournir les textes des chants qu'elles distribuaient) qui nous ont permis de sélectionner une centaine de pièces que nous avons transcrites (pour les textes en langue dialectale) et traduites. Un mot des traductions: nous avons systématiquement privilégié le sens, au risque de nous éloigner de la lettre. Pour les pièces classiques, la rime est fréquente, à défaut d'avoir été systématiquement recherchée. Certains

alexandrins se sont imposés d'eux-mêmes: nous ne les avons pas repoussés. Ainsi que le souligne André Miquel en préface à son anthologie[23] "*Autre raison de demeurer fidèle au souci de rythme de l'arabe: ces poèmes étaient faits pour être dits, chantés même, à l'occasion.*" C'est tautologiquement le cas de notre sélection... Pour les pièces en langue dialectale, nous avons prêté une grande attention aux registres dans lesquels elles se situent. Les chants "semi-dialectaux" comme *adwâr* et *mawâwîl* ont été traduits en français classique, tandis que les *ṭaqâṭîq* ont été rendues en français familier, voire argotique. Des "marqueurs de familiarité" ont été fréquemment utilisés, comme l'élision des voyelles aux pronoms personnels. C'est naturellement un argot "classique" auquel nous avons recouru, plus proche de Mayol, de Dranem ou de Maurice Chevalier que de nos contemporains. Des notes explicatives ont parfois été adjointes à la traduction, en cas d'obscurités du texte, de termes rares ou d'expressions colloquiales qui dépassent la connaissance minimale du dialecte cairote et que la traduction ne rend qu' incomplètement.

Disposer d'enregistrements des textes traités était une priorité ; ce fut d'abord un moyen de vérification des textes publiés. Mais traiter de chanson sans mettre en rapport ces deux langages que sont musique et poésie ne fait pas sens. C'est donc sur *l'interprétation* du texte que nous nous sommes penché, dans les deux acceptions du terme: manière de comprendre et manière de reproduire. En premier lieu, comment le musicien met il en rapport ces deux langages? Existe-t-il un lien entre les présupposés esthétiques de l'école musicale à laquelle il appartient et les type de texte qu'il chante? Au delà de figuralismes fortuits, existe-t-il une communauté de perception du monde entre la représentation toujours recommencée de la souffrance d'amour et le système improvisatoire et exploratoire de la musique de *maqâm*? Ensuite, comment l'auditoire comprend-il le texte qui lui est proposé et dans quelle mesure correspond-il à son "horizon d'attente"? Les chanteurs tirent de leur sommeil des chants de la nuit des temps: que pouvaient évoquer des *qaṣâ'id* de l'âge d'or abbasside ou des pièces mystiques longtemps confinées aux confréries dans une société en mouvement qui tenait tant à se singulariser du milieu de réception originel de ces compositions?

Nous avons adopté pour répondre à ces questions un découpage entre textes en langue semi-classique et classique (les *muwaššaḥât* et les *qaṣâ'id*) et textes

en langue dialectale égyptienne (*adwâr*, *ṭaqâṭîq*, monologues, dialogues chantés et livrets d'opérette). Dans le cas des chansons légères, dont l'intéret musicologique est moindre, nous nous sommes plus volontiers reposés sur les catalogues des maisons de disques, qu'une gravure soit en notre possession ou non: des joyaux nous y attendaient. L'opérette et la chanson légère devaient nous révéler un appétit de vie, de plaisir et de renouveau qui ne trouva à s'exprimer que pendant une dizaine d'années avant d'être étouffé par la censure étatique et radiophonique (répondant à l'appel des réformistes horrifiés par cet étalage de désir) et la domination des formes nobles du chant de variété. De "Ferme les rideaux, les voisins vont nous voir"[20] et "T'en fais pas pour moi, j'suis une fille dégourdie"[21] à "Débarasse le plancher, je ne supporte plus le feu de la coépouse"[22], la société suffoque en son corset ancien et choisit de mettre en scène ses envies, ses craintes et ses aspirations, de se mettre en scène dans le chant. Si la chanson est reflet d'une opinion, elle nous permettra alors de saisir quels courants agitaient la société égyptienne dans les dernières années de la mainmise coloniale.

Les deux derniers chapitres sont consacrés à l'analyse musicologique de la production savante de l'école khédiviale. L'ethnomusicologie américaine aime distinguer entre les démarches "émiques" (de l'intérieur, analysant à travers des critères issus du milieu étudié) et "étiques" (de l'extérieur, utilisant des concepts inconnus de la culture traitée). Nous avons tenté une analyse émique dans un cadre essentiellement étique. Analyse émique, parce que nous nous sommes attachés à privilégier, dans la mesure des connaissances accessibles, le vocabulaire technique employé par la communauté musicale au cours de la *Nahḍa* et parce que notre but ultime en cette section était de saisir les présupposés non théorisés de l'esthétique musicale mise en oeuvre. Cette thèse ne se présente pas comme un travail ethnomusicologique orthodoxe: on n'y trouvera pas de notations occidentales, d'ailleurs encore peu employées à l'époque étudiée. Mais l'analyse est aussi fondamentalement étique. D'abord parce que les lacunes théoriques de l'école khédiviale forcent le recours à des notions qu'elle ignorait tout en les pratiquant. Mais surtout parce que la problématique de ce travail est de suggérer une vision de l'histoire musicale égyptienne différente de celle qu'ont proposé et sans doute ressenti les praticiens et historiens de ce pays. Le premier chapitre expose le vocabulaire de base de la musique égyptienne. Mais la définition des échelles, des modes et des cycles ayant fait

l'objet de tant d'ouvrages depuis le renouveau de la théorie musicale arabe au début du siècle (travaux dont Scott Marcus a fait l'utile synthèse analytique[24]) qu'il était inutile d'ajouter à ce qui a été si souvent exposé de façon normative. C'est donc la pratique effectivement constatée à partir des enregistrements à notre disposition qui a dicté nos options dans l'exposé de ces connaissances de base. Mais la musique n'est pas qu'un alphabet ou un vocabulaire. elle est aussi une syntaxe et une stylistique. C'est l'objet du dernier chapitre: déterminer les principes fondamentaux de cette stylistique et montrer à partir de pièces précises comment elle se donne à entendre. Trois pilliers se sont imposés à l'étude: l'hétérophonie, l'improvisation et l'ornementation. Nous choisirons la pièce centrale de la *waṣla*-suite musicale, le *dôr*, comme terrain d'analyse de leurs évolutions endogènes et exogènes. L'analyse d'une des principales pièces du répertoire, "*kadni l-hawa*" (Tombé dans le piège de l'amour) permettra de mettre en lumière les mécanismes de réappropriation mis en oeuvre par divers solistes improvisateurs.

Un dernier mot, concernant un reproche que nous adresserions bien nous-même à ce travail. Dans tous les champs de la recherche universitaire, il est maintenant d'usage d'éclairer la globalité en concentrant l'analyse sur des points très cernés, ce qui permet de nuancer ou de modifier les perceptions qu'a la communauté scientifique d'un phénomène. A travers le détail se modifie l'appréhension de l'ensemble. Mais cette tendance implique ontologiquement l'existence d'une perception commune, d'une tradition de recherche. La connaissance d'un domaine ne se constitue pas comme un tableau pointilliste, c'est le pointillisme qui vient offrir un autre regard sur la réalité empiriquement connue. Dès lors, comment reprocher au chercheur de tenter une approche globale, puisque le chant en Egypte n'a pas été, dans sa globalité, objet d'étude dans la tradition scholastique française? Il est des questions nécessairement générales concernant l'histoire de cette tradition auxquelles il fallait d'abord apporter des réponses. C'est l'objet des pages qui suivent.

NOTES DE L'INTRODUCTION

1/ Voir Danielson, 1991, pV.
2/ Voir Ḥurānī, 1977.
3/ Le premier film parlant (chantant) produit en Egypte fut "*unšūdat al-fu'ād*", 1932, de Mario Volpi, avec la chanteuse Nādira Amīn.
4/ On consultera les catalogues Gramophone Tunis, 1910 et Gramophone, disques syriens, 1910.
5/ Voir Paul Zumthor, Introduction à la poétique orale, Paris 1983 ; La lettre et la voix, Paris 1987.
6/ Voir le travail mené par Jocelyne Dakhlia sur l'oubli fondateur dans le Djérid tunisien, L'oubli de la cité, Paris 1990. Dans sa conférence de 1882 "Qu'est-ce qu'une nation", Renan précise: "*L'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un fateur essentiel de la création d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger. L'investigation historique, en effet, remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été les plus bienfaisantes*" in Oeuvres complètes, (ed 1947), vol1, p891, cité par Dakhlia, op.cit. p303 note 5. Ce qui vaut pour les "formations politiques" vaut pour les "formations artistiques" qui sous-tendent, à un autre niveau, l'édification nationale.
7/ Chanson "*ya sīdi amrak*" comprenant successivement des extraits aux textes modifiées de "*wa ḥaqqika anta l-munā*", "*bil-ladī askara*", "*ana ʾalbi ʿalēk*", extrait du *dōr* "*fel-boʿd-e yāma*", "*ḥobbak ya sīdi ǧaṭṭa ʿal-koll*". En dépit de son apparent irrespect pour la "*Sulṭānat al-ṭarab*" Munīra al-Mahdiyya, le chanteur ʿAbd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ la connaissait et alla lui rendre hommage avant sa mort, comme l'atteste une photographie les regroupant dans le Muṣawwar du 19/03/1965.
8/ Voir en bibliographie les ouvrages de ces auteurs.
9/ idem.
9b/ Belleface, 1986, p43.
10/ Le musicologue libanais Victor Saḥḥāb (1987) résume le sentiment commun aux intellectuels arabes quand il présente comme indiscutables "grands" de la musique arabe au XXe siècle sept artistes égyptiens ou ayant fait carrière en Egypte: Sayyid Darwīš (1892-1923), compositeur; Muḥammad al-Qaṣabgī (1892-1966), ʿawwād et compositeur; Zakariyyā Aḥmad (1896-1961), compositeur; Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb (v1905-1991), chanteur et compositeur; Umm Kulṯūm (v1905-1975), chanteuse; Riyāḍ al-Sunbāṭī (1906-1981), ʿawwād et compositeur; Asmahān [Amal al-Aṭraš] (1917-1944), chanteuse. Aucun Maghrébin, aucun Irakien dans cette liste qui représente un courant unique (la facette la plus brillante de variété égyptienne classicisante moderne), à travers ses différentes tendances. La notion de "décadence", qualifiant la période s'étendant depuis la fin des années 70, est développée à l'envi par tous les compositeurs et interprètes ayant gravité autour de cette école. Une campagne de presse contre la "*uġniya hābiṭa*" à partir de la fin des années 80 a été lancée en Egypte. Ces articles ont été collectés et font l'objet d'un dossier au CEDEJ du Caire.
11/ Voir El-Shawan, 1984.
12/ Paul Zumthor, Anthologie des grands rhétoriqueurs, 1994, p7.
13/ ibid., pp11-3
14/ Ḳulaʿī, 1904-6. Nous indiquons cette double date tout au cours de ce travail en raison de quelques incertitudes concernant la date réelle de parution. Le livre porte en effet clairement en dernière page la date 1322h (1904). Mais il est fait allusion au cours de l'ouvrage (p125) à une représentation théâtrale ayant eu lieu le 18/7/1905. On peut supposer qu'il y ait eu au moins deux

éditions (dont une augmentée) de al-mūsīqī al-šarqī. Il est donc préférable de donner la fourchette 1904-1906.
15/ Rizq, Al-mūsīqā al-šarqiyya wa l-ġinā' al-'arabī, 4 volumes (sd [1936], sd [1938], sd, sd). L'ouvrage porte en sous-titre "*naṣrat al-ḫidīwī Ismā'īl li-l-funūn*" (Le mécénat du khédive Ismā'īl) ce qui en résume parfaitement l'orientation idéologique à une époque où la dynastie issue de Muḥammad 'Alī était si déconsidérée dans les milieux nationalistes et réformistes. Cette oeuvre, quoique utile, contribue à rejeter "l'école khédiviale" (qu'elle veut exalter) dans le souvenir honni d'un souverain dispendieux qui ruina le pays et l'offrit à l'Angleterre...
16/ Ramsīs 'Awaḍ, 1983.
17/ Ḥasan Darwīš, 1990.
18/ Racy, 1977.
19/ Zaydān, sd.
20/ *ṭaqṭūqa "erḳi s-setāra"* chant de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā, Baidaphon 83162/63, v1925.
21/ *ṭaqṭūqa "ma tḳafš-e 'alayya"*, chant de Munīra al-Mahdiyya, Baidaphon 83474/75, v1925.
22/ *ṭaqṭūqa "ḳallaṣni mennak bel-marra"*, chant de Ratība Aḥmad, Baidaphon 85079/80, v1927.
23/ Miquel, 1992, p17.
24/ Marcus, 1989.

PREMIERE PARTIE

LA SOCIETE DES MUSICIENS ET DES INTELLECTUELS

CHAPITRE I
LE MILIEU MUSICAL A L'AUBE DE LA NAHḌA
esquisse d'un tableau

Les spectaculaires transformations, tant physiques que politiques, économiques ou sociales que vécut l'Egypte depuis le règne du Vice-Roi Ismâ'îl (1863-1879) jusqu'à la "Révolution" de 1919 sont bien connues et bénéficient d'une volumineuse bibliographie[1]. La vie intellectuelle et culturelle, encore connue de manière bien fragmentaire, se laisse saisir de façon impressionniste au travers de multiples travaux. Islam, arabité, modernité et tradition sont généralement les mots-clefs de ces études, et ils fournissent au hasard de leurs combinaisons de judicieuses grilles d'explications pour analyser les évolutions de cette société. Les arts ne bénéficient malheureusement pas d'une attention aussi soutenue que celle accordée au domaine politico-social, moins encore les relations qu'ils entretinrent avec les grands courants de pensée. On connaît parfois moins bien le tournant du siècle que les âges fatimide ou mamelouk: la noblesse que confère le passage des siècles n'a pas encore rattrapé la *Nahḍa*, trop souvent comprise comme un prélude à l'acculturation. C'est dans cette dissertation d'ouverture que l'on tentera de relier à l'histoire plus générale de ce pays les transformations qui affectèrent les milieux musicaux pendant la dernière partie du XIXe siècle et les premières années du nouveau siècle, période que nous nommerons par souci pratique "ère khédiviale". Ayant brossé un tableau des conditions externes de ces évolutions (l'apparition d'un public, la transformation du Caire en capitale, les ambitions d'une cour), il faudra se risquer à un "état des lieux" de la pratique musicale en Egypte, avant les grandes transformations apportées par la modernité. Entreprise périlleuse, qui se base sur les témoignages incomplets de voyageurs occidentaux, et la réécriture idéologique du passé dans les sources égyptiennes...

La conjonction du génie individuel de quelques musiciens, de l'ambition d'Ismâ'îl et du lent enrichissement du pays menèrent à l'apparition d'une "école khédiviale", ainsi que la nomme Bernard Moussali[1b]. Ce terme générique désigne une génération d'interprètes de musique urbaine et séculaire, une pratique musicale devenue savante et que domine la figure mythique de 'Abdûh al-Ḥâmûlî (1847-1901), sur lequel nous nous arrêterons. L'apparition d'une musique de cour

affecta les autres traditions musicales, l'organisation du métier, les circonstances de production et de consommation. Les lieux du plaisir, lieux du *ṭarab*, se partagèrent entre cénacles et cafés concerts, entre salons et beuglants. La scène remplaça peu à peu les chapiteaux de mariages, le théâtre chanté draina un nouveau public. A la diversification de l'offre correspondait une nouvelle géographie des lieux de musique, autour des jardins à l'anglaise de l'Azbakiyya. Le musicien s'aventura alors dans le monde des intellectuels, et tenta de troquer sa réputation souvent justifiée d'ivrogne et d'ignare pour les habits du bourgeois éclairé et réformiste. Las! le discours que tiennent les lettrés sur la musique et ses professionnels au tournant du siècle laisse surtout deviner incompréhension et insatisfaction...

1. L'Egypte du XIXe siècle et ses musiciens.

1.1 Croissance et enrichissement d'une société.

L'accroissement de la population égyptienne au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et au début du XXe siècle est spectaculaire : de 5,4 millions d'habitants en 1846, le pays compte 7,8 millions en 1882, 9,7 en 1897, 11,2 en 1907 et 12,7 en 1917[2]. En même temps, l'urbanisation progresse plus rapidement que l'accroissement de la population : les citadins sont 17% en 1897, 19% en 1907 et 21% en 1917[3]. Cette urbanisation se fait essentiellement au profit des grandes villes, singulièrement Le Caire et Alexandrie : "*la population du Caire passa de 374 000 habitants en 1882 à 1 312 000 en 1937, soit une augmentation de 250% en 50 ans*"[4]. André Raymond souligne bien, toutefois, que le grand essor du Caire ne commença qu'à partir du régne d'Ismâ'îl (1863-1879), tant Muhammad 'Alî avait privilégié Alexandrie dans la fonction de métropole tournée vers l'extérieur[5]. Pour la première fois, un souverain d'Egypte "*va s'attacher à un projet global de développement de la ville. Ce projet se présente inévitablement comme un écho d'un modèle occidental dont la suprématie politique et militaire de l'Europe paraît, dans ce domaine aussi, montrer la supériorité*"[6].

La cité endormie et excentrée de l'empire ottoman se transforme, avec Ismâ'îl et ses successeurs, en capitale de l'Orient arabe. Percement de voies plus larges dans le Caire historique, juxtaposition d'une ville à l'européenne

au tracé Haussmanien entre le Nil et la bordure Ouest de la cité ottomane, palais et lieux de plaisirs à Šubrâ, création des jardins de l'Azbakiyyâ (dessinés par le créateur du Bois de Boulogne, Barillet-Deschamps), innauguration de l'Opéra en Novembre 1869 : le règne d'Ismâ'îl fonde les bases d'une nouvelle cité, et "*la ville anglaise des années 1882 à 1936 ne constitue qu'un développement de l'ébauche esquissée en quelques années sous Ismâ'îl*"[7]. Cette transformation de la ville ne pouvait manquer de se refléter dans l'économie de la musique, les espaces nouveaux à conquérir, aussi bien physiques qu'économiques, s'offrant à toutes les activités de la société. Les musiciens allaient-ils demeurer confinés dans leur statut social inférieur et dans l'espace réservé des fêtes familiales, ou sauraient-ils au contraire transformer en lieux de plaisir et en lieux d'habitation d'une nouvelle élite les nouvelles frontières de la ville ?

Si les finances publiques se détériorèrent sous le règne du Khédive, au point que l'Angleterre et la France trouvèrent enfin un prétexte raisonnable pour mettre le pays sous tutelle économique, en 1876, puis politique, en 1882, l'Egypte était un pays en voie d'enrichissement, pôle d'attraction pour de multiples communautés du bassin méditerranéen ou venant parfois de plus loin comme les Juifs alsaciens et russes. Cet enrichissement, qui se poursuivit tout au long de la période coloniale, était soutenu par une démographie qui autorisait le développement de ce pays jusqu'alors peu peuplé. Développement certes orienté en fonction des intérêts de la puissance tutélaire, la Grande-Bretagne: les améliorations portées au système d'irrigation, la construction du premier barrage d'Assouan en 1902, l'extension des surfaces cultivées, tout vise à favoriser la monoculture du coton, afin d'approvisionner les filatures de Liverpool et de Manchester. La paysannerie en profitera un peu par ricochet, et le revenu agricole moyen connaîtra un essor limité jusqu'à la première guerre mondiale[8]: le personnage du riche *'umdah* de province, venant dilapider au Caire le produit de sa récolte de coton auprès de femmes légères, est une constante dans les dénonciations des réformistes (il faut en lire le portrait dans le Ḥadîṯ 'Isâ ibn Hišâm de Muwayliḥî[9]), comme il fournit matière à la création la plus savoureuse du vaudeville chanté, le "Kiš Kiš Bey" du comédien Nagîb al-Riḥânî.

Le marché égyptien s'ouvre dans les dernières années du XIXesiècle aux biens de consommation importés d'Europe et le capitalisme européen investit massivement dans les services publics, la propriété foncière et l'industrie manufacturière. Le Baron Empain, auteur du projet de développement d'Héliopolis, est un exemple célèbre. L'investissement étranger est particulièrement favorisé par un gouvernement sous la coupe coloniale: non seulement les privilèges attachés aux capitulations sont maintenus, le système des tribunaux mixtes assurant une sorte d'extra-territorialité aux ressortissants étrangers ou protégés par un consulat étranger, mais de nouvelles législations mettent à bas l'ancien système des guildes commerciales et des monopoles pour le plus grand profit des communautés venues s'enrichir sur le sol égyptien:

"*la loi de patente du 9 janvier 1890 libère la main-d'oeuvre du contrôle des corporations et lui permet d'abandonner les petites manufactures indigènes pour venir vers l'industrie à capitaux étrangers*".[10]

La mention de ces données économiques et de ces lois nouvelles ne nous éloigne pas de notre sujet: le monde des artistes en fut directement concerné. L'absence d'imposition sur les bénéfices des compagnies étrangères explique l'empressement des compagnies de disque européennes à venir conquérir le marché égyptien, et l'institution des tribunaux mixtes protégeait les intérêts de ces sociétés en cas de conflit avec les artistes. Quant à la supression des corporations locales, elle influa directement sur la vie musicale, puisqu'elle impliquait la liquidation de la guilde des musiciens et la liberté pour chacun d'aller enregistrer pour les compagnies étrangères sans en référer au "*šayḫ al-ṭâ'ifa*". Cette main-mise étrangère sur l'économie ne correspondit pas pour autant à une pure spoliation des biens du pays, dans la mesure où une importante part des richesses demeurait sur place. La population étrangère était installée dans le pays et les profits qu'elle générait étaient réinjectés dans le circuit de l'économie du pays, à défaut d'être partagés avec la majorité autochtone. D'autre part, une ploutocratie locale, turco-égyptienne, parvint à profiter de cette manne: riches propriétaires latifundiaires ou négociants des villes, caste de l'appareil d'état liée aux tribunaux et à l'administration militaire qui s'ouvre aux Egyptiens de souche, hauts-fonctionnaires liés au Palais de ʿAbdîn. ʿAbdîn était le centre du pouvoir depuis Ismâʿîl, qui avait symboliquement

quitté la citadelle ottomane pour s'installer à la lisière des deux villes, la ville arabe et la ville nouvelle de ce petit bout d'Europe en terre africaine.

L'Egypte était terre d'immigration, les portes étaient ouvertes et les conditions hautement favorables offertes aux étrangers les incitaient à s'y installer. De 1850 aux années 20, l'afflux est continu : environ 15 000 étrangers en 1850, près de 100 000 en 1880, plus de 200 000 entre les deux guerres[11]. Le chiffre cache toutefois nombre d'Egyptiens de naissance, sujets protégés ou rattachés à un consulat étranger, phénomène courant dans les communautés non-musulmanes et particulièrement dans les communautés juives non-caraïtes[12]. Si les Britanniques constituaient une communauté assez fermée, socialement homogène et liée en majorité à l'administration civile ou militaire[13], les communautés méditerranéennes, d'une structure de classe plus étendue, étaient plus nombreuses, plus intégrée aux circuits économiques locaux, et plus à même d'influer sur la société autochtones:

Communautés Minoritaires, 1871-1927

Année	Grecs	Italiens	Brit.	Juifs*
1871	34 000	13 905	6 000	7 000
1882	37 301	13 906	6 118	7 000
1897	38 208	24 454	29 262	25 200
1907	62 975	34 926	20 356	38 635
1917	56 735	40 198	24 354	59 581
1927	76 264	52 462	34 169	63 550

* : Toutes nationalités confondues. Sources : Kräner, 1989, p10.

La vie sociale au Caire entre l'avènement d'Ismâ'îl et l'entre-deux-guerres n'est certainement pas aussi segmentée que pourraient le laisser supposer les différences ethniques, religieuses et sociales séparant les communautés. L'occidentalisation était certes essentiellement une politique dictée d'en haut, continuation des rêves de Muhammad 'Alî et d'Ismâ'îl ou influence colonialiste, mais les interractions culturelles entre Egyptiens et étrangers ne doivent pas être sous-estimées. Les Européens avaient certes des

contacts limités avec une population autochtone pauvre et méprisée[14], mais un role "d'interface" était dévolu ou assumé pour une part par les "*Šawâmî*", Arabes Syriens ou Libanais, souvent mais pas exclusivement chrétiens, venus faire fortune en Egypte ou échappant à l'étouffante répression ottomane. Ce rôle était aussi celui des Juifs, autochtones ou immigrants sépharades, majoritairement arabophones à la fin du XIXe siècle mais en voie rapide d'acculturation, souvent protégés italiens ou français. Si les Juifs d'Egypte ne jouèrent pas de rôle notable dans la *Nahḍa* littéraire (à l'exception d'un Ya'qûb Ṣanwa'), ils fournirent néanmoins actrices de talents et brillants musiciens à la vie artistique cairote.

Les progrès de l'instruction (le nombre d'écoles publiques passe de 185 à 4817 dans le pays sous le règne d'Ismâ'îl'[15]), le lent recul de l'illettrisme des hommes en ville, la coexistence avec des communautés important leurs loisirs et leurs habitudes culturelles, même si elles ne sont pas partagées, l'enrichissement et le confort matériel, l'augmentation de la population, l'immigration massive, tout cela concourt à la formation progressive d'un public pour le milieu artistique. Un public, dans le sens où nous l'entendons, est une frange de la population prête à jouir des activités artistiques offertes, non comme d'une expression traditionnelle dans le cadre d'une cérémonie intégrée au cycle immuable de la vie, mais comme un acte de consommation, et à ce titre rétribué. On le verra, la cour sera la première consommatrice d'art, mais il n'y aurait pu avoir de *Nahḍa* musicale sans un vivier de spectateurs, capables de faire vivre une profession en dehors des limites restreintes du mécénat princier.

1.2 Les plaisirs du peuple à l'époque du Khédive Ismâ'îl.

La société cairote au milieu du XIXe siècle, si l'on en excepte les étrangers déjà installés avant les grandes vagues d'immigration, se scinde d'un point de vue émique entre *Atrâk*, critère plus linguistique qu'ethnique qui désigne Turcs, Circassiens, Arméniens, Albanais, ou Egypto-Ottomans, et "*abnâ' al-balad*" (autochtones): Egyptiens de souche s'exprimant en arabe, paysans ou citadins, artisans ou négociants[16]. Les plaisirs des uns ne sont pas toujours ceux des autres, et chacuns occupent un espace particulier: espace privé pour

les Egypto-Ottomans et la frange supérieure de la bourgeoisie autochtone, espace public pour le peuple. C'est dans la rue, sur l'esplanade des grandes mosquées, aux abords du marais asséché de l'Azbakiyya que se montrent le charmeur de serpent (*ḥâwî*), le montreur de singes (*ʿoradâti*), les danseuses tziganes (*ġagariyyât*), interdites par Muhammad ʿAlî et remplacées par des travestis (*ḳawalât*), les conteurs et celles qui disent la bonne aventure et lisent l'avenir dans les coquillages. La musique citadine s'entend dans certains cafés, s'entend aussi sous les chapiteaux à l'occasion des mariages et des circoncisions et pendant certaines occasions religieuse: départ de la *kiswa* vers la Mecque ou départ des pélerins, *mawlid* du Prophète ou de l'un des grands saints de la ville, al-Ḥusayn, al-Sayyida Nafîsa, al-Sayyida Zaynab, occasions durant lesquelles le chant profane concurrence les hymnodes religieux.

Les concerts populaires ne se déroulent pas dans un lieu fermé: les hommes chantent sous des *surâdiqât* ou *ṣawâwîn*, grandes tentes de toile rouge chamarrée, de forme cubique, ouvertes sur un côté, au fond desquelles une estrade est dressée. Le *surâdîq* est placé sur une place ou au coeur de la rue où réside la famille du marié, ouvert à tous les visiteurs d'un soir. La musique représente certainement le seul divertissement accessible à tous, l'unique plaisir publicdont les femmes peuvent profiter: seules les femmes des milieux populaires sortent, et les bourgeoises cloitrées trouvent dans la venue des almées et des *ġawâzî* une rare distraction. Nous laisserons de côté dans cet exposé les traditions purement folkloriques, telles chants de travail, de corporations, de bateliers, de chameliers, de vendeurs, les chants du *mesaḥḥarâtî* qui réveille les croyants avant l'aube pendant le mois de Ramaḍân, comme les chants de mariages, de circoncision, chants liés à des circonstances particulières de production et interprétés par des non-professionnels, gens de métier ou du cercle familial. Les pièces enregistrées et commentées par Tiberiu Alexandru et Emile Azer Wahba en 1964[165] fournissent en ce domaine une riche matière, qui n'a qu'anecdotiquement subi des interpolations avec les traditions savantes ou la musique de variétés et peut par extrapolation renseigner sur une période plus reculée. Ce sont ici des musiciens de profession qu'on fera l'inventaire.

1.3 Une tradition urbaine : les *Ṣahbageyya*.

Tandis que les familles aisées pouvaient inviter pour les grandes occasions des professionnels reconnus, si ce n'est de grands artistes, la *'âmma* devait se contenter de groupes de semi-professionnels que les auteurs égyptiens désignent sous le terme générique de *Ṣahbageyya* ou de *'Aṣbageyya*. Le premier texte à faire mention de ces artistes citadins populaires est une violente charge du jeune compositeur et théoricien Kâmil al-Ḳula'î dans son Kitâb al-mûsîqî al-šarqî (Livre de Musique Orientale, vers 1904-6), qui met en garde ses lecteurs musiciens d'apprendre quoi que soit de ces "*piliers de cafés hashishomanes connus sous le nom de ṣahbageyya*"[17], lesquels interprètent des *muwaššaḥât* sans avoir la moindre notion de science rythmique. La violente diatribe de Ḳula'î est d'autant plus expliquable que cet élève du fin rythmicien Abû Ḳalîl al-Qabbânî et d'Ibrâhîm al-Maġribî, lui même compositeur de *muwaššaḥât*, intellectuel cultivé et réformiste, tient à se démarquer d'une tradition populaire qui usurpe à ses yeux une expression de la musique savante, le *muwaššaḥ*.

Commerçants ou artisans ainsi que l'indiquent les noms que cite Ḳula'î - Maḥmûd al-Ḳuḍarî (le marchand de légumes), Ḥasanayn al-Makwagî (le repasseur), Šiḥâta al-Ḥalawânî (le confiseur), Muḥammad al-Maġribî al-Naggâr (le menuisier), 'Abd al-Ḥamîd al-Gazmagî (le bottier), Yûsuf Karîm al-Ḳayyât (le couturier) -, ils se réunissaient sous la direction d'un de leurs maîtres, dont le célèbre Sa'd Dabal, qui approchait les 80 ans au tournant du siècle, dans des cafés populaires du quartier de Muġarbilîn, de Bûlâq'[18] ou dans des mariages modestes. Ḳula'î décrit ainsi le rituel de leurs concerts de mariage :

"*Ils exposent leurs exigences [à la famille invitante] : deux grands bancs de bois se faisant face, séparés par une table recouverte de bougies, de verres et de bouteilles d'alcool bon marché. Après que les chanteurs se sont assis et les auditeurs levés, leur meneur saisit un duff-tambourin et commence à chanter accompagné de ses suivants. Quand la première partie est achevée, l'un des aides élève la voix et entame un mawwâl d'une bêtise confondante, parfaitement inadapté à un mariage - sachez que leur mawwâl favori conte l'histoire d'un certain Mahrân le Pendu - <...> Une des conditions de leur profession est de posséder un visage taré et une voix immonde <...> Parfois se trouve en face d'un*

groupe une troupe concurrente. A la fin de chaque partie, le chef lève son tambourin suivant un geste convenu pour que la seconde troupe prenne le relai. Mais c'est une de leurs coutûmes inévitables que les deux ensembles en viennent aux mains au cours de la nuit <...> de sorte que les gendarmes font leur apparition et conduisent tout ce beau monde au cabanon. Et c'est ainsi que se termine la noce"[19].

Le répertoire des *ṣahbageyya* semble limité aux *muwaššaḥât* et à quelques *mawâwîl* (il faut comprendre ce terme non pas dans le sens d'un chant non-mesuré et improvisé, mais d'une narration chantée sur une seule phrase mélodique mesurée). Il ne semble donc pas qu'ils représentent une sorte de "second rang" de chanteurs citadins, réutilisant un répertoire à la mode, mais bien un groupe doté d'un répertoire particulier, prenant soin de sauvegarder une partie du patrimoine de *muwaššaḥât* et de *qudûd* alepins apportés en Egypte au XVIIIe siècle par Šâkir al-Ḥalabî. En dépit des sarcasmes de Ḳula'î, il est remarquable que le šayḳ Darwîš al-Ḥarîrî, cité par lui dans la listes de ces musiciens ignorants, sera des années plus tard la référence des congressistes de 1932 en matière de *muwaššaḥât*, amené et reconduit pour chaque séance d'enregistrement par un Muhammad 'Abd al-Wahhâb confit de dévotion[20], bien qu'il reconnaisse le caractère "contestable" de ses versions.

1.4 Les musiciens professionnels et leur guilde.

On connait fort peu de détails sur le milieu des musiciens professionnels avant l'époque du khédive Ismâ'îl, et le court compte-rendu que fait Edward Lane de la vie musicale en 1833-1835[21], utilisé par tous les musicologues aussi bien Occidentaux qu'Arabes, laisse sur sa faim en dépit de l'utilité de la description organologique. Les musiciens y sont appelés "*âlâtiyya*" (instrumentistes), mais Lane prétend que le terme s'applique tout autant aux chanteurs, qui s'accompagnent souvent eux-mêmes. Ce point est repris dans les sources arabes modernes sans discussion[21]. Les professionnels exerçaient leur art pour un public essentiellement masculin dans les cafés, et dans les demeures privées, où les femmes avaient loisir de les observer depuis leurs appartements à travers les *mašrabiyyât*. Leur répertoire, mal défini, semble être formé de *muwaššaḥât* et d'*adwâr* composés ne laissant de place qu'à une improvisation

ornementale. Muḥammad al-Meqaddem [al-Muqaddim], l'un des premiers maîtres de Ḥâmûlî, était alors un célèbre chanteur.

Comme toutes les professions, les métiers de la musique étaient organisés en guilde (*ṭâ'ifa*), soumise à l'autorité d'un *šayḳ al-ṭâ'ifa*, nommé par le gouvernement après consultation des gens du métier, qui assurait par ce biais son contrôle sur tous les secteurs de l'activité économique[23]. Responsable devant les autorités, le *šayḳ* permet d'exercer l'activité et protège le professionnel de la concurrence des amateurs. Il semblerait que le monde musical ait connu en fait deux guildes musicales distinctes et non une seule comme l'indiquent les différentes sources[24], tant il semble improbable qu'un compositeur prestigieux comme 'Abd al-Raḥîm al-Maslûb, cité par Ḳula'î comme *Šayḳ aṭ-ṭâ'ifa*, ait pu être remplacé par un simple instrumentiste comme le qânûniste Aḥmad al-Ḳaṭṭâb à la fin du XIXe siècle et ce avant sa mort en 1927... Nous poserons donc l'hypothèse de la coexistence d'une part de la "*ṭâ'ifat al-mûsîqiyyîn*", distincte pour chaque ville et qui est celle à laquelle fait allusion l'article très complet que le musicologue égyptien Maḥmûd Aḥmad al-Ḥifnî consacrait en 1935 au sujet, et d'autre part d'une "*ṭâ'ifat munšidî l-aḏkâr aṣ-ṣûfîyya*" (guilde des hymnodes de ḏikr ṣûfî), dominée par Maslûb au Caire et par Ḳalîl Meḥrem [Muḥrim] à Alexandrie.

Le *Šayḳ ṭâ'ifat al-mûsîqiyyîn*[25] exerçait son autorité sur les *âlâtiyya*, aussi appelés "*mazâhrîyya*". L'appellation est troublante, car *mizhar* ne désigne pas ici une dénomination tombée en désuétude d'un ancêtre du 'ûd[26], d'ailleurs utilisée en Syrie, mais un type de gros tambour sur cadre utilisé dans les mariages lors de la *zaffa*, ou lors des cérémonies de désenvoutement, et qui n'a aucunement sa place en musique savante. Le *Šayḳ* exerçait de même son autorité sur les chanteurs et les instrumentistes des ensembles de musique savante, les membres du *taḳt*. Cette précision de Ḥifnî tend à insinuer que les musiciens de *taḳt* n'étaient pas assimilés à la catégorie des '*âlâtiyya*, peut-être simples musiciens des mariages et non interprètes de musique savante. Le *Šayḳ*, enfin, régnait sur les joueurs de *mizmâr baladî*, sur les fanfares, les *maddâḥîn*, et toutes professions touchant à la musique comme les charmeurs de serpents, montreurs de singes et autres saltimbanques. Ḥifnî ne précisant les sources de son exposé, on ne peut se retenir d'exprimer quelques doutes: les praticiens de musique savnte se produisant devant le khédive était-ils prêt à être assimilés à

des montreurs de singes? Aucune mention n'est faite des almées-*'awâlim*, dont on peut se demander si elles ne possédaient pas une représentation particulière. Dans chaque ville d'importance ou chaque province, le gouvernement nommait un *šayḳ*, chargé de collecter l'impôt, dit "*ferda*", proportionnel au revenu de chaque artiste.

En contrepartie, le *šayḳ* organisait la profession, et veillait à ce que les propriétaires de cafés chantants des abords de l'Azbakiyya, souvent étrangers, n'aillent pas engager des interprètes sans son autorisation, en requérant au besoin la force publique. Le dernier *šayḳ* à avoir exercé cette charge fut le qânûniste Aḥmad al-Ḳaṭṭâb, membre du *taḳt* de 'Abduh al-Ḥâmûli, familier du palais à l'époque de Tawfîq Pacha, et qui servait aussi de professeur particulier à la princesse Naẓla Hânim et au prince Ḥusayn (ultérieurement le Sultan Ḥusayn Kâmil, après la déposition par les Anglais de 'Abbâs Ḥilmî en 1914). Il était secondé par un *muḳtâr*, le dernier étant Aḥmad al-'Aqqâd, sans doute l'un des fils du grand Muṣṭafä.

Le šayḳ était particulièrement responsable de l'organisation de la cérémonie d'incorporation, le *taḥzîm* (confération de la ceinture), qui seule permettait d'exercer le métier de *ra'îs taḳt* (chef de *taḳt*, c'est à dire chanteur soliste). Quiconque désirait adopter la profession musicale devait demander l'autorisation du *šayḳ*. Celui-ci se rendait alors, avec d'autres professionnels, dans la demeure de l'aspirant, et lui demandait d'interpréter sept *waṣalât*, soit différents types de pièces dans différents modes et sur des rythmes divers, s'assurant de sa science théorique et pratique. Il est vraisemblable que l'examen des chanteurs ne concernait que les artistes désirant devenir solistes, puisque les bases du métier s'apprenaient principalement en servant de choriste pendant quelques mois ou quelques années chez un chanteur prestigieux. Quand l'impétrant était jugé apte, le *šayḳ* prononçait alors la formule "*yestâhel*" (capable) et on le ceignait officiellement de la ceinture des gens de métier. Il était alors dit "*meṯḥazzem*". Tous les grands chanteurs de l'ère khédiviale, Ḥâmûlî, 'Uṯmân, Manyalâwî, Šantûrî, ou Muḥammad Sâlim reçurent l'assentiment du *Šayḳ aṭ-ṭâ'ifa*, mais il est possible que les hymnodes ou simples lecteurs du Coran attirés par une carrière musicale au tournant du siècle se soient abstenus de cette formalité, comme le laisse entendre une

remarque de Kâmil al-Ḳula'î se gaussant de leurs yeux exorbités lorsqu'ils chantent:

"*Nombreux sont les fuqahâ'* [il désigne ici les psalmodieurs et non les juristes] *au visages déplaisants qui délaissent le Saint Coran pour s'engager dans le chant sans n'y rien comprendre; on les appelle awlâd al-layâlî* (fils de la nuit)"[27].

Remarquons qu'un Sayyid al-Ṣaftî, un Zakî Murâd ou Sâliḥ 'Abd al-Ḥayy, les plus grands interprètes du répertoire khédivial au XXe siècle, ne furent probablement pas "ceints" comme leurs prédécesseurs morts au début du siècle.

A côté de cette musique savante de tradition urbaine, le Caire ou Alexandrie comptaient des artistes perpétuant des pratiques folkloriques d'origine rurale, exécutées par des professionnels, dont on empruntera à Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ l'inventaire[27b]:

Al-maddâḥ (pl maddâḥîn), le diseur de louanges, se déplaçait de village en village et de ville en ville, chantant en s'accompagnant d'un *duff*-tambourin les louanges du Prophète Muḥammad, mais aussi la vie de Job, l'histoire d'Abraham et de Sarah, le conte de la *burda* (la chemise du Prophète), mis en vers par Bûṣîrî, ainsi que des vies de saints. Il profitait des *mawâlîd* et des *mawâsîm* dans les grandes villes, comme le *mawlid* de Sayyid al-Badawî à Ṭanṭâ, ou de Ibrâhîm al-Dasûqî à Dasûq...

Poètes improvisateurs, ils alignent des rimes avec une adresse considérable, multipliant les paronomases (caractéristique d'autres traditions populaires égyptiennes, comme le *mawwâl*) sur des phrases musicales codifiées et très simples dans des modes de base, créant une sorte de transe basée sur la répétition du cycle avec une technique rappelant le *tartîl* coranique (c'est à dire la psalmodie ne visant pas au *tarab* mélodique, à l'inverse du *tagwîd*). Le *duff* qu'ils utilisent est d'une surface plus large que le *riqq* du *taḳt* et est dépourvu de cymbalettes métalliques[28].

Al-qaṣṣâṣ (pl qaṣṣâṣîn), le conteur, ou simplement *al-šâ'ir* (le poète) s'installait dans les cafés et prenait place sur une banquette réservée à cet

effet. S'accompagnant d'une viole à pic-*rabâb*, sur laquelle il jouait une phrase après chaque vers, il alternait chant de type *tartîl* et parole, usant d'un registre aigu pour marquer les temps forts, et narrait de mémoire, en plusieurs épisodes et donc en plusieurs nuits, une histoire dans laquelle il s'était spécialisé : épopée d'Abû Zayd al-Hilâlî, d'al-Ẓâhir Baybars, ou de ʿAntar. Si le métier a disparu dans les villes depuis les années 40, le poste de radio remplaçant lentement le *šâʿir* dans les cafés (ainsi que le note Nagîb Maḥfûẓ dans son roman "*Zuqâq al-Midaqq*"), l'intérêt actuel pour les littératures orales a permis de retrouver des conteurs de la geste hilâlienne dans le *Saʿîd* égyptien, et plusieurs publications de leurs textes ont été menées à terme, aussi bien de la part de chercheurs égyptiens, comme le poète ʿAbd al-Raḥmân al-Abnûdî, que chez les Occidentaux[29].

Quant à l'*udabâtî (pl udabateyya)*, il s'agissait d'un chanteur comique, interprétant des monologues satiriques rimés. Travaillant avec des acolytes, il lançait un premier vers auquel répondaient ses compères, en s'accompagnant d'un petit tambour sur cadre (*ṭabla*). De nombreux comiques, dont al-Sayyid Qišṭa et Aḥmad Fahîm al-Fâr, enregistrèrent sur 78 tours au début du siècle des numéros d'udabâtî et des duos comiques[30].

1.5 Les musiciennes.

Au XIXe siècle, toute femme de statut social élevé restait confinée dans sa demeure et n'en sortait qu'exceptionnellement. Une femme connaissant le monde extérieur, travaillant et se montrant éventuellement dévoilée ne pouvait être à fortiori que de basse extraction, de moeurs relâchées, et peu instruite. Les musiciennes ne touchaient donc que rarement au répertoire savant -quelques almées célèbres exceptées-, et restaient cantonnées dans le domaine de la musique populaire. La misogynie du milieu ne pouvait certes guère pousser les femmes à s'aventurer sur les terres du chanteur khédivial: Ḳulaʿî leur règle leur sort en quelques lignes:

"*En Egypte actuellement, les chanteuses célèbres ont de fort vilaines voix, ne connaissent pas le moindre rudiment des règles de cet art, et la seule excuse que l'on peut leur reconnaître est qu'elles sont des femmes. Elles imitent*

naturellement, et si quelque phrase leur semble étrange, elles l'omettent, ou la remplacent par une chose qui n'a jamais été composée..."[51].

1.5.1 Pleureuses et magiciennes.

Citons en premier lieu les professions aux franges du chant et de la pratique sociale : les pleureuses et les magiciennes du *zâr*. Les pleureuses professionnelles étaient nécessairement engagées lors des enterrements. La *me'addeda* [*mu'addida*, déploratrice énumérant les qualités du défunt] était conviée par les femmes pour chanter, en s'accompagnant éventuellement du *duff*, les mérites d'un être cher dont elle s'enquiérait auparavant. Improvisatrice et éloquente, elle savait tirer les larmes de toute son assistance.

La *kudya* est quant à elle l'animatrice, le *šayḳa* conduisant le *zâr*. Le *zâr* est une cérémonie de désenvoûtement pratiquée entre femmes, basée sur l'obtention d'une transe libératoire grâce à la danse, sur un rythme binaire au tempo allant crescendo. Ce rituel "*semble s'être intégré en Egypte à des pratiques magiques d'origine pharaonique, constituant une tentative de thérapie du phénomène féminin de la possession*"[53]. Le Congrès du Caire de 1932 enregistra deux groupes de *zâr*, dont l'ensemble d'Umm Ibrâhîm al-Mahdiyya[54]. Le dialecte sa'îdien qui y est pratiqué est mêlé de langue nubienne *rotana*. La mélodie, lancinante, se résume à une phrase mélodiquetrès simple, chantée en responsorial entre la *šayḳa* et ses choristes, "*ornementé de trilles nasillardes*"[55]se déroulant sur quatre ou cinq degrés, sur des genres maîtrisés par la *kudya* (*terme désignant la šayḳa* du *zâr*), un *bayyâtî* esquissé dans le premier enregistrement, mais que les femmes de l'ensemble ne savent pas suivre sans faussetés.

Si les gravures du Congrès peuvent correspondre à ce qu'était le *zâr* au XIXe siècle - peut-être existait-il un *zâr* cairote sans influences nubiennes - le seul exemple de *zâr* figurant dans un film égyptien (Rayyâ wa Sakîna, Anwar Wagdî 1945) inclut un accompagnement à l'harmonium qui n'est sans doute apparu que dans les premières années du XXe siècle. Ahmad Amîn dresse un tableau très complet de la cérémonie de *zâr*[52]. La femme se croyant possédée par un démon conviait la *kudya* et ses acolytes chez elle. Assise sur une chaise au milieu de l'assistance, les pieds de la possédée étaient liés, et l'on plaçait un coq sur

sa tête, ainsi qu'une poule sur chaque épaule. Mêlant chants et ululations, la *kudya* demandait la protection de Dieu et des Saints contre les démons par des formules rituelles "*Dastûr ya asyâdi, madad ya-hl Allâh*". Les membres de l'ensemble frappaient sur les *dufûf* ou les *mazâhir*, répondant aux invocations de la *kudya*. Une des femmes paraissait en costume de saint soufi, dans une cape brodée d'or et un tarbouche incrusté de perles, et dansait avec une épée et un poignard autour de l'envoutée avec les chants du choeur. La déguisée joue le rôle d'un saint, et l'envoutée devient son épouse fictive, dansant pour lui devant l'ensemble jusqu'à la transe. Le terme "mamma", que l'on entend dans l'enregistrement du Congrès, est cité par Ahmad Amîn comme un appel récurrent du *zâr*: il s'agit de l'une des divinités tutélaires de la cérémonie, comme *rûmi nagdi, abû mrâya* ou *banât el-madrasa*.

1.5.2 Les almées.

C'est toutefois l'almée (de *'âlima*, en dialecte *'alma*, pl *'awâlim*, francisation introduite par Savary dans ses *Lettres sur l'Egypte*[31]) qui occupe le devant de la scène féminine, et fascine les voyageurs européens, puisque la présence d'un étranger lors des mariages donnait à la fête un cachet particulier. Tandis que le *muṭrib* accompagné de son *takt* chantait pour les hommes, les *'awâlim* chantaient dans les appartements des femmes pour un public féminin. Le répertoire des almées, les instruments qu'elles employaient, leur statut social, leur formation, sont des énigmes difficiles à percer tant les sources fournissent des informations contradictoires. L'image qu'évoque actuellement le terme *'alma* en Egypte (chanteuse entretenue, vivant couverte de bijoux dans une maison flottante sur les quais d'Imbâba), et que l'on retrouve dans l'argot courant -l'expression "*'îsa niẓâm 'awâlim*" signifie "se la couler douce"- doit beaucoup au personnage de Galîla dans la trilogie de Nagîb Maḥfûẓ et aux films qui en furent tirés. Sans doute doit-il aussi à un effet de miroir des fantasmes orientalistes. Si cet aspect est partiellement véridique (les chansons de Munîra al-Mahdiyya et d'autres artistes des années 20 en font foi), il est peut-être anachronique en ce qui concerne le XIXe siècle, en dépit des confusions populaires en France, de Champollion à Nerval et Flaubert.

La 'alma, littéralement "*'âlima*", femme instruite en chant[32], se faisait appeler "*usṭa*" (maître), terme dérivé de *ustâḏ* (maître) et usuellement réservé

aux artisans propriétaires de leur fond de commerce. Le terme lui donne ainsi un statut de professionnelle égale des hommes. Elle ne doit nullement être confondue avec la *ġâziya (pl ġawâzî)*, danseuse professionnelle aux franges de la prostitution, catégorie à laquelle appartient sans nulle doute la célèbre Kutchuk Hanem que Flaubert tenta de séduire. Lane[33] précise que l'almée était invitée dans la demeure d'une famille aisée, et installée dans la *ṭuqqaysa* ou la *muġannâ*, nom donné à une petite pièce attenant au harem. Elle chantait avec ses congénères derrière des grillages de bois, de façon à échapper aux regards du maître de maison s'il lui plaisait d'être présent parmi les femmes. Lane ajoute qu'il leur arrivait de donner des concerts pour les hommes. Les almées étaient soit des chanteuses, soit des instrumentistes servant de *taḳt* à une soliste principale. Les plus cotées gagnaient des sommes très respectables (Lane cite 50 livres en une soirée en 1835), tandis que les almées de bas étage n'hésitaient pas à danser, provoquant la confusion des voyageurs occidentaux entre almée et *ġâziya*. Ainsi, Fromentin parle-t-il ainsi de prétendues almées de Qenâ, dans le Sud égyptien:

"*Almées, tout un quartier occupé par elles, celui qui touche au Nil. Magnifiques de costumes et de bijouterie, propres dans leurs draperies rouge et or, ou dans leurs simples chemises noires soutachées, blanches et bleues (... 'Les rues en sont pleines. On circule au milieu de ces créatures faciles, invitantes, rieuses, avides de bakchich plus que de plaisir*"[34].

Un autre voyageur français, Taglioni, écrit en 1870:

"*Lorsque les almées, après mille poses différentes, se sentaient fatiguées et semblaient se pâmer, elles finissaient par se jeter, évidemment d'un air malicieux, sur les genoux de l'un ou de l'autre voyageur présent*"[34b].

Ces confusions menaient à des quiproquos, les Européens ne sachant pas distinguer les almées de basse classe des chanteuses célèbres: ainsi, une femme de l'aristocratie turque eut à se plaindre à son mari de l'attitude irrespectueuse de visiteurs étrangers vis à vis des almées.[34c]

Le répertoire des almées diffère considérablement de celui des *âlâtiyya*, de même que les instruments utilisés. Le *taḳt* des *'awâlim* semble être plus

étoffé que celui des hommes, et plus porté sur les instruments de percussion. Maḥmûd Sâmî Ḥâfiẓ précise que le *taḳt* de Bamba Kaššar, célèbre almée morte vers 1917[35], était composé, outre la chanteuse, de deux joueuses de *darabukka* (vase de poterie de forme évasée dont l'ouverture est tendue d'une peau de poisson, cet instrument est inconcevable avant les années 1930 dans le *taḳt* masculin de musique savante), de trois joueuses de târ (tambourin sur cadre sans cymbalettes), d'une joueuse de *riqq* et d'une joueuse de *'ûd*.

Tawfîq al-Ḥakîm, dans le savoureux chapitre qu'il consacre aux almées dans le roman 'Awdat al-rûḥ, confirme la présence d'une joueuse de 'ûd aux côtés de sa "Usṭa Šaḳla'", la "déhanchée" au nom évocateur[36], mais ne signale ni *qânûn*, ni flûte, ni violon. Il est difficile de préciser si les almées pouvaient être accompagnées par des hommes au début du règne d'Ismâ'îl, mais il ne fait pas de doute que les moeurs se relâchèrent quelque peu sur ce point, du moins en ce qui concerne les grandes artistes. Ainsi remarque-t-on chez Qasṭandî Rizq une photographie prise à l'époque khédiviale[37], réunissant le chanteur 'Abduh al-Ḥâmûlî, le qânûniste Muhhammad al-'Aqqâd et une certaine sayyida 'Umar (*sic*), chanteuse (le terme utilisé est *muṭriba* et non *'âlima*). De même, il est vraisemblable que la légendaire Almaẓ était accompagnée par les meilleurs instrumentistes masculins. Les premiers enregistrements d'almées sur 78 tours ne laissent point de doutes sur le sujet: Bahiyya al-Maḥalláwiyya est accompagnée dans ses gravures Odéon de 1905 par son *'awwâd* fétiche "Tawfîq", qu'elle prend soin de saluer dans chaque disque[38].

Il est vraisemblable que le répertoire des almées variait en fonction de leur renommée et de leur public. A partir des enregistrements et des sources que nous possédons, on peut distinguer trois catégories:

(1) Des almées très traditionnelles, spécialisées dans les chants de mariages et les fêtes familiales, réunies dans un *taḳt* exclusivement féminin. C'est cette catégorie qui fut enregistrée au Congrès de Musique Arabe du Caire en 1932, sous le nom de troupe d'Annûsa al-Miṣriyya. Recrutée rue Muḥammad 'Alî, quartier général des musiciens sans doute depuis la fin du XIXe siècle (la rue fut percée sous Ismâ'îl), elle tira grande gloire de son invitation et fit passer des publicités agrémentées de son portrait dans la presse cairote[39]. On la voit accompagnée de sa soeur, vêtue d'une robe décolletée sans manche et arborant un

rang de perles, mais cette exhibition des années folles ne peut masquer ce que son chant révèle de ruralité à l'audition. Elle chante, s'aidant de son choeur de deux choristes et d'un *duff*, une *ṭaqṭûqa* (pl ṭaqâṭîq) de mariage, d'une composition rudimentaire, sur une seule phrase musicale : la chanson "ya ṭal'et el-badr el-munîr" (Eclatante comme la pleine lune)[40] se déroule en mode *sîkâh* sur cinq degrés, entre *nawâ* et *râst*. Quelques procédés ornementatifs répétitifs viennent masquer la pauvreté de la mélodie[41]. Leur répertoire se limite certainement à des chansons folkloriques, de la campagne égyptienne ou égyptianisation de ritournelles syriennes, dont la thématique évolue entre l'exaltation des charmes de la mariée et les douceurs de l'amour.

(2) Une catégorie d'almées dérivant de la première, qui n'apparut qu'à la fin du XIXe siècle, composée d'artistes s'adonnant aussi bien au café-concert qu'au chant dans les demeures privées. Accompagnées indifféremment d'hommes ou de femmes, ces almées sont celles que les compagnies de disques enregistrèrent à profusion au début du siècle, telles Bahiyya al-Maḥallâwiyya, Amîna al-Ṣirfiyya, Amîna al-'Irâqiyya, Nabawiyya Šaḳla' et la débutante Munîra al-Mahdiyya. Leur répertoire alterne chants de mariages traditionnels et *qudûd* syriens (beaucoup d'entre elles sont d'origine levantine), et souvent des textes un peu lestes que les bonnes âmes s'émeuvent de voir chanter devant les filles de la bonne société. Le receveur des postes-sociologue Muḥammad 'Umar[40] s'indigne ainsi en 1902:

"*Actuellement, le chant est chez nous une insulte à l'honneur, une atteinte au courage et à la virilité. Immoral, il habitue l'âme à l'indolence et à la passivité, en plus d'inciter au vice, à la boisson, à la compagnie des femmes, et tout ce que l'on trouve dans les chansons actuelles. Ce qui vaut pour les hommes vaut autant pour les femmes: leur chansons lors des mariages ne peuvent même être citées, tant elles révèlent leur éloignement de toute mesure, leur indignité jusqu'à l'obcénité. O Arabes, disons-le bien clairement, les chansons des Berbères valent mieux que les nôtres (...) Voici un exemple de ce que l'on chante dans les fêtes*[41]*:*

ʿamara ya ʿamara ya ʿammûra *ya mḥanni dêl el-'aṣfûra*

en kont-e ḳâyef men ommi	*ommi ʿalayya satûra*
wen kont-e ḳâyef men abûya	*abûya ʿadda l-Manṣûra*
wen kont-e ḳâyef men oḳti	*oḳti ʿayʾa w mašhûra*
wen kont-e ḳâyef men gôzi	*gôzi byâkol ṭaṭûra*
wen kont-e tâyeh ʿan betna	*betna ʾoddâmo daḥdûra*

Beau comme la lune, petite lune, toi qui teins au henné la queue des oiseaux

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

Si cette crypto-apologie de la ruse adultère n'est peut-être pas du meilleur goût pour une soirée de noces, le répertoire des almées comporte -on le verra dans un chapitre ultérieur- des chants autrement salaces. On ne peut écarter qu'un tel texte ait été chanté par la première catégorie d'almées, tant la frontière entre les deux groupes nous semble moins passer par le répertoire que par le public ciblé; l'almée "moderne", cherchant à concurrencer la *ġâziya* dans la capture d'un public masculin, développe à dessein la thématique des agaceries et des minauderies amoureuses. La société moderne entre dans ses chants, et des compositions urbaines récentes sont intégrées à son tour de chant. Les compositions, plus soignées, et la virtuosité ornementative de l'interprétation telle qu'on l'entend sur les gravures de l'égyptienne Bahiyya al-Maḥallâwiyya ou de l'almée juive damascène Ḥasîba Mošé sont sans comparaison avec le chant d'Annûsa al-Miṣriyya.

Certains titres de chants d'almées parvenus à nous sont bien énigmatiques, ainsi "*kân el-ʿaṭašgi fên lamma l-wabûr weʾeʿ enkasar*" (Ou était le machiniste quand le train est tombé et s'est cassé), que Tawfîq al-Ḥakîm assure avoir été l'un des succès de Šafîqa al-Qibṭiyya (Šafîqa la Copte) au tournant du siècle, dans ses Yawmiyyât nâʾib fî l-ʿaryâf[47]. La même Šafîqa est imitée par Bahiyya al-Maḥallâwiyya dans un de ses disques[48], stupéfiante enfilade de polissonneries

entrecoupée de rires hystériquesoù il n'est question que de verres de bière, de lampes à baisser et de baisers volés...

(3) Une dernière catégorie englobe les *'awâlim* méritant assurément leur dénomination de femmes savantes. Elles s'emparent d'un répertoire savant masculin, celui de la *waṣla* khédiviale, qu'elles interprètent à l'égal des hommes, ou qu'elles font alterner avec le répertoire féminin de *ṭaqâṭîq*. Certaines almées célèbres furent liés à de grands chanteurs, et pratiquaient leur art devant un public masculin. Douin, dans sa classique chronique du règne d'Ismâ'îl, mentionne à plusieurs reprises des concerts d'almées dont profite la foule; ainsi, pour fêter le retour du Vice-Roi en 1866 :

"*A mesure que l'on s'avance vers la place, la foule devient plus compacte (...) La foule ne semble pouvoir s'arracher de cet endroit. Qui donc l'y retient ? C'est Sakneh [Sâkina], l'illustre chanteuse et sa troupe, gagées par le maître de maison (...) Sur la place Muhammad 'Alî (...) s'élève l'immeuble Ismalum où la chanteuse Almaz attire et retient la foule*"[43].

Lors du mariage de sa fille, le Khédive offre au peuple trois jours de munificence, au programme desquels on trouve des acrobates, des *ġawâzî*, des escamoteurs, des spectacles de théâtre, et "*les célèbres chanteuses arabes Almass [Almaẓ] et Wardanye [Wardâniyya]*"[44]. L'anecdote est un indice de la compartimentation des plaisirs entre les classes populaires et l'aristocratie, les grands interprètes ne découvrant un public modeste qu'à l'occasion de concerts offerts par le prince aux citadins.

Une soirée avec les almées.

Charles Didier (1805-1864), grand voyageur suisse, publia en 1860 Les nuits du Caire, ouvrage dans lequel on trouve la précieuse narration d'une soirée avec l'almée Sâkina chez Ya'qûb Qaṭṭâwî Bey[44b]. L'identité du personnage nous aide à cerner le public potentiel des plus grandes chanteuses. Qaṭṭâwî (ou Cattaoui, comme l'orthographient les sources françaises, 1801-1883), était issu d'une famille sépharade peut-être installée en Egypte depuis la période fatimide et tirant son nom du petit village de Qaṭṭâ, sur le site de l'actuel quartier de Zamâlek. Nommé par le khédive Ismâ'îl *ṣarrâfbâši* (chef des changeurs), il fonda

un établissement bancaire qui eut rapidement des succursales en Europe. Juif arabe, s'habillant à l'égyptienne et ne parlant que l'arabe et l'hébreu, il fut l'un des premiers à quitter la *ḥāra* des Juifs pour s'installer dans les nouveaux quartiers (Didier précise que sa demeure se situait à Maṭariyya). Président de la communauté juive jusqu'à sa mort, il fut le premier Juif à recevoir le titre de Bey, en sus d'une baronnie de l'empire des Habsburg[446].

Il est le dernier représentant de l'élite juive culturellement arabe avant la francisation. Fêtant la circoncision de l'un de ses fils, Qattâwî avait invité divers membres de la communauté ainsi que de hauts fonctionnaires turcs, comme le chef de la police Ḳûrŝîd Pacha, à venir écouter Sâkina. La chanteuse s'était faite connaître depuis l'époque de ʿAbbâs Pacha (1849-1854), et son étoile ne devait commencer de pâlir que sous le règne d'Ismâʿîl, quand elle eut à subir la concurrence d'Almaẓ. Ayant eu l'honneur d'être invité par Qaṭṭâwî Bey à visiter son harem, Didier y assiste à l'arrivée de l'almée:

"*Les invités attendaient avec impatience la venue de Sâkina, qu'il avait conviée pour la somme de 1200 livres (...) A peine les femmes eurent-elles entendu une fusée lancée pour prévenir de son arrivée, que des applaudissement retentirent et l'atmosphère s'électrisa. Elle entra rayonnante d'orgueil, astre jettant sa lumière sur les créatures humaines. Nous étions impatients de l'entendre, mais ne pouvions pas la voir puisque la police à l'époque de ʿAbbâs faisait obligation aux chanteuses de ne chanter que pour les femmes et derrière une tenture, se dérobant aux yeux des hommes pour les nécessités de pudeur qui avaient cours en ce temps.* [la publication serait donc d'au moins six ans postérieure à l'évènement] *Elle avait pour habitude de chanter en soliste, s'accompagnant elle-même du riqq, tandis que ses aides répétaient les couplets*". (Nous retraduisons de l'arabe, le texte original n'étant pas disponible)

Didier cite ensuite cinq chants dont il joint une traduction approximative, et qui sont tous des variations sur le mal d'aimer. Voyant des Européens parmi les invités, Sâkina se lance dans ce qu'on devine être une *ṭaqṭûqa* grivoise (aux normes égyptiennes) sur une fille de ŝayḳ tombant amoureuse d'un étranger, où la *barnêṭa* (chapeau), symbole du *ḳawâga*, rime avec le mot italien *aspetta*... Didier assure que la première *waṣla* est composée d'une quinzaine de chansons, chiffre sans doute exagéré. Après une interruption,

Sâkina entame une seconde *waṣla*, dans laquelle l'alcool semble avoir libéré sa voix, hypothèse plausible puisque Didier avait auparavant aperçu des femmes buvant de l'arak par l'une des fentes de la *mašrabiyya*.

1.6 Al-Sett Almaz.

La légendaire almée Almaz fut un temps attachée au palais de ʿAbdîn, et chantait pour le khédive Ismâʿîl. La noblesse d'état l'invitait pour concerts privés dans les plus grandes occasions: lors de l'innauguration du Canal de Suez se tint une petite fête dans la *dahabeyya* (grande felouque) d'Ismâʿîl Ṣâdiq Pacha, ministre des finances. "*Les chanteurs les plus célèbres et les almées les plus provocantes s'y trouvent réunies; Almaz elle même est de la fête*"[45] . La légence veut même que cette Umm Kulṯûm du XIXe siècle ait bénéficié d'un enterrement public (rare pour les femmes), et que le Khédive se soit montré sur son balcon pour saluer le cortège -joli conte, mais difficile à admettre...[46].

Longtemps concurrente de Ḥâmûlî, elle finit par l'épouser. Il n'est point à écarter qu'elle ait partagé avec lui une partie de son répertoire, et on lui connait des *adwâr* (genre ressortissant du chant savant) composés par des musiciens cairotes reconnus du milieu du XIXe siècle, comme "*elwây elwây*" d'Aḥmad al-Šalšalamûnî:

elwây elwây yeḥlâ-li men Allâh — *ʿešʿak ya ḳayy*
ḳabbaṭ el-hawa ʿal-bâb — *ʿolt el-helîwa aho gâni*
atâri l-hawâ kazzâb — *yeḍḥak ʿal-ʿalb el-ḳâli*

Pauvre de moi! Ton amour m'est si doux, mon ami.
L'amour a frappé à ma porte, je me suis dit: mon bel amant est venu!
L'amour serait-il menteur, se riant des coeurs délaissés?

Mais son répertoire n'était pas uniquement fait de chants savants. Certains de ses chants, restés célèbres, auraient certes été inconcevables dans la bouche du grand *muṭrib*, ainsi:

lâzem aheššo da l-ʿaṣfûr — *w ankoš-lo ʿeššo da l-ʿaṣfûr*
ebn el-akâber da l-ʿaṣfûr — *ʿal-waʿd-e ṣâber da l-ʿaṣfûr*
ṭâr w ʿala — *w nezel ʿala bêt el-ʿaṭṭâr*
w kabaš melabbes w addâni — *w lôz meʿaššar w aʿṭâni*

Il faut que je chasse ce moineau et que je brise son nid.
C'est un fils de bonne famille, ce moineau, il garde les serments pris.
Il s'est envolé tout en haut, et s'est posé chez l'épicier,
Il a attrapé des dragées, des amandes mondées, et me les a données...

Texte dont le joyeux non-sens, réminitoire des comptines enfantines, est traversé de sous-entendus évoquant la nécessaire chasse au mari des jeunes filles, thème récurrent du répertoire féminin. Un autre almée célèbre, Bamba Kaššar (morte vers 1917[45]), était l'épouse de l'hymnode et chanteur profane Sayyid al-Ṣaftî. Il est difficilement concevable qu'elle n'ait pas appris de son mari quelques pièces de musique savante.

1.7 Le répertoire des almées.

Tawfîq al-Ḥakîm, source précieuse pour l'étude sociologique du chant, confirme implicitement dans son roman ʿAwdat al-rûḥ que les almées s'étaient au tournant du siècle emparées du chant savant et qu'elles possédaient quelques rudiment de savoir théorique. Dans une scène cocasse, "al-Usṭa Šaḳlaʿ", la "déhanchée", se trouve invitée à animer un mariage chez une riche famille juive du Caire. Elle effleure malencontreusement la mariée après son bain rituel, forçant la pauvre fille à reprendre un bain glacé. Craignant la fureur de l'auditoire, troublée par l'évènement, elle entame son concert par quelques fausses notes:

"[Šaḳlaʿ] *dit à Nageyya :*
- Accorde le ʿûd sur le mode ḥigâzkâr !
Puis elle lança sa voix et chanta "kêd el-ʿazûl..." (les manigances du censeur de l'amour). Mais à peine eut-elle terminé le premier couplet [du dôr] *qu'on entendit des chuchotements parmi les membres du taḳt. Elle saisit la voix de Silm qui s'élevait au point de couvrir la sienne:*
- Mon Dieu, mon Dieu, Usṭa Šaḳlaʿ, vous êtes l'honneur du pays, ce concert est

digne des rois ! (allâh allâh ya-sṭa šaḳla' ya maṣreyya, ya sama' el-mulûk)

Puis succéda à ces louanges une remarque lancée par Silm d'une voix à peine audible :

- Mon Dieu, quelle maîtrise du mode "dissonancekâr" (Allâh allâh, ya našazkâr)

Šaḳla' se retourna vers elle, furieuse:

- Qu'est-ce qui te prend, ma fille ?

Mais elle se rendit vite compte qu'elle chantait faux, du fait de sa panique.

- Que veux-tu que j'y fasse? Ils nous ont porté la poisse! Chantez donc, mes filles, des petites chansons faciles. L'important est qu'on s'en sorte avec la peau sur les os. Qu'ils se ramassent "les manigances des censeurs" et qu'on en finisse"[49].

Voilà bien un récit pour initiés, fourmillant de références sous-entendues et de précieux renseignements. On reconnait d'abord dans les paroles citées le *dôr* de Muḥammad 'Uṯmân "*yâ-manta wâhešni*" (O combien tu me manques), une des plus célèbres pièces du répertoire savant de l'école khédiviale, composition en mode ḥigâzkâr. Oeuvre longue et complexe, son exécution exige une parfaite maîtrise des intervalles maqâmiens et une solide science de l'improvisation. L'almée de Tawfiq al-Ḥakîm connaît apparemment les modes et peut comprendre le subtil jeu de mots par lequel sa joueuse de 'ûd lui fait comprendre qu'elle chante faux: utilisant le mot *našâz* (dissonance), elle forme un mot-valise en lui ajoutant la désinence *kâr*, terme turc que l'on retrouve dans le nom de nombreux *maqâmât* arabo-ottomans, et qui peut donc passer pour une remarque technique aux oreilles de l'auditoire profane. N'étant pas en état d'aborder ce répertoire qui requiert la "*salṭana*", l'almée recommande alors à sa troupe de revenir aux chants féminins plus faciles.

Certaines femmes semblent avoir entièrement délaissé le répertoire des almées pour se consacrer exclusivement au chant savant, quand bien même leurs noms de scène trahissent des débuts plus modestes. Ainsi, on retrouve dans les catalogues des maisons de disques quelques almées n'enregistrant que des *adwâr* de l'école khédiviale, comme Nafûsa al-Bimbâšiyya (la colonelle), Fâṭima al-Baqqâla (l'épicière), et surtout les deux grandes artistes Bamba al-'Awwâda (la joueuse de luth) et Asmâ al-Kumsâriyya (la contrôleuse). La première est peut-être un autre nom de Bamba Kaššar, bien qu'aucun indice ne permette de

l'affirmer. Al-Kumsâriyya porte quant à elle un curieux nom, arabisation de l'italien *commissario* et qui désigne le conducteur ou le contrôleur dans les bus et les tramways. Les lignes de tramway Suares étaient en cours d'installation au tournant du siècle, mais on ne voit guère pourquoi cette artiste alla s'emparer de ce titre. Interprète prolifique des disques Odéon, ses versions des grandes pièces sont indiscutablement du niveau d'un Sayyid al-Ṣaftî ou d'un ʿAbd al-Ḥayy.

Le statut social des ces almées de grande classe semble se rapprocher de celui des grands *muṭrib*-s masculins: "al-Usṭa Šaḳlaʿ" de chez Tawfîq al-Ḥakîm est reçue dans la famille très aristocratique du narrateur en amie intime, et on ne peut douter qu' al-Ḥakîm ne livre là ses souvenirs autobiographiques. Femmes honnêtement mariées, elles pouvaient jouir des prérogatives de la bourgeoise, comme de se voiler: si la chanteuse qui accompagne Ḥâmûlî dans la photographie precitée montre son visage, la célèbre Almaẓ est réputée avoir chanté tout au long de sa carière sans avoir jamais retiré son voile devant un homme[50]. Cette information est certes difficilement conciliable avec l'existence d'une photographie d'Almaẓ[51] (que rien n'authentifie, et qui est peut-être celle de Sâkina), mais certaines jeunes filles de grandes familles qui furent photographiées dévoilées lors de leur mariage vécurent ensuite une vie sous le *ḥigâb*. Comme dans le cas d'Almaẓ, un mariage pouvait signifier pour un chanteuse la fin de sa carrière publique. Chanter voilée n'était pas seulement une obligation de police, ainsi que nous renseigne Didier, mais parfois un choix d'interprètes jalouses de leur réputation, comme al-Sayyida al-Suwaysiyya. Rizq, qui écrit à la fin des années 30, livre quelques souvenirs[51b]:

"*Née à Suez où elle commença à chanter, elle s'installa à Port Saïd, pratiquant son art dans les cafés en bois au bord de l'eau, avant de venir au Caire travailler dans un café de la place al-ʿAtaba l-Ḳaḍrâ'. Nous l'entendîmes plus d'une fois, son taḳt ne comprenait qu'un ʿawwâd, un joueur de qânûn, un chanteur asssistant , un joueur de flûte, et c'est elle même qui tenait le riqq, cachant ses mains sous sa "melâya"* [ample vêtement noir], *son visage caché par le burquʿ en signe de pudeur. Elle faisait sa prière après son concert, à une heure du matin, et c'est pour cela qu'elle se refusait à chanter sur les planches des salles de danse, qu'elle haïssait les ṭaqâṭiq, et qu'elle ne daignait pratiquer son noble métier que dans des lieux offrant une garantie de respectabilité*".

2. Le chant religieux, psalmodiants et hymnodes.

2.1 Psalmodie du Coran et appel à la prière.

Psalmodie du Coran, appel à la prière, cérémonies de dikr soufi: en dépit d'un débat jamais tranché sur la licéïté de la musique, l'Islâm est générateur d'une esthétique musicale qui influe sur toutes les productions artistiques et à son tour s'en enrichit. La psalmodie du Coran est un métier, pratiqué par un *muqri'* ou une *muqri'a*, qui s'est formé auprès d'un *šayḫ* ou d'une *šayḫa*. Au Caire, le titre implique un passage, même bref, devant les instances formatrices d'al-Azhar, et l'agrément du *Šayḫ mašâyiḫ al-muqri'în* qui s'y trouve. Mais les psalmodiants de province devaient se contenter d'une formation locale ou du prestige acquis pendant quelques années au Caire. L'art de la *tilâwa* se base sur le *tagwîd*, c'est à dire la juste prononciation des phonèmes et l'observation de règles phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au Coran (emphatisation et désemphatisation, assimilations diverses). La psalmodie est non-mesurée, et se déroule suivant les modes utilisés dans la musique égyptienne. Aucune sourate n'est associée à un mode particulier. La déambulation est laissée à la seule appréciation du récitant, qui au fur et à mesure de son expérience, "compose" les sourates, dans le sens où il définit des jalons fixes de transitions modales sur tel verset, dans une optique expressioniste (le *taḫwîf* par exemple). Sa "composition" reste personnelle et ne correspond aucunement à un modèle général.

La psalmodie se distingue des autres formes de chant non-mesuré par quelques exigences esthétiques: (1) absence d'ornements construits répétitifs. Un jeu entre les degrés est un modèle unique, ne pouvant être répété dans une phrase musicale suivante. (2) Pas de répétition du texte, à moins qu'il ne s'agisse d'une coupure impliquant un retour en arrière, ou d'une lecture (dans le sens de vocalisation ou de prononciation) divergente. (3) Utilisation systématique de la cadence finale *qafla* à chaque fin de phrase mélodique, sans construction de ponts entre phrases mélodiques. (4) les transitions modales ne recherchent pas, comme dans le chant, un degré de transition permettant le passage en douceur d'un mode à l'autre. La transition est souvent un brusque changement d'échelle. Les modes les plus usités sont *bayyâtî*, *râst*, *ṣabâ*, *huzâm*, *'irâq*, *nahâwand*, *gahârkâh*, *ḥigâz*. On rencontre, chez les lecteurs qui

poursuivent en plus une carrière de *munšid* ou de chanteur, une tendance à varier les modes et à introduire des formulations plus subtiles.

Le récitant, plus encore que dans le chant profane, développe le registre aigu en voix de tête, au risque de produire un son nasillard (ʿAbd al-Bâsiṭ ʿAbd al-Ṣamad au XXe siècle) et une sensation de "forcé", contraction du diaphragme que les Egyptiens nomment "*taḥzîq*". Au XIXe siècle, la psalmodie n'était pas réservée aux hommes comme c'est le cas de nos jours, et une *muqriʾa* officiait à la radio égyptienne jusque durant les années 40. Certaines almées ajoutaient à leur répertoire la psalmodie, et on ne les compte pas particulièrement parmi les plus proches du registre khédivial: Wadûda al-Manyalâwiyya enregistra la *sûrat Yûsuf* pour une compagnie de disques entre deux chansons de mariage...

L'appel à la prière (*adân šarʿî*) est une occasion de distinction pour les grandes voix. Lancé depuis le minaret (*miʾdana*), il doit être entendu dans le quartier environnant et, à ce titre, constitue un exercice de maîtrise du volume sonore nécessaire à quiconque ambitionne de chanter dans une salle ouverte, à une époque où n'existe aucun procédé d'amplification. Actuellement, l'*adân* suit en Egypte un modèle musical semi-fixé, et ce depuis au moins plus d'une cinquantaine d'années, ainsi que l'atteste un appel à la prière du grand *munšid* ʿAlî Maḥmûd (1880-1943)[55] qui ne diffère guère de la pratique actuelle. Le mode utilisé est *râst* ou *râst suznâk*, transposé sur le degré *nawâ* (supérieur) pour plus de volume. Muḥammad Ṣalâḥ al-Dîn signale en 1935 que la même mélodie pouvait être utilisée en *ḥigâz*, et on l'entend effectivement encore couramment sur ce mode[55b].

Modèle général de l'*adân râst*

1/ Allâhu akbar Allâhu akbar	*nawâ-muḥayyar*, ascendant peu mélismatique.
2/ Allâhu akbar Allâhu akbar	*muḥayyar-nawâ-muḥayyar* extrêmement mélismatique sur le second "*Allâh*".
3/ Ašhadu aʾ-lâ ilâha illâ-llâh	comme 1.

4/ Ašhadu a^{l}-lâ ilâha illâ-llâh	*muḥayyar-nawâ*, descendant moyennement mélismatique.
5/ Ašhadu anna Muḥammada^{r}-rasûlu-llâh	comme 3
6/ Ašhadu anna Muḥammada^{r}-rasûlu-llâh	comme 4
7/ Ḥayyi ʿalä ṣ-ṣalâh	*nawâ-muḥayyar*, ascendant peu mélismatique.
8/ Ḥayyi ʿalä ṣ-ṣalâh	*buzurg* ou *gawâb ḥigâz-nawâ* exploration très mélismatique des aigüs *qafla* sur *nawâ*.
9/ Ḥayyi ʿalä l-falâḥ	comme 5, *qafla* mélismatique.
10/Ḥayyi ʿalä l-falâḥ	comme 6.
11/Allâhu akbar Allâhu akbar	*awg-muḥayyar-awg*, *qafla* sur le degré *awg* faisant ressortir le genre *sîkâh*.
12/Lâ ilâha illâ-llâh	*nawä-kardân-nawâ*, *qafla* mélismatique.

Il n'existe pas à notre connaissance d' enregistrements d'*adân* égyptien dans des modes autres que *râst*, *râst suznâk* ou *ḥigâz*, mais on prétend l'*adân* constituait au XIXe siècle un art très varié[57]: à la mosquée al-Ḥusayn, l'adân du samedi était en *ʿušsâq*, le dimanche en *ḥigâz*, sîkâh le premier lundi du mois, *bayyâtî* le second, ḥigâz le troisième et *šûrî* le quatrième, *sîkâh* le mardi, *gahârkâh* le mercredi, *râst* le jeudi et *bayyâtî* le samedi... Peut-être la source confond-elle *adân*, et *tasâbîḥ*, les chants religieux suivant l'*adân* de l'aube, mais l'information reste plausible. l'*adân šarʿî* n'est pas la seule formule existante: les Egyptiens pratiquaient jusqu'aux années 30 deux variantes de l'appel usuel. Il s'agit de "*el-awwela*" (le premier) et "*el-abad*" (l'éternel)[57b]. Le premier se pratique juste après minuit, et ajoute à la formule usuelle l'invocation suivante: "*aṣ-ṣalâtu ḳayrun min an-nawm - lâ ilâha illâ-llâh (3 fois) - waḥdahu lâ šarîka lahu - lahu l-ḥamdu waš-šukru - yuḥyî wa yumîtu man yašâʿu wa yuʿizzu man yašâʿu wa yudillu man yašâʿu wa-hwa ʿalä kulli šayʾin qadîr*" (la prière vaut mieux que le sommeil, il n'y a d'autre Dieu que Dieu, Unique sans associés, à Lui louanges et grâces sont rendues, Il fait vivre

et mourir qui Il veut, choisit ou humilie qui Il veut). Le *mu'addin* est libre de chanter cette formule comme il le veut et de la faire suivre de l'invocation qu'il désire. Cet appel d'après-minuit a entièrement disparu de la pratique actuelle en Egypte. Le second *adân* "non-*šar'i*" est lui récité avant l'appel de l'aube. Cette habitude n'a pas totalement disparu de nos jours, certaines mosquées diffusant un appel une heure avant l'aube pour permettre aux fidèles de se préparer. Les *da'awât* (invocations) sont récitées sur le même mode que l'*adân*.

L'entraînement de la voix par l'appel à la prière était courant au XIXe siècle dans la formation des chanteurs. 'Abduh al-Ḥâmûlî exerçait sa voix depuis le minaret de la mosquée Al-Ḥanafî au Caire[58], et son ami le poète Ḳalîl Muṭrân affirme qu'il lui arrivait à la fin de sa carrière d'assurer l'appel à la prière pour la mosquée Al-Ḥusayn pendant les nuits de Ramaḍân[59]. Le *šayḫ* Salâma Ḥigâzî, qui débuta sa vie comme *munšid* pour l'obscure confrérie Ra'siyya d'Alexandrie, servit un temps de *mu'addin* pour la mosquée al-Abâṣîrî dans le grand port[60].

2.2 L'art du *munšid*.

En marge de la psalmodie et de l'*adân*, le chant religieux musulman en Egypte s'est principalement développé dans le cadre confrérique. Profitant de l'interpénétration entre cercles soufis et Islâm officiel au XIXe siècle, l'*inšâd dînî* s'imposa comme la première expression musicale dans le pays, jouissant d'une considération et d'un statut social supérieurs à ceux des *'âlâtiyya*. Le terme *munšid*, hymnode, recouvre une quantité de situations disparates qu'il est difficile de démêler dans une perspective historique. Les recherches récentes en ethnomusicologie sur le milieu des *munšidîn* en Egypte contemporaine (les remarquables travaux de Earle Waugh[61]), les publications du Congrès du Caire de 1932 sur le *dikr layli* et le *dikr mawlawî*, les enregistrements sur 78 tours et les souvenirs d'anciens *munšidîn*[62] aident à poser des hypothèses vraisemblables sur le milieu de l'*inšâd* au cours du XIXe siècle.

Il existe trois occasions au cours desquelles peut chanter un *munšid* :

(1) la *ḥaḍra* d'une confrérie (ṭarîqa).

Il s'agit d'une cérémonie incluant un *ḏikr* (remémoration de Dieu), au cours duquel certains chants propres à la *ṭarîqa* sont interprétés, le *munšid* se plaçant sous la direction d'un *šayḫ*. La cérémonie prend place dans une *tekiyya* [takiyya] ou *zâwiya*, local établi en *waqf* (bien de mainmorte), propriété de la confrérie ou partie d'un lieu de culte. Le *munšid* est attaché à la confrérie, en est l'un des membres initiés. Le *ḏikr* garde ici sa fonction originelle: "*cérémonie mystique collective visant à amener le croyant à l'union avec Dieu. La cérémonie atteint son but à travers diverses techniques psycho-physiologiques, et par la récitation, le chant, et le jeu instrumental*"[54].

Le ḏikr peut être individuel (récitation intérieure d'un *wird*, successions déterminée de prières[55]) ou collectif. Il implique alors des gestes particuliers de balancement du corps, de la part des *murîdîn*, qui répondent à une transe musicale. Les disciples et le *šayḫ* forment un cercle (ḥalqat ḏikr) autour du *munšid*, éventuellement entouré d'instrumentistes et d'un choeur. Ce rôle était sans doute dévolu aux *murîdîn* lors des cérémonies de moindre envergure. Le ḏikr commence par une récitation du Coran, suivie d'invocations et de formules rituelles de louange au Prophète. Les participants se mettent alors à répéter ensemble des phrases d'incantations de type "*Allâh, Allâh*" , "*Allâh ḥayy*" (Dieu est vivant), "lâ ilâha illâ-llâh" (il n'est d'autre Dieu que Dieu), "qayûm" (subsistant par lui-même[56]), récitées sans interruption sur un tempo de plus en plus rapide. La présence d'instruments de percussion (*duff* ou *mazhar*), éventuellement remplacés par des battements de main, est indispensable pour parvenir à un état d'excitation puis de transe.

Le *munšid* intervient au dessus de la clameur des invocations et interprète deux sortes de chants [57]: le *madîḥ*, chant de louange au Prophète ou au saint fondateur de la confrérie, en arabe dialectal relevé, et la *qaṣîda*, ode classique monorime, chantée sur fond sonore des percussions, des instruments de musique, ou du bourdon des "Allâh ḥayy" des participants. Le ḏikr se termine par la section des *madad* (appel à l'aide divine), sur un rythme binaire. Ainsi, le ḏikr *layṯî* enregistré au Congrès du Caire de 1932 est-il une succession de *qaṣâ'id* et de chants en dialecte relevé, tous mesurés sur la *waḥda* (4/4), où le *munšid* Aḥmad al-Basâtînî (vers1850-1937) était accompagné choralement par sa

beṭâna (couverture sonore) dans les pièces composés (*tawâšîḥ*), et chantait en soliste principal dans les pièces improvisatives (*qaṣâ'id*). Le groupe de dikr était divisé en deux sections de trois intervenants[58] : une section des graves (*qarâr*) et une section des *munšidîn* dans laquelle le Šayḫ Basâtînî était secondé par Ibrâhîm al-Šûrbagî et Aḥmad al-Maḥallâwî (qui menait en parallèle une carrière de *muṭrib* profane).

Remarquons que le *tawšîḥ* dans le cadre de l'*inšâd* ne doit pas être confondu avec le *muwaššaḥ* du répertoire savant, le terme désignant une composition exécutée collectivement ou sous forme responsoriale, dans laquelle les rythmes complexes des pièces sont conservés uniquement dans le squelette mélodique, et se fondent dans le mouvement binaire de la danse et des interjections des *murîdîn*.

(2) Le mawlid.

Autre occasion d'entendre le *munšid*, le *mawlid* est la célébration de l'anniversaire du Prophète ou d'un saint local, le plus couru étant l'immense *mawlid* de Sayyid al-Badawî à Ṭanṭâ. Les différents *mawâlid* sont de grandes fêtes populaires, où l'exaltation religieuse le dispute à la foire commerciale. Les voyageurs occidentaux furent marqués par ces festivals bigarrés où les manifestations les plus extrêmes trouvaient place au XIXe siècle. Lane offre une description extensive du *mawlid al-Nabî* et du *mawlid al-Ḥusayn* au Caire[59]. Lors de l'anniversaire du Prophète, vers 1835, les cérémonies se déroulaient aux abords de l'étang de l'Azbakiyya, récemment asséché. Des *surâdîqât* ou ṣawâwîn étaient montés autours de mâts, sur lesquels étaient accrochées de nombreuses lanternes pour la nuit. Suite aux spectacles de magiciens et de conteurs populaires, les cérémonies de *dikr* se déroulaient la nuit dans les *ṣawâwîn*. La description qu'en fait Lane correspond à la pratique courante des cercles soufis.

Ayant observé un *dikr* de la *ṭarîqa Aḥmadiyya* (les disciples du saint Aḥmad al-Badawî de Ṭanṭâ se divisent en fait entre nombreuses sous-confréries), il note la présence de quatre *munšidîn* et d'un joueur de flûte-*nây*. Il insiste particulièrement sur la transe qui saisit certains participants (qu'il nomme tous *darâwîš*), et les mène à l'évanouissement. Le lendemain des *adkâr* se tenait

la cérémonie de la *dôsa*, où le šayḳ de la confrérie Sa'diyya, le *"naqîb al-ašrâf"*, passait à cheval sur le dos des *darâwîš avant de se rendre pour un ḏikr* trans-confrérique dans la demeure du Šayḳ al-Bakrî, chef de toutes les confréries égyptiennes.

Le *ḏikr* du *mawlid al-Ḥusayn* décrit par Lane présente un autre cas de figure, puisque c'est dans l'enceinte même de la mosquée que se tient la cérémonie, sans précision d'une appartenance confrérique particulière des participants. Dans les murs mêmes de l'édifice se déroule un autre *ḏikr*, fort particulier, et qui draine un public plus populaire: celui de la confrérie 'Isâwiyya. Lane atteste la présence dans le lieu de culte de *dufûf*, de bâẓât (petits tambours où une lanière terminée d'un poids vient frapper sur la membrane) et de mizhar. On ne mentionne plus la présence d'un *munšid*, mais les participants au ḏikr (zikkîra) avalent des braises incandescentes avant de goûter à quelques serpents. Ces manifestations d'auto-mutilation, particulièrement dans l'enceinte d'une mosquée, ont disparu de nos jours et il est vraisemblable qu'elles n'avaient plus droit de cité dès la seconde partie du XIXe siècle.

La pratique de l'*inšâd* à l'époque de la Nahḍa devait être plus proche de la situation actuelle que de la foire magico-religieuse observée par Lane. De nos jours, les confréries disposent chacune d'une tente-*surâdiq* à proximité de la mosquée ou dans un espace réservé. Dans chaque tente se succèdent divers *munšidîn*, pouvant appartenir à la confrérie ou être "trans-confrériques", du fait de leur grande réputation. Ils sont alors payés par la confrérie, sous forme de dons offerts par les participants (*nuqaṭ*[70]). Etre invité par une autre confrérie est une étape importante dans la carrière d'un *munšid*[71]. Les grands artistes connus au niveau du pays ne sont attachés à aucune confrérie particulière, et ne se laissent pas imposer un *ḏikr* particulier. Ils imposent au contraire leur répertoire, suffisamment neutre pour pouvoir être admis par n'importe quelle *ṭarîqa*.

Il est nécessaire de distinguer entre plusieurs catégories de *munšidîn* au cours des *mawâlid*, suivant leur répertoire, la nature des confréries, et le lieu de leur prestation. Les *munšidîn* attachés aux confréries les plus populaires présentent dans les *surâdiqât* un *ḏikr* entièrement orienté vers la transe, dans

lequel les instruments de percussions et le *mizmâr* (le *mizmâr* est une clarinette à anche double de roseau, et l'*arġûl* en est la version double, l'un des deux tuyaux jouant le bourdon) jouent un rôle prépondérant. Les textes sont essentiellement dialectaux, énumérant les *karâmât* (miracles) attribués aux *awliyâ'* (saints) de la confrérie. Ce genre de cérémonies peut-être encore observée en permanence de nos jours dans un café spécialisé derrière la mosquée al-Ḥusayn au Caire. La catégorie du *munšid* est fonction de son répertoire et de l'instrumentarium qui l'accompagne. Un *ḏikr* plus relevé exploite volontiers les textes classiques du ṣûfisme égyptien, particulièrement Ibn al-Fâriḍ (1181-1235). La ṭarîqa Dimardâšiyya utilise extensivement le fameux poème *"al-Burda"* (la manteau du prophète) d'al-Būsirî (1213-1296) comme matière de son *ḏikr*[72]. Le *mizmâr* n'a pas de place dans un tel *ḏikr* et on y remarque des instruments de musique savante comme le violon et le *nây*, introduit en Egypte par les Turcs de la confrérie *Mawlawiyya*, qui possédaient au Caire une belle *tekiyya* rue *al-Muẓaffar*[73].

Une dernière catégorie d'*inšâd* se déroule dans les mosquées lors des *mawâlid* et des grandes fêtes religieuses (*Ramaḍân*, *al-'îd al-kabîr*). Les témoins consultés affirment que dans la première partie du XXe siècle, les instruments de musique ne pouvaient y être introduits, et il est vraisemblable que la situation était identique à l'époque de la Nahḍa. S'il est possible que certains des *šuyûḫ* officiant dans la mosquée aient une affiliation confrérique, sans doute les séances étaient-elles trans-confrériques ou a-confrériques. Le chant, accompagné par des battements de mains ou non-mesuré, peut relever du *ḏikr* ṣûfi, ou sortir du cadre ṣûfi.

Les plus grandes voix formées à l'*inšâd* confrérique ne connurent la consécration que dans l'*inšâd* religieux non-ṣûfi, et c'est sous cette forme qu'ils furent enregistrés: 'Alî Maḥmûd, Ibrâhîm al-Farrân, 'Alî al-Ḥâriṯ et Meḥrez [Muḥriz] Sulaymân gravèrent dans les années 20 des dizaines de *tawšîḥ* et de *qaṣâ'id* d'*inšâd* religieux, musique exclusivement vocale, qui ne ressortit aucunement du genre *ḏikr* et qui était interprétée dans les mosquées. Le soliste *munšid* était entouré d'une *beṭâna* de choristes professionnels pouvant moduler sans peine dans les aigus tandis que le *šayḫ* improvisait sous forme de responsorial des sections de *tawšîḥ* ou interprétait en soliste des *qaṣâ'id mursala*. Contrairement à l'*inšâd* du *ḏikr*, on ne trouve pas dans cette forme de

chant de *qaṣā'id* mesurées sur la *waḥda*. Le chant des grands *munšidīn* au début du XXe siècle s'était si évidemment nourri de la musique savante khédiviale qu'il est impossible de déterminer si ce chant non-confrérique pré-existait à la Nahḍa. Peut-être en est-il une conséquence, amenant l'apparition dans le domaine du chant religieux d'une dichotomie chant savant (*inšād dīnī*)/chant semi-savant et populaire (*ḏikr*, *madīḥ ša'bī*).

(3) La fête privée.

Enfin, le *munšid* pouvait être invité à titre privé par une famille ou un groupe (certains familles chrétiennes invitent encore des *munšidīn* à l'occasion de leurs fêtes[53]), tout comme il est d'usage d'inviter un récitant du Coran ou un grand chanteur lors d'un mariage, d'une circoncision, d'un retour de pèlerins etc... Ses suites-*waṣla* étaient alors susceptibles d'inclure un *ḏikr* (*ḏikr* non confrérique, ou "trans-confrérique"), ou de l'*inšād* non soufi, mais aussi de basculer dans le répertoire profane ou semi-profane (répertoire amoureux détourné vers l'amour de Dieu).

3. Les plaisirs de l'élite : musique ottomane et musique occidentale.

Une distiction entre "élite" et "peuple" ne saurait être que commode approximation; Toledano insiste sur le fait que "*tout effort pour concevoir la société égyptienne au milieu du XIXe siècle en termes de catégories rigides est voué à l'échec, ratant les nuances, les aires en gris, et donc la réelle saveur de cette société*"[74]. L'élite peut être définie comme un ensemble de familles, dont certains membres proéminents occupaient des situations élevées dans l'appareil bureaucratique d'état ou dans l'armée. Ce sont eux qui jouissaient des titres honorifiques de Pacha ou Bey, tandis que les membres inférieurs de l'appareil d'état jouissaient du titre non-officiel d'*afandî*. Cette élite se définit comme "*ḏawât*" (possédants), ou plus justement "*zevat*", à la turque. Robert Hunter estime qu'en 1870 "*cette élite regroupait au moins plusieurs milliers de personnes*"[75]. Les Turcs formaient, jusqu'au règne d'Ismâ'îl, le groupe ethnique le plus influent et le plus nombreux au sein de cette élite égypto-ottomane. Dirigeants naturels du pays, depuis plusieurs siècles, ils n'avaient que mépris pour l'élément indigène, qu'ils regardaient indistinctement comme "*fallâḥîn*" (paysans), quelque soit leur occupation ou leur extraction réelles.

On ne saurait pourtant regarder les Turco-circassiens, à plus forte raison les communautés turcophones d'Egypte, comme un groupe compact faisant preuve de solidarité ethnique. Le grand changement apporté par la dynastie issue de Muḥammad 'Alî fut de permettre l'ascension d'une élite locale:

"*Si le fait que des Turcs occupassent les charges les plus élevées n'avait rien d'une nouveauté, la vue de Pachas et de Beys égyptiens en était certainement une. Au milieu du XIXe siècle, peut-être pour la première fois depuis l'époque pharaonique, un nombre significatif d'Egyptiens de souche se retrouvaient à des postes élevés au Caire et en province*"[76].

Ces élites locales étaient issues de grandes familles marchandes, ou du milieu de l'aristocratie religieuse des *'ulamâ'*, ou encore le plus souvent des riches familles de province basant leur richesse sur la propriété foncière (*a'yân*). La classe dirigeante se signalait par sa mise: abandon du turban, adoption du costume européen et du tarbouche, moustaches plutôt que barbe, une

garde-robe qui signifia une appartenance essentiellement ethnique puis se transforma en revendication d'un statut social, stratégie de distinction vis-à-vis de l'Egyptien paysan portant le bonnet de feutre "*libda*" et la robe de laine "*za'buṭ*". Les membres de l'élite se différencient de la bourgeoisie indigène par leurs riches demeures dans les nouveaux quartiers développés avant et sous le règne d'Ismâ'îl, dans lesquelles l'architecture arabe était peu à peu remplacée par un style européano-ottoman dit "constantinopolitain"[77]. Ce mode de vie incluait des promenades en voitures à chevaux dans les allées de Šubrâ ou vers les Pyramides, avec les femmes du harem vêtues du costume européen simplement augmenté d'un fin voile de gaze sur le visage...

En dépit de leur mépris du substrat, les Turcs du XIXe siècle s'égyptianisent, comme les colons britanniques du Nouveau-Monde s'étaient américanisés, pour former un groupe identitairement distinct des Turcs de Turquie. Certains membres de l'élite locale se marièrent avec des femmes turques ou en prirent comme concubines, comme 'Alî Mubârak Pacha (1823-1893) et Rifâ'a al-Tahtâwî[78]. Le milieu du XIXe siècle vit la naissance d'une "identité égypto-ottomane", suivant la formule de Toledano[79] :

"*Les membres de l'élite se mirent à regarder Istamboul comme un centre culturel, que l'on regardait comme un exemple et une inspiration, où l'on allait en vacances pour y observer les dernières modes politiques et culturelles*"[80].

Toutefois, au moment de l'accession au trône d'Ismâ'îl Pacha (1862), l'élite ottomane ne s'était pas encore forgée une identité culturelle distincte de la Sublime Porte; l'arabisation de l'administration n'était pas encore entamée, et les divertissements restaient fort compartimentés. "*Les interactions musicales entre les groupes étaient fort limitées*" observe Ali Jihad Racy[81], et citant Villoteau, il remarque qu'en 1823 un instrument comme le *ṭanbûr [classique ṭunbûr]*, luth fretté à long manche, n'était pratiqué que par les Turcs, les Juifs, les Grecs et parfois les Arméniens.

3.1 Les échanges musicaux entre l'Egypte et le Proche-Orient.

Tout au long du siècle, des musiciens ottomans prestigieux affluent à la cour du Caire pour divertir l'élite, mais aussi pour partager leur science avec

les *ālātiyya* locaux. Au moins un aspect de la musique turque était connu des Egyptiens avant Muhammad 'Alī: les orchestres des Janissaires, musique militaire que Gabartī nomme au tournant du XIXe siècle "*al-nawba al-turkiyya*"[91]. Yilmaz Öztuna, dans sa Türk Musikisi Ansiklopedisi[92] signale dans de nombreuses biographies un passage au Caire. Selon la formule de Bernard Moussali, "*les successeurs de Muhammad 'Alī se tournèrent, comme lui, vers l'Occident pour leur prestige, et vers Istamboul pour leur agrément*"[93]. Moussali a fait l'inventaire des échanges entre musiciens turcs et Egyptiens, prouvant comment la famille khédiviale joua un rôle actif de mécénat vis-à-vis des musiciens ottomans, y compris après l'apparition d'une musique savante égyptienne destinée à la cour:

"*'Abbās Ier (1849-1854) invita au Caire le flûtiste et compositeur Ismaïl Deli Dede (1808-1860) et le chanteur Rif'at Bey (v1800-1850). Sa'īd Pacha (1854-1863) nomma l'Arménien Aleksān (1815-1864) luthiste de cour (...) Ismā'īl Pacha (...) entretint aussi un ensemble comprenant l'hymnode turc Alī Bey (v1830-1897), les instrumentistes arméniens arménien Krikor (violon), Gabriel (tanbur, mort v1890), Garbīs (qanun, mort v1925) et le Grec Andon (lavta, mortv1925). Il fut aussi l'hôte du grand-muezzin Ahmed Mutaf-zāde (v1810-1883) et des compositeurs Medenī Aziz effendī (1842-1895), Nevres Pacha (1826-1872) et Yūsuf Pacha (1821-1884) [dont certaines ouvertures instrumentales samā'ī* et *bašraf* devinrent courantes dans le répertoire savant égyptien, et furent enregistrées à de nombreuses reprises au début du XXe siècle[95].] *(...) Le frère d'Ismā'īl, 'Abd al-Ḥalīm Pacha (1834-1894), et son neveu le grand-vizir Sa'īd Halīm Pacha (1864-1921) furent luthistes, mécènes, collectionneurs de partitions orientales et protecteurs de musiciens turcscomme le compositeur Muṣṭafā 'Izzat (1801-1876), santūrī Edhen effendī (1855-1926) (...) La nièce d'Ismā'īl Pacha, Zahrā' Hānim (1863-1922), fut l'épouse du compositeur Alī Rif'at Catagay (1867-1935), puis du chanteur Nedīm Bey (mort en 1910). Tout en suivant les efforts de l'illustre vistuose Cemil Bey (1871-1916), 'Abbās Ḥilmī II (1893-1914) reçut le luthiste 'Izzat Bey (1872-1906), le flûtiste Neyzen Tevfik Kolaylī (1879-1953), les compositeurs Asim Bey* [dont le *bašraf* en *rāst* devint partie intégrante du répertoire égyptien], *Lem'i Atlī (1869-1945) et Cemil effendī (1867-1928) qui s'installa au Caire et y mourût. Son frère, Muḥammad 'Alī Tawfīq Pacha (1875-1955) s'intéressa aux activités de l'association stambouliote Darūttālīm-i Musikī (Conservatoire de Musique), dirigée par Fahreddin Kopuz (1882-1968).*"[96]

Ajoutons à cette liste que le khédive Ismâ'îl s'attachait les services d'un joueur turc de *ṭanbûr*, 'Umar Afandî[94], qui était en relation avec le *munšid* égyptien Ḳalîl Meḥrem et que Muḥammad 'Alî Tawfîq Pacha ne négligeait pas la musique arabe puisqu'il était membre honoraire du *"ma'had al-mûsîqâ al-ahlî"*, un éphémère conservatoire national de musique. Quant au légendaire luthiste, violoniste, ṭanbûriste et compositeur Cemil Bey (1871-1916), il fut décoré du mystérieux ordre égyptien de la *maḳṣûṣa*...

Le passage de musiciens ottomans ne se limitait pas bien entendu aux cercles khédiviaux, et des troupes turques ou arméniennes se produisèrent régulièrement dans l'Azbakiyya une fois cette zone transformée en jardin à l'anglaise et parsemée de kiosques à musique. Le qânûniste arménien Maqsûd Kâlkadjiân, installé au Caire, accompagna Sâmî al-Šawwâ et Manṣûr 'Awaḍ sur de nombreux disques Gramophone. De plus, l'influence de la musique turque se fit sentir dans le répertoire égyptien sans transiter par la cour ou l'aristocratie, mais par le biais des contacts entre milieux confériques. L'ordre des *Mawlawiyya* n'était suivi que par des initiés Turcs, mais les contacts trans-confériques entre *munšidîn* permirent à l'art d'un Mustafa Naksî Dede (v1794-1854), nommé Šayḳ des Mevlevi en 1838, de diffuser son répertoire[95]; de plus, "*le flûtiste Aziz Dede (1835-1905) vint en Egypte sur l'invitation de 'Abd al-Ḥalîm Pacha, jouant dans le cadre de la takiyya Mawlawiyya et enseignant les fondements de son art à Amîn al-Buzarî (vers 1855-1935)* [le grand maître égyptien aveugle de l'école khédiviale] *et à 'Alî Ṣâlîḥ*"[95b].

Outre les apports ottomans qui devaient venir se fondre dans le creuset de la musique savante citadine cairote, on ne peut sous-estimer l'importance des échanges entre Egyptiens et Syriens au XIXe siècle: almées libanaises et syriennes venant chercher au Caire les *ṭaqâṭîq* (airs légers) à la mode et apportant avec elles des ritournelles alepines ou beyrouthines, compositeurs, comme 'Uṯmân al-Mawṣilî, et instrumentistes, comme Ilyâs al-Maṭargî, qânûniste du Sultan Abdülhamid. Le Syrien Abû Ḳalîl al-Qabbânî (1833-1903), qui débarqua à Alexandrie en provenance de Damas en 1884[95c], devait marquer par son enseignement la communauté musicale cairote, en sus d'avoir jeté les bases du théâtre musical arabe comme nous le verrons. Il prouva par son immense productivité que le répertoire des *muwaššaḥât* ne devait pas être considéré comme clos et, autre révolution, que cette forme pouvait servir à une

expression dramatique moderne, en dehors du cadre de la *waṣla*. Kāmil al-Ḳula'i, son principal élève, fut le premier promoteur de la conception du *muwaššaḥ* comme illustration par excellence de la musique arabe savante, se plaçant dès les premières années du XXe siècle à contre-courant de la pratique commune qui faisait du *dôr* le creuset d'expérimentation de la musique savante. Toute la démarche de Salâma Ḥigâzî et, après lui, la naissance de l'opérette dans les années 1915-1930, sont issues des tentatives de Qabbânî.

Quant à la famille Šawwâ, son apport à la musique égyptienne de la *Nahḍa* est capital. Cette famille, vraisemblablement de confession grecque-orthodoxe, était originaire d'Alep, ville qui était avant l'ouverture du Canal de Suez un passage obligé entre Orient et Occident, carrefour d'influences arabes, turques et persannes. On raconte qu'Ilyâs Yûsuf al-Šawwâ joua du violon et de la viole d'amour à sept cordes devant Ibrâhîm Pacha losque le fils du Pacha d'Egypte entra à Alep en Juillet 1832. Son fils 'Abbûd fut un célèbre chanteur, et Antûn, violoniste, accompagna Ḥâmûlî lors de son séjour en Egypte vers 1868[354]. Bien que nés à Alep, Sâmî et son frère Fâḍil al-Šawwâ firent toute leur carrière en Egypte, Sâmî réussissant au point que lui et Sahlûn monopolisaient l'accompagnement des plus grands chanteurs. Sâmî maîtrisait non seulement les répertoires égyptien et syrien, mais avait des notions de stylistique irakienne, comme il le prouva lors du Congrès du Caire de 1932[355] (ses interprétations furent néanmoins et à juste titre contestées, comme le remarque Šahrazâd Qâsim Ḥasan). On peut supposer que l'on doit à cette famille alepine une partie de l'oeuvre d'arabisation, ou plutôt d'égyptianisation stylistique du répertoire instrumental ottoman des *bašârif* et de *samâ'iyyât*. Le violon semble bien avoir été une spécialité des alepins, Tawfîq al-Ṣabbâġ étant à son tour venu mener une carrière au Caire entre 1912 et 1921[356]. Quant aux théoriciens, nous verrons ultérieurement la place qu'occupa le libano-cairote Iskandar Šalfûn dans la naissance d'une musicologie arabe moderne.

3.2 La place de la musique occidentale.

La musique européenne, tout aussi bien représentée au Caire que l'ottomane, exerça au cours de la Nahḍa une influence beaucoup plus discrète sur la musique égyptienne. Mais, plaisir de l'élite européenne, elle se diffusait aussi parmi l'élite égypto-ottomane. C'est sans doute ses modes de production et de consommation qui les premiers se transmirent à la culture musicale locale, le contenu musical proprement dit ne faisant sentir son influence que dans les premières années du XXe siècle. Les cultures française et italienne, particulièrement, ne restaient aucunement limitées aux communautés respectives de ces deux nations, mais servaient de dénominateur commun aux esprits "éclairés". La maîtrise de la langue française était une ligne de partage significative entre traditionnalistes et réformistes[97], ligne trans-ethnique qui permettait à des Egyptiens de souche de s'agréger à une élite culturelle en formation, comprenant Ottomans occidentalisés, Arméniens, Juifs sépharades immigrés à la fin du XIXe siècle, et Occidentaux utilisant le français comme *lingua franca*. Le khédive Ismâ'îl parlait lui même un français parfait, même s'il lui préférait l'italien[98].

Faire l'inventaire des spectacles musicaux et théâtraux ayant transité par le Caire ou s'y étant installés dans la seconde moitié du XIXe siècle, et analyser leurs influences est une tâche qui mérite à elle seule une recherche. Muḥammad 'Alî Pacha, le premier, institutionnalisa une présence musicale occidentale par l'ouverture d'écoles de musique. En 1824 est fondée la "*madrasat al-aṣwât wa-l-ṭubûl*" (école des voix et tambours), l'école d'al-Ḳanqâh en 1827, et deux autres écoles pour instrumentistes en 1829 "*madrasat al-'azf*" à al-Naḳîla et "*madrasat al-âlâtiyya*" au Caire en 1834[99]. Le détail de l'enseignement prodigué dans ces établissements n'est pas connu, et le terme d'âlâtiyya ne doit pas mener à confusion: c'est de musique militaire occidentale qu'il s'agit, enseignée par des professeurs allemands et français, précise al-Ḥifnî[100]. Ce dernier prête à Muḥammad 'Alî le désir d'insuffler une nouvelle vie à la musique égyptienne par le biais de ces établissements, ce qui n'est guère vraisemblable.

C'est sous Ismâ'îl que la musique occidentale s'installa de façon permanente, avec l'inauguration de l'Opéra du Caire. La Belle Hélène d'Offenbach fit l'ouverture en janvier 1869, suivie par une représentation de Rigoletto en

novembre 18[91]. Le khédive chargea ensuite Mariette Bey (Directeur des Antiquités) de préparer un sujet égyptien pouvant servir de base à un livret d'opéra égyptien, et c'est naturellement à Verdi que fut commandé Aïda, après de multiples tergiversations, pour 15 000 francs-or exigés par le compositeur en sus de la propriété de l'oeuvre. Elle fut finalement représentée au Caire pour le réveillon de Noël 1872. Les acteurs avaient exigé des cachets fabuleux, regardant l'Egypte comme une mine d'or potentielle. Le public égyptien de souche ne s'y précipita pas, mais l'élite ottomane s'était en partie déplacée. Le critique milanais Filippo Filippi, cité par Trevor Mostyn dans sa monographie empreinte d'une nostalgie très néo-coloniale sur la "*Belle Epoque*" du Caire[92], décrit ainsi ce premier contact entre les Egyptiens et l'Opéra:

"*La curiosité du public égyptien pour la première d'Aïda était telle que les places étaient réservées deux semaines en avance. Quand je parle de public égyptien, je parle particulièrement des Européens. Les Arabes, même les riches, ne goûtent guère notre genre de théâtre: ils préfèrent les miaulements de leurs propres chants et la frappe monotone de leurs tambourins à toutes les mélodies passées, présentes et futures. C'est un parfait miracle d'apercevoir un fez dans le théâtre du Caire*".

Plus tard dans son compte-rendu, Filippi signale tout de même la présence de Coptes, de Juifs, dont les "*costumes impossibles sont ce que l'on peut imaginer de pire*" et des femmes du khédive, blanches et furtives apparitions derrières les grillages de fer forgé de leurs loges réservées... Le khédive avait fait construire dans les jardins de l'Azbakiyya, sur un terrain auparavant *waqf* de la famille al-Bakrî (chef des confréries soufies), un théâtre comique ouvert en 1867 qui accueillit des troupes françaises tout au long du siècle[92b]. La symbolique du geste ne lui échappa sans doute pas. A simple titre d'expérience, les élites ottomanes puis l'élite intellectuelle égyptienne s'essayèrent à l'Opéra et au théâtre qui devaient connaître quelques années plus tard leurs applications égyptiennes.

Musique populaire égyptienne, musique citadine semi-savante, chants de mariage des almées, raffinement ottoman, tradition de la psalmodie coranique et de l'*inšâd*, opéra: voici réunis les éléments qui devaient fusionner et se recombiner au cours de la seconde moitié du XIXe siècle dans une nouvelle

pratique. Ce premier tableau des pratiques musicales à l'aube de la *Nahḍa* n'est pourtant pas à prendre comme un exposé de formes *antérieures* et *préparatoires* à l'apparition d'une musique de cour égyptienne. Elles sont le plus souvent concomitantes et concurrentes d'une école khédiviale qui ne se substitua jamais intégralement à ses sources. Musique d'une élite, connue du peuple quand les gouvernants voulaient lui faire don d'un spectacle, elle ne fut jamais la seule expression musicale de l'Egypte. Mais elle fut sans doute, on le verra, la plus riche.

NOTES DU CHAPITRE I

1/ On consultera avec profit les bibliographies indiquées dans les deux ouvrages édités par le CNRS "L'Egypte aujourd'hui" et "L'Egypte au XIXe siècle", ainsi que la très longue bibliographie de Robert Hunter dans "Egypt under the khedives".
1b/ Moussali, 1992.
2/ D. Panzac in L'Egypte aujourd'hui, 1977, p158.
3/ ibid. p161.
4/ R. Raymond in L'Egypte aujourd'hui, op. cit., p316.
5/ ibid. p 298.
6/ ibid. p306.
7/ ibid. p306.
8/ ibid. pp317-8.
9/ Muwayliḥî, 1984, pp233-54.
10/ N. Tomiche in L'Egypte aujourd'hui, 1977, p95.
11/ Krämer, 1989, p9.
12/ ibid. pp8-67.
13/ Voir Mostyn, Egypt's Belle Epoque.
14/ Baer, 1969, p220, cité par Racy, 1977, p29.
15/ Racy, 1977, p31
16/ Toledano, 1990, p250.
16b/ La musique populaire d'Egypte, Anthologie élaborée par Tiberiu Alexandru d'après une recherche faite en collaboration avec Emile Azer Wahba. Le Caire, 1967. Deux disques et texte explicatif, présents dans la collection du Musée de l'Homme à Paris. Le premier disque comporte une sélection d'enregistrements de musique folklorique.
17/ Ḳula'î, 1906, p84.
18/ Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ, 1984, p29.
19/ Ḳula'î, 1906, pp85-7.
20/ Témoignages recueillis par Philippe Vigreux. Voir Musique arabe, 1992.
21/ Lane, traduction arabe 1991, pp364-77. Voir aussi Aḥmad Amîn, Qâmûs at-taqâlîd.
22/ Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ, 1984, p22.
23/ Baer, 1964, pp6-48 et 127-53. Baer, 1969, pp149-56. Toledano, 1990, pp225-30.
24/ Racy, 1977, p23. Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ, 1984, pp23-5. Ḥifnî, 16/7/1935, pp1-3.
25/ Informations de Ḥifnî, op. cit.
26/ Jargy, 1971, p115.
27/ Ḳula'î, 1906, p88.
27b/ Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ, 1984.
28/ Voir le texte donné en exemple par Nâhid Aḥmad Ḥafiẓ, 1984, p9.
29/ Voir les travaux de Pierre Cachia dans le Journal of Arabic Literature, ainsi que la recension de la sîra des Banî Hilâl éditée et enregistrée par 'Abd al-Raḥmân al-Abnûdî au Caire. Voir aussi disques OCORA "Les musiciens du Nil" 558525 et 558514.
30/ Numéro d'ordre Gramophone 29-502.
31/ Ḳula'î, 1906, p91.
31b/ Voir article de C. Poche in Le monde Arabe.- Paris: IMA, 1989, pp124-6.
32/ Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ tient absolument à déceler une origine phénicienne à une appellation dont la signification semble évidente, voir 1984, p20.
33/ Lane, 1991, p367.
34/ Douin, 1933-1941, p441.
34b/ ibid.

34c/ Toledano, 1990, p238.
35/ Date avancée par Racy, 1977, p25.
36/ Tawfîq al-Ḥakîm, "'Awdat ar-rûḥ", tome 1, chapitre 9.
37/ Rizq, vol1, p12.
38/ Il s'agit de disques Odéon enregistrés vers 1905-1907. Voir par exemple 45038/39, 45022/32, 45015/16...
39/ Vigreux, 1992, pp384-422.
40/ Moussali, 1988, p49.
41/ Ce texte est incomplet, en raison de l'extrême difficulté de noter les paroles à partir d'un enregistrement ancien comme celui de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî sur Odéon 45646. Bahîga Sidqî Rašîd en donne une version exploitable dans son anthologie du folklore égyptien, 1958, p12-3.
42/ Muḥammad 'Umar, kitâb ḥâḍir al-miṣriyyîn wa sabab ta'aḳḳurihim, 1902.
43/ Douin, 1933-1941, p85.
44/ ibid., p114.
44b/ Rizq, vol3, pp26-32. Traduction arabe du texte original en français, non retrouvé.
44c/ Voir les détails biographiques dans Krämer, 1989, p88.
45/ ibid., p465.
46/ Moussali, 1988, p49.
47/ Tawfîq al-Ḥakîm, "Yawmiyyât nâ'ib fî l-'aryâf", édition Maktabat al-'âdâb p46; édition Dâr al-Kitâb al-Lubnânî p48, journée du 13 octobre.
48/ 'Awdat ar-rûḥ, tome 1, chapitre 9, pp132-33.
49/ Odéon 45032.
50/ Maḥmûd Kâmil, 1971, p27.
51/ ibid., p33.
51b/ Rizq, vol3, p103.
52/ Aḥmad Amîn, 1953, p217.
53/ Moussali, 1988, pp53-4.
54/ Gramophone HC 76.
55/ Moussali, op.cit. p54.
56/ Ecouter par exemple l'adân de 'Alî Maḥmûd sur cassette Sono Cairo 84087, ou tous les enregistrements de 'Abd al-Bâsiṭ 'Abd al-Ṣamad, dont disque SC 2234.
56b/ Muḥammad Ṣalâḥ al-Dîn in al-mûsîqä, 16/11/1935, p24.
57/ Ni'mât Aḥmad Fu'âd, 1983, p51.
57b/ Muḥammad Ṣalâḥ al-Dîn, op.cit.
58/ Rizq, vol1, p16.
59/ Rizq, vol2, pp140-2.
60/ Muḥammad Fâḍil, 1932, p14.
61/ Waugh, 1989, p36-65.
62/ Propos recueillis et enregistrés par Philippe Vigreux, reproduits avec sa permission.
63/ Waugh, 1989, p61.
64/ Poche, 1977, p59.
65/ Waugh, 1989, pp40-1.
66/ Coran (2,255), Traduction Masson.
67/ Waugh, 1989, p97.
68/ Vigreux, 1992, p374.
69/ Lane, 1991, pp 459-71 (mawlid an-Nabî) et 472-82 (mawlid al-Ḥusayn).
70/ Waugh parle de *nuqaṭ* et Lane de *niqâṭ*.
71/ Waugh, 1989, p77.
72/ ibid., p160.
73/ Aḥmad Amîn, 1953, p389.

74/ Toledano, 1990, p69.
75/ Hunter, 1984, p80.
76/ ibid., p85.
77/ ibid., p101.
78/ ibid., p102.
79/ Toledano, 1990, p83.
80/ ibid., p85.
81/ Racy, 1977, p22.
81b/ Gabartî, édition 1965, p310.
82/ Voir Yilmaz Öztuna, Türk musikisi ansiklopedisi, 3vol, Istamboul 1969/74/76 et Mustafa Rona, Yrminci yüzyil türk musikici, Istamboul 1955.
83/ Moussali, 1992, p179.
83b/ ibid.
84/ Rizq, vol1, p143.
85/ Les catalogues Gramophone en particulier présentent de nombreux enregistrements d'oeuvres de Yûsuf Pacha. Voir section discographique.
85b/ Sa'âda, 1986, p145.
85c/ ibid.
85d/ Kamâl al-Nagmî, 1972, p113.
85e/ Šahrazâd Qâsim Ḥasan in Musique Arabe, le Congrès du Caire de 1932, CEDEJ 1992, p133.
85f/ Adham al-Gundî, sd, vol2, p332.
86 Moussali, op.cit.
87/ Thèse de Findley (Carter V.), 1980, "Bureaucratic reform in the Ottoman empire, Princeton, analysée par Toledano, 1990, p77.
88/ Douin note à de nombreuses reprises que le Khédive parlait fort bien français, avec un léger accent italien puisqu'il maîtrisait cette langue à la perfection.
89/ Rizq, vol1, p22.
90/ Ḥifnî in Kitâb mu'tamar al-mûsîqâ l-'arabiyya, 1933, pp16-7.
91/ Mostyn, 1989, p74.
92/ op.cit., p81.
92b/ Rizq, vol1, p19.

CHAPITRE II
L'ECOLE DE LA *NAHḌA*
DE L'ERE KHEDIVIALE A LA GRANDE GUERRE

1. L'apparition de "l'école khédiviale".

L'intérêt porté par les souverains d'Egypte à la production musicale locale ne date sans doute pas du règne d'Ismâ'îl Pacha. Ce n'est pourtant qu'à partir de son accession au trône que les musicologues égyptiens[1] envisagent une politique de mécénat qui dépasse le cadre d'invitations ponctuelles. Il faut, dans cette lecture de l'histoire, faire la part du suivisme vis-à-vis des sources les plus anciennes (particulièrement Rizq), promptes à enjoliver le souvenir de l'âge d'or d'*afandînâ* Ismâ'îl. L'absence de documents antérieurs aux années 1860 rend impossible une étude historique sérieuse de la musique dans la première partie au XIXe siècle. Toutefois, les sources notant les encouragements portés par Ismâ'îl à 'Abduh al-Ḥâmûlî, Muḥammad 'Uṯmân et autres pôles de la musique savante se recoupent suffisamment pour y accorder foi. La politique d'apparat menée par Ismâ'îl Pacha dans tant d'autres domaines, et principalement l'embellissement de la capitale, ne peut que confirmer l'image du souverain protecteur des arts.

On se trouve donc contraint d'adhérer à la notion "d'école khédiviale", formulation que n'utilise aucun musicologue arabe (même Rizq), mais qui offre l'avantage de borner cette production dans la diachronie et dans son milieu de production et de consommation. Ce terme viendrait alors désigner la production musicale savante en Egypte depuis le milieu du XIXe siècle jusqu'à la fin du règne du roi Fu'âd. Bernard Moussali a suffisamment dénoncé les ambiguités du terme, et les sources de malentendus qui y sont attachées[2]:

"Cette expression est dangereuse, car elle recèle intrinsèquement l'usage de définir les moments artistiques par un découpage d'origine politique, avec tout ce que cela charrie comme idées de règne éclairé".

Les deux termes demandent explication. Ecole ne saurait être compris ici que dans le sens d'une communauté esthétique et stylistique dans la composition

et dans l'interprétation, dont les composantes et les règles implicites seront définies au chapitre suivant. La musicologie arabe rejette naturellement une appellation qui renvoie dans l'imaginaire collectif "*à une dynastie étrangère, d'origine albanaise, tyrannique, prodigue et surtout incapable de s'opposer efficacement aux Britanniques*"[3] mais aussi à une aristocratie méprisante, à un système politique honni, et à un ancien régime qui dépensa beaucoup d'énergie à s'opposer plus ou moins efficacement aux velléités nationalistes de l'élite autochtone. Pour tout défenseur de ce patrimoine, le qualificatif "khédivial" ne viendrait que renforcer le préjugé courant qui n'y voit que musique turque.

L'appellation courante "école de Ḥâmûlî et de ʿUṯmân" présente quant à elle le tort de privilégier de façon excessive deux artistes, en oubliant prédécesseurs et accompagnateurs. Nous pensons avec Moussali[4] que la relation à la Nahḍa serait plus fondée, en dépit de l'absence de preuves décisives d'une démarche consciente de la part des acteurs de cette Renaissance.

1.1 Une soirée de "musique khédiviale" au Caire, à la fin du XIXe siècle.

Au delà des problèmes d'appellation, "l'école khédiviale" désignera pour nous un certain type de musique savante jouée dans des circonstances particulières. Nous nous proposons de préciser ces conditions d'exécution par le biais d'un artifice: la description d'une soirée-type au tournant du siècle. Il va sans dire que cette re-création présente une situation idéale. Dans le grand *salâmlik* (salle de réception) d'une riche demeure, ou dans un *surâdiq* dressé à l'occasion dans le jardin ou dans la rue, les domestiques plaçaient une estrade où les membres de l'ensemble devaient prendre place, sur des chaises, ou sur des tapis de prix. Lors des concerts publics, une aile particulière pouvait être réservée aux femmes. Dans une riche demeure, suivant la confession et les moeurs de l'hôte, elles pouvaient soit prendre place aux côtés de leurs époux, soit entendre le chant depuis leurs appartements. En dehors des occasions de réjouissances familiales, le public était presqu'exclusivement masculin. Le maître de maison prenait contact avec l'un des grands chanteurs du Caire, ʿAbduh al-Ḥâmûlî, Muhammad ʿUṯmân, Yûsuf al-Manyalâwî ou Muhammad Sâlim. Ils s'accordaient sur un cachet pour le chanteur et pour les instrumentistes du *takht*. On se préparait alors à entendre une succession de suites-*wasla*, généralemejnt trois. Suite de chants dans laquelle s'intercallent des pièces

instrumentales composées ou improvisées, modulant dans le même mode-maqâm (on trouvera dans le septième chapitre une étude détaillée de la *waṣla*). Si le terme de *waṣla* et l'idée de suite libre sur un mode existaient depuis longtemps en Egypte, ainsi que l'atteste la *Safîna* de Šihâb al-Dîn, c'est vraisemblablement à l'époque khédiviale que la *waṣla* cairote prit sa forme "canonique": une introduction instrumentale de type *samâ'î* ou *bašraf*; des improvisations instrumentales mesurées ou libres de type *taqsîm*; un *muwaššaḥ* (chant en langue semi classique, composé sur un cycle souvent complexe), interprété par le *muṭrib* soliste et son choeur; des *layâlî* suivis d'un *mawwâl*, interprétés par le chanteur soliste, chant en dialecte improvisé et non mesuré; un *dôr*, chant dialectal semi-composé et mesuré, interprété par le soliste et entrecoupé de sections responsoriales avec le choeur; une *qaṣîda*, poème en langue classique sur une mélodie improvisée ou composée, mesurée ou non, particulièrement dans la dernière *waṣla* de la nuit.

Ḥâmûlî et son premier concurrent Muḥammad 'Uṯmân sont sans doute responsables de la mise en valeur d'une des composantes de cette suite: le *dôr* (voir chapitre VIII). Le *dôr* fut le grand-oeuvre de cette école musicale, à la fois terrain de renouveau compositionnel (les autres composantes faisant partie d'un répertoire déjà établi, ou étant par définition purement improvisatives) et ouverture vers des formules modales et rythmiques nouvelles, mais aussi terrain propice à une esthétique de l'improvisation et de la re-création permanente.

L'ensemble-*taḳt* se fixa sur un nombre limité d'instruments: un luth-'ûd, un *qânûn*, une viole-*kamânga*, remplacée dans les années 1860 par un violon occidental (la *"kamânga rûmî"* est peut-être introduite par l'Alepin Anṭûn Ilyâs al-Šawwâ[5], bien que Villoteau remarque sa présence plus tôt), une flûte-*nây* et deux ou trois *maḏhabgeyya* (choristes). La *sahra* (soirée) donnée par un riche bourgeois commençait par des agapes, auxquelles participaient volontiers les musiciens: le romancier Aḥmad Amîn, qui eut l'occasion d'assister dans son jeune âge à un concert de Ḥâmûlî, commente perfidement:

"Le taḳt commençait le concert vers dix heures du soir, après que ses membres eurent beaucoup mangé et bu beaucoup d'alcool"[6].

Tawfîq al-Ḥakîm montre de même les almées accompagnant son Usṭa Šaḳla' s'empiffrant sans vergogne et reculant jusqu'aux limites de l'indécence le moment de travailler. Le concert était toujours composé de trois *waṣalât*, la troisième étant la plus appréciée des amateurs, car la voix des chanteurs y atteignait le sommet de la souplesse. Ḳula'î se lamente d'ailleurs que les concerts commencent si tard, forçant des auditeurs qui travaillent le lendemain à veiller jusqu'à l'aube s'ils veulent profiter du chant[7]. Finir son concert à l'aube est d'ailleurs synonyme de joyeuse compagnie et de soirée réussie. Un notable du quartier des Saqqâyîn, qui accueillait régulièrement les grandes figures du *ṭarab*, se félicitait de ses veillées "*ṣabâḥî*", c'est à dire durant jusqu'au matin[8].

Quelle que fût la longueur des improvisations, une *waṣla* ne pouvait guère durer plus d'une heure ou une heure et demie: ce sont les entractes qui étaient prétextes à plaisanteries, ripailles et bavardages. Limité à une demi-heure dans les concerts publics (le temps pour le *muṭrib* de reposer sa voix et pour les instrumentistes de réaccorder leurs instruments en fonction du mode de la prochaine *waṣla*), l'intermède pouvait durer beaucoup plus longtemps lors d'une soirée privée. Le bon *muṭrib* devait savoir égayer la soirée de ses réparties, de son entrain, et devait apprendre à ne divulguer aucun des secrets qu'il risquait d'entendre de la part d'hôtes dont l'alcool déliait les langues. Ḥâmûlî était ainsi réputé pour sa fidélité et sa parfaite discrétion. L'esprit était une condition du succès, et les biographes de Sâkina ou d'Almaẓ louent leurs sens de la répartie. De même, Umm Kulṯûm ne connut le succès au XXe siècle qu'après avoir effacé sa rugueur paysanne pour devenir une femme du monde prompte à lancer de malicieuses *ᵃafašât* (moqueries affectueuses), véritable Cairote comme on dirait vrai Parisienne. Ce rôle de *samîr* (compagnon de soirée) idéal attribué aux chanteurs, leur responsabilité dans la propagation de l'*imtâ'* et de la *mu'ânasa* ne peuvent que rappeler le modèle du *muġannî* classique, du Ḥigâz de 'Umar Ibn Abî Rabî'a aux cours 'abbâsides.

Il était d'usage de convier des baladins ou des comiques, pour occuper les moments séparant les *waṣalât*: c'est la tradition du *faṣl muḍḥik* (intermède comique)[9]. Un grand rôle était imparti aux "*muṭayyabâtiyya*" ou "*muṭayyibîn*". Vendeurs de *libb* (graines de pastèque), claque professionnelle ou authentiques impressarii, ils avaient pour première mission d'amorcer la pompe des soupirs

d'aise et des interjections d'encouragement sans lesquels le *muṭrib* ne pouvait être assuré de son emprise sur le public. C'est le *muṭayyib* en chef qui percevait le cachet (*ma'lûm*) de la soirée, afin que le chanteur n'ait pas à subir l'affront de recevoir de l'argent d'un hôte dont il se considérait l'ami et l'invité, et non l'obligé. On prétend que Ḥâmûlî ne se fit jamais directement payer une *ḥafla et que c'est son muṭayyib* et homme de confiance, le Šayḫ Hâšim al-Šaḥḥât, qui se chargeait des questions financières'[5]; Le *muṭrib* reversait alors à ses instrumentistes le prix de leur travail, gardant pour lui la part du lion. Le *muṭayyib* avait aussi pour fonction de communiquer les souhaits du public au *taḫt*, et particulièrement ceux émanant des femmes qui ne pouvaient se manifester pendant la *waṣla*. Aḥmad Bey Amîn leur prête même un rôle d'entremetteur entre les hommes de l'assistance et des almées de moeurs légères...''[6]

1.2 Ḥâmûlî et 'Utmân: un essai de biographie anhagiographique.

Nous préférons inclure dans le corps de ce chapitre les détails biographiques concernant ces deux compositeurs plutôt que de les rejeter en annexe pour plusieurs raisons. Outre le rôle central assurés par ces artistes dans l'histoire de la musique, le description de leur milieu d'origine comme de leur milieu d'exercice permet de compléter l'étude sociologique du chant que nous engageons. Quant aux détails familiaux que nous fournissons, ils ne sont pas gratuits: il n'est pas pas indifférent qu'un chanteur épouse une femme turque plutôt qu'une Egyptienne, qu'il soit polygame (privilège de la bourgeoisie). De même, la mention des drames familiaux se justifie par l'influence qu'ils eurent sur une production artistique et sur des textes que nous étudierons dans le sixième chapitre.

1.2.1 'Abduh Afandî al-Ḥâmûlî.

Les grands détails de la vie du "*mûsîqâr*" phare du XIXe siècle sont connus par le biais indirect d'anecdotes invérifiables rapportées par ses contemporains et amis, comme le poète Ḫalîl Muṭrân (1871-1949). Il est d'autres sources, comme les innombrables articles de presse parus à sa mort puis dans les premières décennies du XXe siècle. L'ouvrage principal demeure cependant le "monument" en quatre volumes consacré à la gloire de Ḥâmûlî que composa Qasṭandî Rizq. Cet

amateur dévoué dont le père, notable de Zaqâzîq, semble avoir personnellement connu Ḥâmûlî, alla rechercher des informations auprès de quelques grands personnages du sérail ou des milieux d'affaires que fréquentait le grand chanteur, tels le Président de la Cour de Cassation Ṣâliḥ Pacha Ṯâbit, Miḳâ'îl Tâdurus Bey, le secrétaire particulier du khédive Ismâ'îl, le financier Jacques Romano[12] ou le compositeur Dawûd Ḥusnî. Voici les éléments bruts que l'on recueille des différentes sources, et que nous assortirons de quelques commentaires. Il faut garder à l'esprit que tout essai de biographie se heurte à la manipulation et à la réécriture de l'histoire de pieux hagiographes. Il n'existe pas de "Contre Ḥâmûlî" dont on pourrait tirer quelque enseignement, et le choix est limité entre le refus en bloc de toutes les informations et l'acceptation du vraisemblable.

Ḥâmûlî naquit entre 1836 et 1845[13] près de Ṭanṭâ, dans le delta du Nîl, d'un père torréfacteur. Lorsque son frère aîné se fâcha avec leur père, il s'enfuit avec le jeune garçon, et les deux adolescents furent recueillis à Ṭanṭâ par un chanteur et qânûniste, le *ma'allem* [*mu'allim*] Ša'bân (1803-1896?)[14]. Ce dernier exploita la voix du jeune 'Abduh à Tantâ, puis au Caire dans le café-concert de 'Uṯmân Aġâ, situé aux abords de l'Azbakiyya. Le *ma'allem* Ša'bân aurait forcé le jeune homme à épouser sa fille pour s'assurer de sa loyauté vis-à-vis de leur principal concurrent, le *taḳt* du chanteur Muḥammad al-Meᶜaddem [al-Muqaddim]. Ḥâmûlî finit par répudier sa femme, et s'associer à Meᶜaddem pour chanter un répertoire traditionnel de *muwaššaḥât*, à la manière de Šâkir l'Alepin, qui aurait importé les *muwaššaḥât* levantins en Egypte à la fin du XVIIe siècle.

Ḥâmûlî était alors un jeune homme habillé d'un *gilbâb* traditionnel à la mode alexandrine, coiffé d'un tarbouche foncé, se plaignant des mauvais traitements d'un Muqaddim tentant à son tour de l'exploiter[15]. Il se décida à former autour de lui un *taḳt* qui devint rapidement le premier d'Egypte (sous le règne de Sa'îd Pacha ?). Innovateur, il aurait été accusé par les conservateurs (le terme employé par Rizq désigne peut-être Šalšalamûnî, al-Meᶜaddem, ou Qasṭandî Menassä) de sortir des règles bien établies du chant. Son succès s'étendant jusqu'aux milieux aristocratiques, Ḥâmûlî fut appelé au Palais de 'Abdîn par le khédive Ismâ'îl, qui l'attacha à son service (*al-ma'iyya*). Il lui était alors interdit de chanter lors de manifestations publiques ou privées sans

une autorisation écrite du souverain[16]. Le souverain annula bientôt ces conditions humiliantes.

Chanteur favori d'Ismâ'îl, il s'embourgeoisa et abandonna le *gilbâb* pour une redingote et un *ṭarbûš* stambouliote. Il chantait assis, les mains ornées de bagues précieuses, égrenant les perles d'ambre d'un riche chapelet *kahramân* ou en frottant contre ses paumes un morceau d'ambre dont il respirait le parfum en chantant[17]. *Muṭrib* de l'élite, il apprit suffisamment de langue turque pour communiquer avec de grands personnages comme Sa'îd Ḏû l-Fiqâr Pacha[18]. Envoyé pour soins à Carlsbad, il eut l'occasion de visiter Vienne et, dit-on, de chanter devant le Conservatoire... C'est Ḥâmûlî que l'on conviait lors des grandes occasions, comme le mariage des filles du Khédive Ismâ'îl et surtout les fameuses festivités offertes au peuple lors des noces de ses fils Tawfîq, Husayn et Hasan en 1873. Des *surâdiqât* immenses étaient dressés sur l'esplanade allant du Palais de 'Abdîn au Nil, et Ḥâmûlî figurait dans le programme de la nuit la plus prestigieuse. Il chanta à cette occasion le *dÔr "Allâh yeṣûn dawlet ḥosnak"* (Que Dieu garde la majesté de ta beauté), utilisant le mode *ḥigâzkâr* auquel il venait de s'initier à Istamboul. C'est lors de concerts privés qu'il eut l'occasion de concurrencer Almaẕ, la reine des almées, qui jouissait elle aussi de la protection du khédive[19]. De son vrai nom Sukayna, Almaẕ (diamant) est une figure essentiellement mythique dont on ne sait presque rien. Sans doute née à la même époque que Ḥâmûlî (une source la fait venir au monde en 1819, ce qui est absurde[20]), certaines en font la fille d'un maçon, qui apprit à chanter en portant des briques sur sa tête[21]. D'autres, plus vraisemblables, lui attribuent une naissance bourgeoise. Elle serait la fille du Šayḫ azharite Sulaymân al-Ḥalabî, d'origine syrienne, propriétaire d'une célèbre teinturerie dans le quartier de Bâb al-Ḫalq[22].

Sa formation fournit elle aussi matière à deux versions: elle aurait été l'élève de Sâkina, et aurait rapidement dépassé sa maîtresse. La biographie d'Abû al-Wafâ' Naẓîm[23] offre une profusion de détails fort divergents. Sa soeur 'A'iša étant mariée à Ḥasan Bey Ra'na, chef de protocole (*tašrîfâtî*) du palais de 'Abdîn, ce dernier l'aurait confiée à l'un des musiciens attachés à la cour d'Ismâ'îl, le 'udiste Muḥammad Nuwwâr al-Ṣamnûdî auprès duquel elle perfectionna son chant. Sukayna, devenue Almaẕ, fut attachée au palais de 'Abdîn, logeant dans les appartements des suivantes, avant d'obtenir du khédive le droit de

chanter lors de fêtes privées et de résider dans sa demeure de Darb as-Sa'âda. Elle avait alors l'habitude de chanter derrière des tentures, protégée par une *ra^qma* (peau résonante), et elle terminait ses concerts en psalmodiant quelques versets de la sourate *yâ-sîn*. Les grandes soirées aristocratiques réunissant Almaz et Hâmûlî, ce couple mythique prit alors l'habitude de se faire des déclarations codées d'amour réciproque, et ceci par l'intermédiaire des chants qu'ils interprétaient[24] lorsqu'elle chantait pour les femmes dans la *šakma* et lui dans le *salâmlik*. Lors de leur première rencontre, à l'occasion d'une noce à Gîza sur l'autre rive du Nil, elle avait dû emprunter une barque pour traverser le fleuve. Elle composa alors sur le vif un *mawwâl* (chant non mesuré sur une mélodie improvisée) :

'addi ya l-maḥbûb w ta'âla — *w en ma gitši agîlak ana*
w en kân el-baḥr-e ǧawîṭ — *a'mel-lak 'ala l-^qalb-e sa^qqâla*

Traverse, O mon amour, et rejoins-moi.
Si tu ne viens j'irai à toi.
Si le fleuve est trop profond pour toi,
Je ferai une jetée de mon coeur.

Leurs déclarations se précisèrent lorsqu' Almaẓ chanta lors d'un mariage dans le quartier de Gamâliyya[25] :

rodd-e yallî terûm el-weṣâl — *w teḥsebo amr-e sâhel*
da šê' ṣa'b el-manâl — *w be'îd 'an koll-e gâhel*
en kont-e terǧab weṣâlî — *ḥaṣṣal šwayyet ma'âref*
'alašân ḥarâret dalâlî — *ṣa'ba w enta-lli 'âref*

Toi qui veux t'unir à moi et crois l'affaire facile,
Je suis inaccessible, et toi si ignorant.
Si tu veux me connaître, demande l'aide des gens de bien,
Car le feu de ma coquetterie te consummera, tu le sais si bien.

Ḥâmûlî lui répondit alors :

rûḥi w rûḥak ḥabâyeb *men ᵃabl-e di l-ʿâlam*
w ahl el-mawadda ᵃarâyeb *salma maʿ sâlem*

Nos deux âmes se sont aimées avant de venir au monde
les amoureux sont une même famille, Salmä ressemble à Sâlim

Le ʿûdiste Muḥammad al-Šarbînî raconta à Rizq que Ḥâmûlî et Almaẓ furent tous deux invités à une fête organisée par les élèves de l'école militaire. Hâmûlî ayant fini son tour de chant, ʿUmrân, le *muṭayyabâtî* d'Almaz, s'apprêtait à la présenter quand celle-ci, par agacerie, demanda ce qu'elle pourrait bien chanter après Si ʿAbduh. La taquinant, il répliqua qu'elle pourrait toujours chanter comme les vendeuses de légumes "mes beaux radis biens verts". Elle s'exécuta, et improvisa un *mawwâl* sur les radis qui ravit les coeurs et les esprits[25].

On rapporte que sa voix était si puissante qu'elle couvrait celle des chanteurs, au point que le grand joueur de *ʿûd* Aḥmad al-Layṯî fut contraint de crier en direction des appartements des femmes "*we mîn yenker ṣôtek, ya sett?*" (personne n'a prétendu que vous n'aviez pas de voix, Madame). Ḥâmûlî finit par l'épouser, bien qu'elle fût sans doute plus âgée que lui, et il chanta lui-même à sa propre noce avec un *taḳt* composé des ʿûdistes Aḥmad al-Layṯî et Maḥmûd al-Gumrukšî, du violoniste Ibrâhîm Sahlûn, et du qânûniste Aḥmad al-Ḳaṭṭâb. Il finit par interdire à Almaẓ de chanter en public et la confina à demeure, comme une respectable femme de bourgeois, si l'on en croit Rizq. Ibrâhîm al-Muwayliḥî assure que quand le Khédive voulut entendre Almaẓ après leur mariage, Ḥâmûlî refusa, ce qui provoqua la fureur du vice-roi, au point que la police tenta de la faire sortir de force de sa demeure. Hâmûlî ne rentra dans les faveurs du souverain que grâce à l'intercession de ʿAlî al-Layṯî, poète de cour et bouffon d'Ismâîl, qui loua sa piété et son respect des convenances[27]. Rizq s'inscrit en faux contre cette anecdote qu'aucun autre contemporain de Ḥâmûlî ne confirme, et l'attribue à la malveillance naturelle de Muwayliḥî envers la famille régnante suite à ses insuccès en bourse... Almaz mourut sans enfants, en 1878 ou 1891 suivant les sources[28](la première nous semble plus vraisemblable, et rendrait possible l'hommage rendu par Ismâʿîl à son convoi funèbre).

Ḥâmûlî accompagna à plusieurs reprises le Khédive Ismâ'îl lors de ses déplacements à Istamboul, et eut l'occasion de se produire devant le Sultan Abdülhamid II. C'est le futur Sultan d'Egypte Ḥusayn Kâmil qui fut chargé de l'organisation de la première délégation de musiciens du Caire à Yildiz, et il choisit plusieurs instrumentistes, avec à leur tête les chanteurs 'Abduh al-Ḥâmûlî, Yûsuf al-Manyalâwî, Muḥammad 'Uṯmân et l'hymnode Muḥammad al-Šantûrî[29]. Ils furent reçus à Istamboul par Abû al-Hudä al-Ṣayyâdî, šayḫ responsable des contacts confériques (On sait depuis les recherches de De Jong le rôle que jouaient les *ṭuruq* dans la politique panislamiste d'Abdülhamîd). Ces visites furent répétées, et on prétend que Ḥâmûlî apprit nombre de pièces ottomanes lors de ses séjours. Il aurait sélectionné parmi les modes usuels de la musique turque ceux qu'il lui était possible d'adapter au goût égyptien. L'une de ses dernières visites à Istamboul remonte à 1893, où il put divertir une dernière fois le Sultan-Calife, mais aussi le khédive déchu Ismâ'îl Pacha, qui avait enfin été autorisé à rentrer en Turquie après des années d'exil forcé en Italie à la cour de Umberto I.

Hâmûlî garda une position privilégiée sous le règne de Tawfîq, et l'on se rappelle qu'il chanta pour le Khédive le *dôr "matta' ḥayâtak bel-'aḥbâb"* (jouis de tes amours) à l'occasion de l'inauguration de la ligne de chemin de fer de Ḥilwân[30]. Bien que prodigue et dépensier, Ḥâmûlî put s'enrichir au point de posséder une *'izba* d'une centaine de feddans dans la province de la Šarqiyya[31] dont il louait les terres, et une maison au Caire à 'Abdîn (ḥârat al-Timsâḥ) près du palais, puis dans le nouveau quartier chic de 'Abbâsiyya dans une rue qui prit son nom après sa mort[32]. il possédait encore une demeure à Ḥilwân, peut-être offerte par son ami Bâsilî Bey 'Aryân, dont le sain climat lui était recommandé par les médecins en raison de ses problèmes pulmonaires. Le prestige attaché à son statut de musicien du khédive lui permit de se réconcilier avec son père, convié à un concert en présence d'Ismâ'îl Pacha[33]. Hâmûlî ne vivait pas uniquement des fêtes privées, et il anima à la fin de sa carrière des concerts publics, comme en témoigne Ḫalîl Muṭrân qui assista à Alexandrie à une soirée constituée de trois suites-*waṣalât* dans un immense *surâdiq*, contenant un millier de personnes, et dont l'entrée nécessitait l'achat d'un ticket[34].

Enfin, la vie familiale du chanteur témoigne que son métier n'était pas un obstacle pour contracter des mariages avantageux. Outre ses mariages avec la

fille de son maître Ša'bân puis avec Almaz, Ḥâmûlî s'unit à deux ou trois autres reprises. Sa troisième épouse lui donna Maḥmûd, qui décèda jeune homme, quelques jours après son propre mariage. Ḥâmûlî composa à cette tragique occasion une de ses plus belles pièces, "*la ya 'ên*" (voir chapitre 6). Une autre épouse lui donna son fils Muḥammad, qui était encore un enfant à sa mort, et la dernière était une Turque de bonne naissance, Gûlinâr Hânim, qui ne lui donna que des filles, dont l'une fut épousée par le qânûngî Muḥammad al-'Aqqâd. Ḥâmûlî était, aux dires de son ami Ibrâhîm al-Muwayliḥî, sujet à de fréquentes crises de migraine, et souffrait de problèmes pulmonaires depuis 1888[36]. Après un séjour médical à Sûhâg dans le sud du pays, et non sans avoir enregistré avant sa mort quelques rouleaux de phonographe, Ḥâmûlî mourut le 12 mai 1901 à Ḥilwân, victime de la phtisie qui le consumait depuis déjà longtemps. Son cortège funèbre rassembla dignitaires et grands hommes de plume.

1.2.2 Le compositeur Muḥammad 'Utmân.

Destin moins brillant, existence moins romanesque, Muḥammad 'Uṯmân est issu d'un milieu comparable à celui de Ḥâmûlî et connut lui aussi gloire et respectabilité. Il naquit au Caire vers 1855[36], fils du Šayḫ 'Uṯmân Ḥasan, qui enseignait à la mosquée du Sultan Abû al-'Ilâ. et fut placé par son père comme apprenti dans un atelier de ferronerie. Se sentant des dispositions pour le chant, il se mit à imiter les *munšidîn* lors des *ḏikr*-s soufis, et assistait aux concerts des *Ṣahbageyya*, ce qui poussa son père à le confier au *taḫt* du grand 'ûdiste (sans doute copte) al-Menassä, père du compositeur et qânûniste Qasṭandî Menassä, où il travailla comme *maḏhabgî* puis comme chanteur. Il travailla aussi comme soliste avec le *taḫt* de 'Alî al-Rašîdî, profitant de rencontres avec des hymnodes comme Muḥammad al-Šalšalamûnî, al-Ḥagg Rifâ'î, le violoniste Ḥasan al-Gâhil ou le compositeur Maḥmûd al-Ḳaḍrâwî qui travailla pour lui comme *musâ'id*[37]. On raconte que ce bon-vivant ne répugnait pas, même arrivé au faîte de la gloire, à se mêler aux bagarres si fréquentes lors des noces en Egypte. Il perdit rapidement la beauté de sa voix, à la suite d'une maladie, et fut contraint de se cantonner à un registre de baryton, remplaçant par la minutie de la composition le charme des improvisations dans les aigus. Ḳula'î (et après lui tous les musicologues égyptiens) lui attribuent l'introduction du responsorial dans le *dôr*, qu'ils expliquent comme une ruse permettant de suppléer aux faiblesses vocales. Nous verrons ultérieurement que cette

innovation nous semble être surtout un passage au domaine profane d'une technique issue de l'*inšād* soufi, dont l'esthétique pénètre de façon permanente le chant khédivial dans la seconde moitié du XIXe siècle.

Pour Ḳalīl Muṭrān, "*à la vérité, 'Uṯmān était dans les dernières années de sa vie le compositeur de la plus grande part des mélodies que prenait Ḥāmūlī, et qui les revêtait des plus beaux atours que lui dictaient son génie*". En dépit de la "réconciliation post-mortem" forcée et du "*désir d'indivision de deux héritages, confondus par admiration et nostalgie*"[38] que l'on rencontre chez les musicologues égyptiens, une inimitié teintée d'admiration réciproque se laisse deviner au travers des sources. Seul Rizq risque "compétition et haine mutuelle"[39], et Šalfūn ne cachera rien de leurs relations tendues.

Plusieurs récits montrent Ḥāmūlī reprenant une composition de 'Uṯmān et la refondant dans un autre mode pour éviter une accusation de vol artistique, comme "ᵃadd-e mā-ḥebbak za'lān mennak" (mon amour pour toi n'a d'égal que ma fureur) pièce en *ṣabā* qu'il décida de recomposer "en direct" en *nahāwand*, *maqām* très éloigné du mode de départ[40]. 'Uṯmān reconnaissait implicitement la supériorité de Ḥāmūlī dans le chant, et l'appelait ironiquement "*el-afandi bta'na*" (notre afandi), faisant allusion à la coutume de désigner le Khédive Ismā'īl par "afandīna". Il se produisit à plusieurs reprises que Ḥāmūlī paraissant à une soirée où devait chanter d'autres artistes, ils lui laissèrent la place; c'est ainsi que l'on put voir 'Uṯmān tenir le 'ūd pour Ḥāmūlī, et Manyalāwī lui servir de *maḏhabgī*. Muḥammad 'Uṯ mān mourut de cause inconnue le 19 décembre 1900. Il eut de son épouse Badī'a, employée à la cour de 'Abdīn[41], sept enfants, dont 'Abd al-'Azīz et Ismā'īl qui chantaient dans la première partie du XXe siècle les oeuvres de leur père.

2. L'image du musicien: la recherche de la respectabilité.

2.1 Le mécénat khédivial.

Les modalités du mécénat khédivial vis-à-vis des musiciens égyptiens sont difficiles à éclaircir. S'agissait-il d'un mécénat politique, visant à faire de la cour le centre de la vie artistique du pays, ou de simples et anecdotiques encouragements? Il nous semble vraisemblable qu'aux rentes fixes accordées par le souverain se mêlait une part de rémunérations ponctuelles, signes de munificence. C'est ce que l'on retrouve dans une anecdote rapportée par Mîkâ'îl Bey Tâdurus: ayant convié Ḥâmûlî au palais, le khédive plongeait sa main dans le manteau du chanteur chaque fois qu'il entendait dans son interprétation une phrase le ravissant. A la fin du concert, Ḥâmûlî trouva dans sa poche douze bourses contenant chacune cent livres-or: il en reversa deux pour son *taḳt* et garda le reste[42]. Nombreuses sont les anecdotes similaires recueillies par Rizq au long de ses volumes. Ces historiettes récurrentes , qui prêtent quelque peu au doute, visent en fait à dépeindre le khédive Ismâ'îl sous le jour d'un Protecteur des Arts, champion de la modernité, en utilisant à cette fin une rhétorique édifiante empruntée à l'image stéréotypée du noble souverain arabe, à l'image du Hârûn al-Rašîd des Mille et une Nuits et du Kitâb al-aġânî.

Les seuls chiffres précis concernant une rente versée par le pouvoir aux musiciens sont cités par Rizq. Il apparaît que les heureux élus étaient peu nombreux: parmi ces quelques privilégiés, Ḥâmûlî aurait touché 15 livres par mois, tandis que 10 livres étaient versées à Almaẓ, au ʿûdiste Aḥmad al-Laytî, à Ibrâhîm Sahlûn, ainsi qu'au qânûniste Aḥmad al-Ḳaṭṭâb, chef de la guilde. Ces rentes auraient été maintenues par Tawfîq Pacha, puis annulées à partir de l'accession au trône de ʿAbbâs Ḥilmî (1893)[43]. Rentes peu élevées, y compris pour l'époque, il s'agissait sans doute de "filets de sauvetage", ou de compensations pour avoir quitté le gîte assuré à ʿAbdîn. Remarquons que cet argent n'était versé qu'à un seul *taḳt*, celui de Ḥâmûlî, à l'exclusion des autres grandes formations et voix contemporaines.

On découvre aussi au hasard d'une remarque de Ḥasan ʿAlî ʿAqqâd, auteur d'un opuscule sur les chants de ʿUtmân paru en 1900[44], que Muḥammad ʿUtmân composa de fameux *muwaššaḥât* en mode *ḥigâzkâr*[45] alors qu'il était "*en poste à*

'Abdîn". La tentative d'Ismâ'îl de s'attacher de façon permanente des artistes égyptiens ne semble pas avoir été couronnée de succès, puisque Ḥâmûlî, Almaẓ et 'Uṯmân obtinrent tous les trois leur indépendance, chantant essentiellement dans les cénacles. Le principal intérêt d'être un protégé du khédive semble s'être résumé à l'effet de notoriété permettant aux artistes s'étant produits devant les membres de la cour de réclamer des cachets très élevés lors d'invitations à des fêtes privées. Ainsi, les *munšidîn*, *muṭribîn* et instrumentistes qui participèrent aux voyages-"stages de perfectionnement" à Istamboul purent arguer de leur statut de chanteurs des princes et sultans. C'est le cas de Yûsuf al-Manyalâwî, dont les premiers disques étaient préssés sur une marque crée à son intention: "*Sama' al-Mulûk*" (le Concert des Rois).

Rares sont les anecdotes concernant un concert de Ḥâmûlî dans lesquelles le nom de l'hôte ne se termine pas par le titre de Bey ou Pacha: à l'instar d'Aḥmad Zakî Pacha, secrétaire particulier d'Ismâ'îl ou de Ḫalîl Bey Ibrâhîm le directeur des douanes, la classe dirigeante égypto-ottomane se devait de suivre les choix esthétiques du souverain, et donc d'inviter un chanteur égyptien lors de ses réjouissances. Le grand mérite de l'école khédiviale et de la protection dont elle a joui sous Ismâ'îl fut de se créer un public d'esthètes exigeants, qui n'avaient trouvé aucune raison objective d'écouter la musique arabe tant qu'elle n'était pas parvenue au niveau d'une musique de cour. Les musicologues égyptiens insistent bien sur le fait que les premières visites de Ḥâmûlî à Istamboul avaient pour but de raffiner son inspiration au contact des musiciens stambouliotes, afin d'offrir à la cour du Caire un art au niveau de raffinement exigé. L'école khédiviale sut donc faire un brassage entre une tradition de chant urbain semi-savant essentiellement basée sur un corpus de *muwaššaḥât* syro-égyptiens, la tradition savante ottomane, mais aussi l'*inšâd* ṣûfî, dont les plus brillants représentants s'agrégèrent d'eux-mêmes à une école commençant à donner des gages de respectabilité.

A partir du moment où des chanteurs profanes comme Ḥâmûlî, Almaẓ, 'Uṯmân étaient reçus à 'Abdîn et même à Topkapi ou à Yildizlar, plus rien ne pouvait empêcher les hymnodes de *ḏikr* de tenter l'aventure du *taḳt*. Il ne faudrait pas en conclure précipitement que l'école khédiviale fut le seul moment d'ouverture des barrières entre répertoire sacré et profane (la Syrie contemporaine montre à quel point les deux répertoires sont indissociables). Sans doute des passages

existaient-ils auparavant: l'exemple de Maslûb, *Šayḳ Mašâyeḳ al-adkâr aṣ-ṣûfiyya*, composant des *adwâr* profanes et introduisant les procédés du responsorial dans la musique citadine, suffit à prouver la perméabilité des frontières à une époque pré-ḥâmûlienne. Ce qui nous semble caractéristique de l'époque khédiviale n'est pas tant l'interpénétration des répertoires que l'adoption par les *munšidîn* de modalités d'exécution et d'une attitude vis-à-vis du répertoire qui n'appartenaient qu'aux musiciens profanes: le *taḳt* d'instrumentistes profanes au lieu des choristes de la *beṭâna*, le concert rétribué par un hôte prestigieux et non par les *niqâṭ* d'une pieuse assistance populaire, la recherche de la nouveauté, un répertoire en expansion constante et non définitivement fixé.

2.2 L'hymnode et les musiciens.

Le šayḳ Yûsuf al-Manyalâwî (v1847-1911) est le meilleur représentant de ces hymnodes soufis austères (il était formé au *dikr* de la confrérie *Laytiyya*[46]) qui se mirent à travailler comme *muṭrib* au cours du règne d'Ismâ'îl, entourés d'instrumentistes viveurs et jouisseurs ne partageant pas leurs réticences devant les alcools et les drogues diverses. Le *šayḳ* formé dans les mosquées ne montrait aucune réticence à partager son cachet avec un violoniste chrétien d'Alep comme Sâmî al-Šawwâ, ou un Juif du Caire comme Ibrâhîm Ṣahlûn. Rizq assure que c'est Ḥâmûlî lui-même qui convainquit le *šayḳ* de délaisser l'*inšâd* au profit du chant profane, le fit "*s'agréger à la caste des muṭribîn*"[47]. L'anecdote semble presque trop belle: on peut se demander si Ḥâmûlî était vraiment si anxieux de se créer un redoutable concurrent. Manyalâwî ne délaissa d'ailleurs jamais l'*inšâd dînî* et il se rendait dans la demeure du Šayḳ al-Bakrî pour y chanter le *dikr* à l'occasion des *mawlid*-s, lors du départ du *maḥmal al-kiswa* (caravane apportant la tenture noire décorée de fils d'or devant recouvrir la *Ka'ba* à La Mecque), et au cours des nuits de Ramaḍân.

Le génie de l'école khédiviale naissante est d'avoir su combiner ces cultures musicales, fondant les éléments constitutifs du *dikr* dans le moule de la *waṣla*. Ainsi, le répertoire de *qaṣâ'id* ṣûfies d'Ibn al-Fâriḍ et d'Ibn al-Nabîh al-Miṣrî qu'interprétait un Manayalâwî cessa d'être chanté sur fond de "*Allâh ḥayy*" pour se métamorphoser en cette brillante création musicale purement égyptienne qu'est la *qaṣîda muwaqqa'a* (qaṣîda au chant semi-improvisé sur le

rythme *waḥda* 4/4), dont 'Izz al-'arab 'Alî attribue la primeur au *Šayḫ* Yûsuf al-Manyalâwî[48], mais qui fut sans doute l'oeuvre de toute une génération. Il est probable que certains des chants de Manyalâwî qui eurent la chance d'être enregistrés, tels "*fa-yâ muhgatî dûbî gawan*" (O mon âme fonds dans le désir et la passion), ou "*wa hawâhu wa huwa aliyyatî*" (Par la passion qu'il m'inspire) sont des éléments d'un *dikr layṯî* propre à ce *munšid*, ultérieurement réadaptés dans une esthétique de *taḫt*.

Muḥammad-Fâḍil [al-Šarqâwî], biographe du *Šayḫ* Salâma Ḥigâzî (l'un des premiers pionniers du théâtre arabe), note que certaines des *qaṣâ'id* que le Šayḫ composa avant de se tourner vers le théâtre étaient en fait des reprises adaptées pour le *taḫt* de son répertoire de la ṭarîqa Ra'siyya d'Alexandrie[49]. Ainsi le délicieux *taḫmîs* anonyme:

šakwatî fî l-ḥubbi 'unwânu r-rašâd *w-al-gawâ ḥaẓẓî wa laddatî s-suhâd*
lâ talum ṣabban bi-ġâlî d-dam'i gâd *inna wagdî kulla yawmin fî-zdiyâd*
wa l-hawâ ya'tî 'alâ ġayri l-murâd

Me plaindre de ton amour est preuve que je n'ai point perdu raison.
La souffrance est mon lot, les nuits blanches ma jouissance.
Ne blâme pas l'amant qui verse sa plus chère larme,
Mon trouble chaque jour augmente,
Et la passion vient sans qu'on la mande.

Le répertoire d'amour ṣûfî des *munšidîn* adoptant une forme musicalement profane, les chanteurs profanes s'en emparèrent à leur tour; l'esthète viveur 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî (1857-1912), débauché notoire qui accéda à la gloire sous le règne de 'Abbâs Ḥilmî, pouvait librement reprendre à Manyalâwî la qaṣîda mystique "*fatakât laḥẓiki am suyûfu abîki*" (Comment choisir entre les assauts de tes regards et les sabres de ton père), pièce que le pieux *munšid* chantait à l'aube lors des *adkâr* des Al-Bakrî[50]. On s'imagine alors 'Abd al-Ḥayy sous les traits d'un Abû Nuwâs se repentant de sa *zandaqa* dans quelque poème expiatoire... Chanter les odes du ṣûfisme n'était plus réservé aux *mašâyeḫ* les plus pieux, ni même semble-t-il aux Musulmans: le bon vivant Maḥmûd al-Bûlâqî et le chanteur vraisemblablement juif Sulaymân Abû Dawûd gravèrent sous forme de

qaṣîda mesurée au début du siècle un autre *taḳmîs* qui est encore chanté de nos jours dans les *adkâr*[51] (remarquons à propos de cette pièce qu'exceptionnellement, certaines désinences casuelles ne sont pas observées, ce qui semble une marque de l'origine populaire de ce texte néanmoins traité *musicalement* comme une *qaṣîda*):

ilzam bâba rabbik w atruk kulla dûn wa-s'alhu s-salâma min dâri l-futûn
lâ yaḍîqu ṣadruk fa l-ḥâdiṯ yahûn Allâhu l-muqaddir wa l-'âlam šu'ûn
lâ takṯur li-hammik, ma qaddar yakûn

naḥnu l-ḳalâ'iq kullunâ 'abîd wa l-ilâhu fînâ yaf'al mâ yurîd
hammuka wa-ġtimâmuk wayḥaka la yufîd al-qaḍâ taḥattam fa-lzam as-sukûn
lâ takṯur li-hammik, ma qaddar yakûn

Demeure proche du Seigneur, et rejette les actes vils.
Demande-lui le Salut dans le royaume des tentations.
Que ta poitrine ne s'oppresse point, rien n'a d'importance.
Dieu est maître des destins, le monde n'est qu'objets,
Ne t'abandonne point à tes soucis, car Sa volonté sera.

Nous sommes Ses créatures et Ses esclaves,
Dieu fait de nous ce qu'il désire.
Soucis et afflictions, malheur à toi, ne servent à rien,
Le destin est incontournable, ne quitte pas la quiétude
Ne t'abandonne point à tes soucis, car Sa volonté sera.

2.3 Vivre de sa musique?

Le métier d'instrumentiste ou de chanteur à la veille du règne d'Ismâ'îl n'était pas une occupation bien respectable et les mentalités évoluèrent fort lentement à ce sujet. La farouche opposition à une carrière musicale du père de Ḥâmûlî, commerçant de province, ou de celui du compositeur Dawûd Ḥusnî (v1870-1937), bijoutier juif caraïte du Caire[52], sont preuve que vivre de la musique était (comme en Europe à la même époque) une activité inadmissible pour quiconque aspirait à l'embourgeoisement, quelle que fût sa communauté d'origine. Remarquons d'ailleurs qu'aucun grand *muṭrib* n'est copte et que rares furent à

cette époque les instrumentistes chrétiens d'origine nilotique (en dehors de la famille Menassä): Musulmans et Juifs d'Egypte, Chrétiens syriens se partageaient le métier. La sous-représentation des Coptes dans la carrière musicale avant le XXe siècle est probablement due à la dépréciation du métier dans cette communauté. Si, contrairement à la chrétienté occidentale à l'époque de Mozart, les cimetières n'étaient pas interdits aux musiciens, ceux-ci ne pouvaient témoigner en cour, ainsi que l'atteste une mésaventure dont un musicien de théâtre fut victime au début des années 1920: un certain ʿAbd al-Ḥamīd ʿAlī fut expulsé du tribunal après avoir décliné sa profession[53]. De même, un *maʾdûn* (fonctionnaire religieux célébrant les mariages) refusa en 1919 de marier le compositeur Sayyid Darwīš (1892-1923) tant qu'il se déclarerait "*mûsīqī*", le forçant à s'improviser professeur[54].

Il ne faudrait pas voir dans le statut équivoque de la musique en Islām la seule raison de cette dépréciation. La honte n'était pas due à la pratique d'une activité musicale, tant l'élite égypto-ottomane comptait de mélomanes prenant des leçons de ʿûd ou de *qānûn* tandis que les filles de bonnes familles apprenaient le piano. La grande disgrâce sociale provenait d'une part des moeurs attribuées à tort ou à raison aux musiciens, mais aussi du fait de vivre de sa musique, dans cette société égyptienne ou seule la possession de la terre assure la respectabilité sociale. On pouvait dans l'Empire Ottoman être aristocrate et faire de la musique: certains des principaux compositeurs turcs du XIXe siècle étaient des amateurs, militaires de carrière comme Asem Bey ou Yusuf Pacha, ou fils d'aristocrate comme Cemil Bey. Mais en Egypte, la *Nahḍa* ne connût guère de dilletantes aristocrates parmi les grands musiciens. On ne trouve guère que le ʿûdiste et compositeur marginal Ṣafar ʿAlī Bey, le ʿûdiste Amīn Bey al-Mahdī et le qānûniste Mustafä Ridä Bey, président du Club de Musique Orientale, par ailleurs tous trois d'origine turque.

Les Ḥāmūlī, Manyalāwī ou ʿUṯmān souffrirent de devoir vivre de leur musique, comme le montrent plusieurs anecdotes. Ḥāmūlī fut sans doute le plus humilié de tous, au point qu'il abandonna pendant six mois son activité de chanteur pour le commerce, moins infâmant:

"*Ḥāmūlī avait de l'amour-propre et un grand sens de l'honneur. Il essayait toujours de s'élever au dessus de sa condition, travaillant pour l'art et lui*

seul. Les gens de sa génération n'étaient pas conscient de la noblesse de cet art (...) et Ḥâmûlî décida au cours du règne d'Ismâ'îl Pacha de délaisser le chant comme source de revenus, pour devenir commerçant, sans un regret pour les sommes colossales qu'il pouvait gagner comme chanteur. Il ouvrit un commerce de tissus et s'associa avec l'un de ses amis pour un montant de 20.000 livres. A peine vingt mois plus tard, le résultat de ses bonnes intentions fut qu'il avait perdu toute sa mise, qu'il s'était endetté vis-à-vis de son associé, et qu'il fut contraint de recommencer à chanter pour vivre. Durant toute cette période, il n'avait chanté que pour ses amis, s'abstenant de demander la moindre rémunération"[55].

Le caractère idyllique de l'anecdote dénote la ferveur hagiographique de l'auteur, mais doit-on vraiment douter de la honte qu'éprouvait Ḥâmûlî à se faire payer? Cette honte est sans doute la raison des multiples épisodes où l'on voit le chanteur se proposer gratuitement comme *muṭrib* lors de mariages de familles nécessiteuses, distribuer tout son argent aux membres du *taḳt*, ou distribuer des pièces d'or à des prostituées rencontrées dans la rue. Attitude de prince, attitude d'aristocrate, mais jamais attitude de serviteur, tant cet argent lui brûlait les mains. Ḥâmûlî pouvait se permettre de refuser de chanter pour un commanditaire indélicat, ou d'imposer à un mariage des ennemis de l'hôte comme son ami Salîm Sarkîs, directeur de la revue du même nom, dont la présence à ses côtés fut le prix de sa prestation chez Yûsuf Bey, un opposant politique de Sarkîs[56].

Yûsuf al-Manyalâwî, né fils de paysans de Manyal al-Rawḍa (île maintenant au centre du Caire), se faisait quant à lui une idée suffisamment élevée de son art pour refuser tout cachet inférieur à cent livres[57] et jouissait de multiples relations aptes à calmer son amour-propre. Outre ses liens avec le Šayḳ al-Bakrî, il était le protégé d'al-Suyûfî Pacha, qui lui avait obtenu le monopole du commerce de l'étain au Caire[58], commerce honorable qui permettait au *munšid* de regarder le chant comme une source de gains complémentaires. Il alla même se faire construire une villa dans le quartier neuf de Ḥadâ'iq al-Qubba, à côté du palais de Suyûfî Pacha, quittant ainsi les quartiers populaires où demeuraient confinés les artistes moins célèbres. Ce n'est sans doute qu'à partir de l'arrivée des compagnies de disques que Manyalâwî put tirer de sa voix un profit supérieur à toute activité commerciale. Le qânûngî Muḥammad al-'Aqqâd dut une

fois rappeler à l'ordre Manyalâwî, dont les manières dépassaient la condition: le Šayḫ possédait une riche voiture, et son ami Bâsîlî Bey ʿAryân lui fit cadeau d'une superbe jument pour son attelage. Au sortir d'un concert, ʿAqqâd demanda à Manyalâwî de le raccompagner, mais le Šayḫ Yûsuf le toisa de haut et refusa, sous prétexte que la présence du *qânûn* risquait d'attirer l'attention et les quolibets en exposant leur condition de musiciens. ʿAqqâd répliqua alors "*eṣḥâl law ma kânetš el-faras di šeḥâta kont-e teʿmel êh ya ḫayy*" (Qu'est-ce que ce serait si tu n'avais pas mendié cette jument, tu nous traiterais encore plus mal), ce qui amena Manyalâwî à ramener son cadeau à Bâsîlî Bey, s'excusant de ne pouvoir l'accepter[59]...

La recherche de la respectabilité passa aussi pour les musiciens par un changement de costume. Au tournant du siècle, tous les chanteurs et instrumentistes profanes de musique savante avaient adopté le costume européen et le tarbouche, les plus pauvres se contentant d'une veste vêtue par-dessus la *gallabeyya*. ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmî était célèbre pour son élégance, son protecteur Muḥammad al-Bâbilî lui achetant les plus beaux habits de Paris[60]. Les *munšidîn* firent preuve de plus de réserve pour abandonner leur turban et leur *gubba*. Manyalâwî ne s'en départit jamais, mais quand Salâma Ḥigâzî décida de se lancer dans l'aventure du théâtre, il dut quitter ses atours de *šayḫ*. Hésitant, il alla consulter Ḥâmûlî, qui se trouvait avec ʿUṯmân au café Nuzhat al-Nufûs dans le jardin de l'Azbakiyya. ʿAqqâd le qânûngî lui cria, inquiet : "Où sera l'honneur de ton turban quand tu embrasseras des femmes sur la scène?" et Ḥâmûlî de répondre en riant "à la maison"[61].

2.4 La mauvaise réputation.

La mauvaise image du musicien était largement justifiée aux yeux de l'élite (et de la bourgeoisie)par l'origine sociale des artistes et par leurs attitudes. Le milieu musical était l'occasion d'un brassage social et communautaire remettant implicitement en cause la compartimentation de la société égyptienne du XIXe siècle. Dans aucun autre métier (et la musique était le *seul* art à la fois populaire et élitiste) des hommes ou des femmes issus des couches les plus modestes de la société étaient appelés non seulement à côtoyer des membres de l'élite, mais à les considérer comme des amis, sinon comme des égaux. Certes, il ne vint jamais à l'idée d'aucun des khédives d'élever un

artiste comme Ḥāmūlī, ʿUṯmān ou Manyalāwī au rang de Bey ou de Pacha (Bien que l'on prétende que Sākina reçut la *bakawiyya*). Mais l'ascension sociale que représentait leur carrière et les fréquentations qu'elle impliquait étaient un capital utilisable par leurs enfants: la fille de Manyalāwī épousa un Ḥāmid Bey ʿAẓmī, et son fils Sayyid Yūsuf se faisait appeler Bey, titre auquel sa fortune lui permettait de prétendre, à défaut d'officialisation[62]. Même des chanteuses à la réputation ruinée par le simple fait de leur métier, comme Munīra al-Mahdiyya et Fatḥiyya Aḥmad, parvinrent à se faire épouser par des Beys[63].

Dans aucun autre secteur d'activité le plaisir de l'élite ne se faisait ainsi accessible aux couches populaires (citadines du moins), qui pouvaient assister aux concerts publics des plus grands *muṭribīn* quand il plaisait au khédive d'en offrir pour le *ʿīd al-gulūs* (fête du trône), ou qui pouvaient acheter leur place dans les cafés-concerts de l'Azbakiyya. Dans aucun autre métier des Chrétiens syriens, des Juifs de la *ḥāra* et des Musulmans n'étaient placés à égalité, se servant et se respectant mutuellement à défaut de s'apprécier.

Une autre cause de la mauvaise réputation qui s'attachait aux musiciens était leur liberté de moeurs. Si Manyalāwī, Salāma Ḥigāzī et plus tard Umm Kulṯūm se taillèrent une réputation de buveurs d'eau[64], le sexe, l'alcool et la drogue formaient une trinité inséparable dans la perception commune du métier de chanteur, au même titre que les vedettes du Music-Hall parisien des années 30 (de l'homosexualité de Mayol, Charpini ou Suzy Solidor à la coco de Fréhel), ou plus tard des idoles du Rock dans l'Occident du XXe siècle. L'alcool semble avoir tenu une place déterminante dans l'accession du *muṭrib* et de son *taḳt* à la *salṭana*, cette domination du *maqām* sur l'esprit de l'artiste, sans lequel aucune improvisation ne peut être réussie. Ḳulaʿī s'en insurge:

"*Le chanteur ne doit pas absorber de substances enivrantes avant ou au cours du chant, car cela le rend incapable se suivre correctement le rythme, ou l'amène à proférer des paroles qui n'ont pas leur place dans un maglis, alors même qu'il est le point de mire de tous les regards (...) Le chanteur ne doit pas se déplacer sans arrêt au milieu de son concert pour aller chercher de l'alcool au buffet, au point de finir par vomir...*"[65]

Le message semble avoir été difficile à faire passer et, dès le premier numéro de sa revue "al-Mûsiqä" en 1935, al-Ḥifnî n'omet pas de convier un médecin pour faire la leçon aux gens du métier :

"*Les alcools forts comme le whisky ou le cognac sont de l'avis de tous les médecins européens néfastes à la voix, et particulièrement à ceux qui possèdent une voix aiguë. Que ceux qui ne sont pas convaincus par ce discours remarquent la rugueur de la voix des alcooliques, cette rugueur que l'on remarque si aisément dans certains milieux artistiques. Ils attribuent faussement à l'alcool un rôle qu'il n'a pas dans leur préparation psychologique à la créativité musicale.*"[65]

Notons que le rappel des dommages de l'alcool sur la beauté des voix est manifestement préféré à un rappel à l'ordre de nature religieuse. Qasṭandî Rizq, en dépit de son admiration pour Ḥâmûlî, laisse filtrer quelques anecdotes dans lesquelles il est clair que le grand *muṭrib* s'effondrait parfois entièrement saoûl sur son *taḳt* au moment de chanter[67]. ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmî n'était pas en reste, et on laisse entendre qu'en plus de l'alcool, il absorbait diverses drogues (opium et cocaïne)[68]. Ce caractère fantasque se refusait d'ailleurs à chanter s'il ne se trouvait dans l'assistance quelque beau garçon à admirer, et lors d'une soirée à Beyrouth, il quitta la noce et erra dans les rues jusqu'à ce qu'il eût rencontré un élégant jeune homme pour lequel il chanta toute la nuit...[69]. On raconte (mais Dieu est plus savant) qu'usé par ses excès, qui lui causèrent une angine de poitrine, il mourut ivre mort à Alexandrie à la suite d'un festin de tortue de mer[70].

Le titre -souvent usurpé- de *šayḳ* n'impliquait aucunement la sobriété et de grands chanteurs comme les *šayḳ*-s Sayyid al-Ṣaftî, Abû al-ʿIlâ Muḥammad, Ḥâmîd Mursî, Amîn Ḥasanayn ou Zakariyyä Aḥmad étaient des alcooliques notoires. La légende des frasques du premier est demeurée vivante dans les milieux musicaux en Syrie, depuis ce concert de Ḥamâ où en chantant le *dôr* de Muḥammad ʿUṯmân "*fel-boʿd-e yâma kont anûḥ*" (En ton absence, O combien j'ai soupiré), son soupir se transforma en ronflement d'ivrogne[71]. Ses derniers enregistrements pour Odéon nous laissent d'ailleurs entendre une voix détruite par l'alcool, sans rapport avec la douceur de ses gravures d'avant-guerre. Les turpitudes des artistes égyptiens se poursuivaient hors des frontières nationales, et un

entrefilet narquois de la revue "*al-Ṣabâḥ*" en 1939[72] révèle que le Šayḫ Amîn Ḥasanayn (*muṭrib* et *munšid* religieux célèbre dans les années 20, depuis oublié) avait été arrêté à Tunis avec son frère Yâsîn et expulsé vers le Maroc pour consommation de stupéfiants et détention de cocaïne. La drogue est peut-être responsable du décès prématuré du compositeur Sayyid Darwîš, entre temps devenu symbole national, et le chanteur-compositeur Muḥammad ʿAbd al-Wahhâb fut poursuivi en justice par le fils de Darwîš pour avoir déclaré dans une interview qu'il avait vu ce dernier consommer de la cocaïne à la petite cuillère[73]. Sayyid Darwîš prétendait pourtant dès 1921 avoir délaissé la drogue...

Quant à la tolérance de la société égyptienne envers l'homosexualité discrète (Ḥilmî ou son neveu Ṣâliḥ ʿAbd al-Ḥayy ne furent guère inquiétés), elle se trouvait confronté avec le grand *muṭrib* de l'entre-deux-guerres ʿAbd al-Laṭîf al-Bannâ à une réincarnation des *muḫannaṯîn* (chanteurs efféminés) de l'ère ʿabbâside, voire à un nouveau Ṭuways. Transformer l'image dévaluée du saltimbanque en artiste bourgeois n'était pas une mince tâche, et seul le XXe siècle parvint en partie à effacer les préjugés.

3. Des salons à la scène: les espaces du plaisir.

L'une des transformations majeures qui affectèrent la vie musicale au cours de la période khédiviale fut une transition spatiale. Le *salâmlik* des riches demeures et les *surâdiqât* élevés dans les jardins cessèrent d'être les seuls lieux de production et de consommation de la musique. D'autres espaces s'ouvrirent: la scène des cafés chantants, qui devinrent des cafés-concerts sur le modèle parisien, celle des buvettes du bord du Nil, que l'on appelle là-bas "*casinos*", puis celle du théâtre. La conséquence fut double: le chant professionnel ne fut plus une activité liée à des occasions exceptionnelles, mais une activité économique consommable à tout moment par ceux qui pouvaient se l'offrir. D'autre part, la multiplication des lieux de musique et l'entrée dans le "domaine public" des voix de l'élite amena la formation d'un public, qui, plus informé et plus averti, devenait à même de choisir, et donc pour la première fois d'influer sur la production musicale. Le billet d'entrée n'est jamais que la division infinitésimale de la manne khédiviale, et le public devint mécène collectif. Au moment où ʿAbduh al-Ḥâmûlî et avec lui l'école khédiviale étaient parvenus à imposer une face nationale à l'univers musical de l'aristocratie égypto-ottomane, qui par son ampleur supplantait progressivement l'allégeance culturelle des classes dirigeantes à la Turquie, cette production s'ouvrit vers un public autochtone plus large. Mais les aspiration de ces nouveaux consommateurs ne se limiteront pas à "*rendre la musique égyptienne acceptable à l'oreille turque, et la musique turque agréable à l'oreille égyptienne*" pour reprendre la formulation de Muwayliḥî[74].

Il est trop tard pour savoir si la *waṣla* pratiquée sur la scène d'un café-concert différait de la *waṣla* proposée dans le salon d'un aristocrate, mais un indice ne saurait tromper: les discographies d'au moins deux chanteurs d'avant-guerre de première catégorie et spécialisés dans le registre khédivial (ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmî et Maḥmûd al-Bûlâqî) contiennent des pièces légères (ṭaqâṭîq, chants dialectaux avec refrain), qui ne trouvent pas leur place dans la *waṣla* hâmûlienne avant les années 20.

C'est à Jean-François Belleface[75] que revient le mérite d'avoir le premier proposé l'émergence de la scène comme grille d'explication des ruptures et des transformations de la production musicale, comme alternative à

l'historiographie officielle. Précieuse intuition, qui, complétée par l'hypothèse de Jihâd Racy[76] (le rôle de l'industrie du disque) et par la prise en compte des enjeux idéologiques attachés à la musique (l'étude du réformisme que Philippe Vigreux aentamée)[77], offre une des pièces maîtresses du puzzle explicatif que nous tentons de rassembler. Pour Belleface:

"*L'histoire musicale de la période 1880-1930 est indissociable de celle du théâtre. Mais cette histoire est aussi, et peut-être plus encore, celle des premiers âges du music-hall (...) l'histoire du taḳt ne se circonscrit pas aux cadres du mécénat privé et des salons aristocratiques qui ont pu être son univers exclusif quelques années plus tôt*"[78].

Reprenant le concept de *turâṯ*, forgé par l'historiographie officielle, il se propose de l'affiner en distinguant un "*turâṯ I*", correspondant à ce que nous nommons dans ce travail la production savante de l'école khédiviale, qu'il distingue du "*turâṯ II*", englobant la production de l'entre-deux-guerres: *ṭaqâṭîq* (chansons légères), airs d'opérettes, *mûnûlûg* (chant composé en langue dialectale relevée, à vocation expressive), chanson cinématographique et *uġniya* de type kulṯûmien. Selon Belleface, le premier répertoire, en passant sur la scène, aurait été contraint de se plier aux lois d'une industrie naissante du spectacle, permettant l'éclosion d'une chanson égyptienne moderne. Nous avons souligné en introduction combien la notion de *turâṯ* nous semblait inadaptée. Une ligne de démarcation entre musique savante, musique légère et musique populaire nous semble plus justifiée et permet de dépasser l'obstacle chronologique que représente la Grande-Guerre. En fait, les spectacles présentés dans les diverses salles du Caire, théâtres proprement dits ou cafés-concerts, alternaient chant savant et musique légère. Un même interprète pouvait être amené à pratiquer les deux répertoires en fonction du public ou de la situation de production. La confusion entre les deux répertoires -suivons Belleface en affirmant qu'elle naît de la scène- n'est pas indifférente, et elle commence bien avant cet âge d'or du music-hall que sont les "*roaring twenties*" du Caire.

Il faut souligner que des dénominations comme "airs d'opérette" et "*ṭaqṭûqa*" renvoient à des entités différentes suivant que l'on écoute une traditionnelle ṭaqṭûqa d'almée chantée et transfigurée par un *muṭrib* de l'école khédiviale, comme ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmî, ou une composition *ad-hominem* confiée par

la maison Baidaphon à Munîra al-Mahdiyya en 1925; de même, les *alḥân masraḥiyya* de Salâma Ḥigâzî ne peuvent être mis sur le même plan que les airs d'un Sayyid Darwîš, et Belleface nous semble avoir tort d'y voir une continuité se matérialisant dans la présence d'un *takt*. D'une part, parce que l'accompagnement des nombreux airs d'opérettes dans les années 20 n'est tout simplement pas le fait d'un *takt* (la simple écoute des 78 tours le révèle), et d'autre part, parce que l'utilisation d'un accompagnement de type *takt* dans la *ṭaqṭûqa* de music-hall n'implique aucunement l'homogénéïté d'un hypothétique "discours musical de *takt*". L'accompagnement ne détermine pas l'esthétique d'une composition ou d'une interprétation, et la *ṭaqṭûqa*, si elle trouve sa place dans le fourre-tout du *turâṯ*, ne la trouve pas dans le concept de musique savante (et ce tout d'abord d'un point de vue émique).

Le passage des *muṭribîn* des salons à la scène est d'autant plus difficile à dater que la frontière entre café-chantant (essentiellement café, le chanteur étant soit payé par le cafetier pour attirer le client, soit payé directement par les clients après sa prestation, ou même les deux) et café-concert (essentiellement salle de concert dans laquelle sont servies des consommation, le droit d'entrée englobant le spectacle) ne pourrait être tracée qu'à partir d'informations dont on ne dispose pas encore pour l'Egypte. L'histoire de la scène théâtrale musicale est elle bien mieux connue, même si les silhouettes des deux pionniers Abû Ḫalîl al-Qabbânî (1833-1903) et Salâma Ḥigâzî (1852-1917) nous masquent peut-être d'autres démarches. Nous chercherons donc dans ce travail à cerner le rôle de la scène dans la musique égyptienne d'avant-guerre dans trois domaines: le théâtre lyrique, qui demeure jusqu'à cette époque un domaine d'expression de la musique savante; puis le passage de l'école khédiviale à la scène du café-concert, et les premières compromissions impliquées; enfin la première émergence d'une musique légère, d'une musique de variétés, à laquelle la concomitance de l'éclosion d'une école savante et d'une adoption de nouveaux modes de consommation de la musique devait donner naissance.

3.1 Le *munšid* sur les planches: la naissance du théâtre lyrique.

Alors que le théâtre de l'Azbakiyya ouvrit en 1868 et l'Opéra en 1869, les premières expériences de théâtre égyptien commencèrent en 1870, quand Ya'qûb Ṣanwa' (ou Ṣannû' 1839-1912), présenta dans un café de l'Azbakiyya quelques comédies et tragédies[79] adaptées du français ou de l'anglais qui eurent l'heur de plaire au Khédive, qui le surnomma le Molière de l'Egypte. C'est pour Ṣanwa' que Nagîb al-Ḥaddâd aurait traduit Roméo et Juliette (Šuhadâ' al-Ġarâm), traduction-adaptation qui deviendra ultérieurement l'un des plus grands succès de Salâma Ḥigâzî. Le gros de la production de Sanwa' est composé de courts mélodrames et de vaudevilles en un acte dans lesquels il jouait le rôle du paysan "*ebn el-balad* ". Le musicologue égyptien Maḥmûd Kâmîl prétend que ces pièces étaient musicales et que Sanwa' en composait la musique[80], mais l'affaire paraît fort douteuse, sachant que le terme de composition n'avait pas en 1870 le sens que l'on peut lui prêter de nos jours. Il s'agissait sans doute de petites ritournelles populaires en dialecte venant interrompre l'action.

La tournée de la troupe du Syrien Salîm Ḳalîl al-Naqqâš et de Yûsuf Ḳayyâṭ arriva à Alexandrie en 1876. Al-Ḳayyâṭ demeura en Egypte jusqu'en 1895[81] et eut l'intelligence de s'assurer le concours d'acteurs égyptiens, et demanda au Libanais Buṭrus Šalfûn, qânûniste, d'assurer une formation musicale aux acteurs. A l'aube de la révolution de 'Urâbî Pacha, il n'y avait pas de salle réservée au théâtre arabe à Alexandrie et c'est dans un grand *surâdiq* élevé sur la place Al-Manšiyya que se déroulaient les représentations de "*taškîṣ*", ainsi que l'on disait à l'époque[82]. Dans quelle mesure une pièce de Ḳayyât était-elle musicale? On ne peut qu'extrapoler à partir de nos connaissances de la notion de théâtre lyrique sous Ḥigâzî: quelques airs collectifs, de forme *muwaššaḥ ou salâmât* et *maršât* (saluts et marches, hymnes de type militaire, courtes compositions collectivement chantées sur un rythme simple) étaient vraisemblablement interprétés au cours de l'action.

Le pionnier du théâtre syrien, Abû Ḳalîl al-Qabbânî, fut chassé de Damas par une opinion publique hostile à cette *bid'a* démoniaque qu'était le théâtre. Le peuple était manipulé par le *Šayḫ* conservateur Sa'îd al-Ġabrâ', qui alla spécialement à Istamboul pour assister à la prière du vendredi aux côtés du Calife Abdülhamîd et s'écria "Sauve-nous, O Commandeur des Croyants[83]. Il décida

de poursuivre ses activités théâtrales en Egypte à partir de 1884[94], apportant avec lui instrumentistes, chanteurs, et surtout une connaissance de la musique faisant de lui le premier pionnier d'un spectacle théâtral dont le chant devient l'élément central et non un simple atout pour séduire un public de curieux. Tournant dans tout le pays, il y présenta des spectacles[95] jusqu'en 1900, quand des concurrents firent brûler son théâtre. Ḥâmûlî, qui assista à une représentation au théâtre "Zizinia" d'Alexandrie remarqua que sa voix n'était guère enchanteresse, mais que sa musique l'était[96]. Etait-ce la prestance d'Abû Ḳalîl qui décida l'étoile montante de l'*inšâd* religieux à Alexandrie? Dès Février 1885, on trouve le nom de Salâma Ḥigâzî parmi ceux des acteurs de la troupe de Ḳayyâṭ, et le Šayḳ participe à une représentation à l'Opéra du Caire en avril 1885, une de ces "soirées arabes" où les troupes internationales cédaient momentanément leur place aux troupes locales[97]. Le véritable engagement du Šayḳ Salâma Ḥigâzî dans l'aventure du théâtre date de la fin de cette même année, quand, débutant chez Sulaymân al-Qurdâḥî, ancien acteur de la troupe de Ḳayyâṭ, il assura au théâtre chanté ses premiers grands succès.

Dans les années 1880, le théâtre arabe cessa d'être un jeu d'amateurs ou une nouveauté intriguante, comme quand de naïfs policiers intervenaient dans une pièce de Ṣanwa' pour arrêter le méchant tyran[98], mais occupait enfin des salles prestigieuse et menait une activité régulière.

3.1.1 La vie du *Šayḳ* Salâma Ḥigâzî.[99]

Jeune *munšid* formé à Alexandrie dans la *ṭarîqa Ra'siyya* et pris en charge par le *Šayḳ* cairote Ḳalîl Meḥrem [Muḥrim], l'un des maîtres de Manyalâwî, Ḥigâzî délaissa l'*inšâd* et réunit autours de lui un *taḳt* au début des années 1880[100]. Il interprétait des *adwâr* de Ḥâmûlî et de 'Uṯmân ou des oeuvres de sa propre facture, ainsi que des *qaṣâ'id* recomposées. Contacté par des acteurs de la troupe de Ḳayyâṭ, le Šayḳ refusa catégoriquement de s'associer à un spectacle théâtral, le statut de *mušaḳḳiṣ* étant à ses yeux incompatible avec sa piété. Il céda fin 1884 à la ruse de Ḳayyâṭ lui offrant de chanter ses *waṣalât* une fois par semaine sur les planches du théâtre, entre les actes des pièces. Sa renommée s'étendant, Ḥigâzî se fit connaître des milieux aristocratiques cairotes, fut invité à animer des soirées plus prestigieuses, entra en contact avec Ḥâmûlî et

chanta à l'occasion du mariage d'une jeune fille de la famille régnante en présence du Khédive Tawfîq.

C'est au Caire qu'il fut contacté par le directeur de troupe Sulaymân al-Qurdâhî et que, familiarisé avec le monde du théâtre, le Šayḳ accepta en 1885 d'entrer en tant qu'acteur dans la troupe Sulaymân al-Qurdâḥî-Sulaymân al-Ḥaddâd, quittant Yûsuf Ḳayyâṭ et Alexandrie. Ḥigâzî apprit son nouveau métier en se contentant de rôles chantants secondaires, mais il se tailla un franc succès à l'Opéra du Caire dans Mayy wa Ḥûrâs (Les Horaces et les Curiaces), et il quitta la troupe en 1888 quand il estima mériter les premiers rôles que monopolisait al-Qurdâḥî. Il tourna avec sa propre troupe entre 1888 et 1891, avec pour partenaire féminine l'actrice greco-syrienne Labîba Mânillî (peut-être Manolli) et son frère Yûsuf. C'est de cette époque que date sa reprise du "Roméo et Juliette" de Nagîb Ḥaddâd, son rôle le plus célèbre, pour la première fois joué à Alexandrie en avril 1890[91]. Ḥigâzî s'associa au Caire en 1891 avec un ancien acteur de la troupe de Qabbânî, Iskandar Faraḥ, qui possédait une salle rue ʿAbd al-ʿAzîz, offerte par le mécène ʿAlî Šarîf Pacha, grand mélomane[92]. Dotée de moyens, la troupe présenta d'anciennes pièces et des nouvelles dans des décors et costumes fastueux.

C'est à cette période qu'est lancée l'une des réalisations les plus célèbres du Šayḳ: Ṣalâḥ al-Dîn al-Ayyûbî (Saladin) de Nagîb Ḥaddâd, où il partage la vedette avec Labîba Mânillî. Ḥigâzî se sépara d'Iskandar Faraḥ en 1905 pour ouvrir son propre théâtre, la petite "Salle Santi" du jardin de l'Azbakiyya, où il reprit Ṣalâḥ al-Dîn pendant quarante jours ininterrompus. Les profits lui permirent de louer la "salle Verdi" de l'Azbakiyya, qu'il rebaptisa en 1906 "Dâr at-Tamṯîl al-ʿArabî" (Théâtre Arabe). C'est l'âge d'or de Ḥigâzî, le succès est continu, Ḥigâzî présente au public de nouvelles actrices dont la chanteuse juive égyptienne Milyâ Dayân, ainsi que des pionniers du théâtre chanté, dont les voix réputées ne furent pas enregistrées: la Syrienne Maryam Sumâṭ, et les frères ʿAbdallâh, Zakî et ʿAbd al-Ḥamîd ʿUkâša.

Il joua en 1907 devant Sarah Bernhardt sa propre version de La Dame au Camélia, traduite par ʿAbd al-Qâdir al-Maghribî[93], et lui aurait fait forte impression... La troupe se lance dans des tournées triomphales en dehors de l'Egypte, à Beyrouth en 1906, Damas en 1909, où il subit sa première attaque

d'hémiplégie qui l'éloigne du théâtre jusqu'en 1911. Il est contraint de louer le Théâtre Arabe à un cirque, ce qui provoque la fureur et le départ de sa troupe. Au cours de 1910, les *muṭrib*-s Zakî Murâd et Muṣṭafä Amîn le remplaçaient dans ses rôles, avec moins de succès[94]. Guéri, il repart en tournée en Syrie, s'associe au comédien 'Abdallâh 'Ukâša. Son théâtre ayant été transformé en cinéma, il loue de nouvelles salles (salle du Casino de Paris en 1911, Printania, Cosmographe et 'Abbâs en 1913, puis une nouvelle salle rue Galâl, toutes dans le secteur Azbakiyya-'Imâd al-Dîn).

Il repart en tournée à Tunis en 1914 (suivant les traces de Qurdâḥî qui, ayant fondé un théâtre à Tunis en 1907, y mourut en 1909[95]), rencontre quelque succès à Tripoli, et s'associe à son retour avec le jeune acteur Georges Abyaḍ, qui joue avec lui Ṣalâḥ al-Dîn sur les planches du Printania, au Caire. Le jeune Libanais (34 ans) s'associe avec un Ḥigâzî vieillissant (62 ans) et en perte de vitesse depuis son attaque. Ḥigâzî profite de leur association pour insérer des tirades chantées dans les tragédies historiques qui avaient fait la réputation d'Abyaḍ, comme Louis XI, Oedipe Roi et Othello, en faisant des succès populaires. Les deux troupes se partagent les représentations, mais ne parviennent pas à se fondre, et Abyaḍ décide de se retirer en 1916[96]. Le *Šayḫ* présenta seul quelques unes de ses vieilles pièces et sa dernière représentation se tint le 30 septembre 1917. La maladie devait l'emporter le 4 octobre.

3.1.2 Son apport à la musique de la *Nahḍa*.

La démarche musicale de Ḥigâzî ne nous est connue qu'à travers les 78 tours qu'il grava pour Odéon à partir de 1905. Sur les 48 disques distribués, 23 sont tirés de son oeuvre théâtrale (le reste est constitué d'adwâr et de *qaṣâ'id*), et ce sont les longues tirades qui y sont le mieux représentées : "*in kuntu fî l-gayš*" (Si je suis à l'armée porte-étendard) de Ṣalâḥ al-Dîn, "*salâmun 'alä ḥusnin*" (Je salue une beauté) de Roméo et Juliette, "*salî n-nugûm 'ä yä Šarlûṭ*" (Demande aux étoiles, O Charlotte) de Daḥiyyat al-Ġawâya, "*mâtat šahîdatu ḥubbin*" (Morte en martyre de l'amour) de Tisba... Ces morceaux de bravoure sont représentatifs de l'adaptation de l'art du *munšid* religieux à une thématique dramatique.

Discrètement accompagné par un *qānūn* et d'un autre instrument d'un *taḳt* incomplet, Ḥigāzī chantait en solo lors de ses tragédies une *qaṣīda mursala* (mélodie semi-improvisée, sans thématique, non-mesurée). Pièces d'une quinzaine ou d'une vingtaine de vers, leur exécution demandait une quinzaine de minutes sur quatres faces de disque, et l'on peut supposer qu'en représentation publique, ces morceaux duraient entre 20 et 30 minutes. Répétitions, mélismes complexes, recherche du *ṭarab*, tensions dramatiques provoquées par les changements de mode, ces pièces ne contiennent aucune recherche de figuralisme musical de type occidental. Plus qu'une transposition de la musique de *takht* sur scène, c'est l'expression individuelle et géniale d'un hymnode narcissique, qui ne laisse à aucun moment à l'instrument le temps de partager sa transe.

La part de l'improvisation dans ces interprétations est impossible à définir; sachant que Ḥigāzī chantait ces mêmes pièces tous les jours pendant des mois, nul doute qu'une vulgate finissait par s'imposer à lui, évoluant au fur et à mesure des reprises de la pièce. Si Munīra al-Mahdiyya, qui imita le *šayḳ* à partir de 1915, estima nécessaire d'enregistrer à deux reprises et à quelques années d'intervalles sa version de "*in kuntu fī l-gayš*"[97], c'est peut-être pour y inclure à l'instar de Ḥigāzī de nouveaux développements. Ses biographes insistent sur le travail de recomposition qu'impliquait chaque reprise d'un ancien succès[98], mais l'improvisation proprement dite devait se cantonner au domaine des ornements et non de la construction générale de l'oeuvre.

Les interprétations de Ḥigāzī furent servilement reprises par ses imitateurs au fur et à mesure des brouilles entre le Šayḳ et ses divers associés, qui cherchaient à le remplacer par une autre voix. Ce sont ses compositions, protégée par aucune sorte de droit d'auteur, qui entraient alors dans un patrimoine commun des oeuvres de musique savante, tout comme les *adwār* de Ḥāmūlī, ʿUṯmān ou Ḥusnī. La différence entre ces deux phénomènes de "mise en patrimoine" réside dans le fait que les *adwār* de la *waṣla* furent repris par des artistes novateurs, qui dans la tradition du *taḳt* ne pouvaient songer à imiter servilement le créateur d'un chant mais devaient au contraire travailler à le transfigurer. Au contraire, ceux qui reprirent des airs de Ḥigāzī (qui fut le seul grand transfuge du *taḳt* vers la scène à l'époque khédiviale) étaient des acteurs autant que des chanteurs. Ils travaillaient dans le cadre d'un art nouveau dont les bases étaient demeurées occidentales, art dans lequel le

respect d'une composition, textuelle ou musicale, était essentielle. L'acteur sert le texte, le *muṭrib* s'en sert, pour mettre au devant sa propre créativité.

Ainsi, on rencontre dès 1908-1909 des ersatz de Ḥigâzî: le syrien Aḥmad al-Mîr, accompagné par le violoniste Sâmî al-Šawwâ, enregistre pour Baidaphon les grandes *qaṣâ'id*-tirades de Tisba, Ḏaḥiyyat al-Ġawâya et Roméo et Juliette[99], Iskandar Faraḥ tente d'imposer en 1907, après sa séparation avec Ḥigâzî, le jeune *šayḫ* Aḥmad al-Šâmî, qui s'avère incapable de concurrencer sérieusement son modèle[100], mais durera assez lontemps sur les planches pour lancer dans sa troupe la syrienne Badî'a Masâbnî en 1913. Celle-ci deviendra à la fin des années 20 la propriétaire du plus grand music-hall cairote[101]. Quand 'Azîz 'Id lance la "première actrice égyptienne" (comprendre musulmane) Munîra al-Mahdiyya en 1916, c'est pour l'habiller en homme et lui faire reprendre le rôle du Šayḫ Salâma dans "Ṣalâḥ al-Dîn". A son tour, elle enregistre pour Baidaphon huit des grandes *qaṣâ'id* du *Šayḫ*, jusqu'en 1923[102]. Le jeune prodige Muḥammad 'Abd al-Wahhâb lui-même se fit connaître en gravant vers l'âge de 17 ans l'air de Ġâniyat al-Andalus (La Belle Andalouse) "*waylâhu mâ ḥîlatî*", tout comme Muṣṭafâ Amîn, qui reprit des succès de Hamlet, de Tisba ou de Ġâniyat al-Andalus [103].

La *qaṣîda*-tirade n'est cependant pas la seule forme d'expression musicale que l'on rencontre dans les pièces de Ḥigâzî. Il composa aussi des "*alḥân*" (airs), interprétés collectivement par l'ensemble de la troupe, airs dont l'esthétique semble très profondément différente de celle des *qaṣâ'id*. Alors qu'une pièce comme Ṣalâḥ al-Dîn comptait quatre "*alḥân*" et quatre *qaṣâ'id* en soliste, que 'A'ida contenait sept "*alḥân*" et sept *qaṣâ'id*, ces *alḥân* n'ont pas été conservés par le 78 tours. Un seul disque permet de se faire une idée des "airs" théâtraux de Ḥigâzî : il s'agit de "l'Air des juges", de "l'Air de la mort" et de "l'Air de la vie" tirés de 'Iẓat al-mulûk (la Leçon des Rois)[104]. Ces trois pièces sont composées sur des modes compatibles avec des instruments tempérés ('*agam* et *nahâwand*), et l'accompagnement n'est pas le fait d'un *taḳt*, mais d'un orchestre, comprenant au moins une dizaine d'instruments, dont un harmonium. Les airs sont chantés par un choeur, à la façon d'un *muwaššaḥ* (le šayḫ n'hésite pas à composer les deux derniers sur un rythme de mazurka), tandis que Ḥigâzî brode de façon hautement mélismatique sur le thème mélodique, s'autorisant des accidentelles dans des modes à seconde neutre qui laissent l'accompagnement tempéré en porte-à-faux. Comme dans le *muwaššaḥ*, le ṭarab n'est

pas recherché et les répétitions sont limitées et non-improvisatives. Cet enregistrement unique est fort dérangeant: en lisant les recensions de son ami et contemporain Kâmil al-Ḳula'î, ou de son biographe Muḥammad-Fâḍil[105], il apparaît que la plupart des *alḥân* sont construites comme des *muwaššaḥât*, sur des modes arabes usuels et des cycles de musique savante (*nawaḳt, samâ'î ṯaqîl, dârig...*). Ces chants pouvaient-ils être accompagnés par un orchestre au sens occidental du terme? Higâzî y chantait-il comme un *munšid* entouré d'une *beṭâna* monstrueusement gonflée aux proportions d'un choeur? L'état de la recherche ne permet pas de conclure. La fosse d'orchestre comprenait sans doute à la fois un ensemble attaché à la troupe, orchestre mixte arabe et occidental, sachant lire des partitions et pouvant suivre les *alḥân* collectifs, et un *qânûn*, résidu de *taḳt šarqî*, pour les *qaṣâ'id*-tirades.

Les *alḥân* de Ḥigâzî furent la première tentative consciente de la part d'un musicien issu de l'école khédiviale de renoncer aux principes esthétiques fondamentaux de cette école, tout en demeurant dans le domaine de la "musique savante" : le seul fait que tous les textes mis en musique par Ḥigâzî soient en arabe classique est un indice suffisant de la valeur qu'il accordait à sa démarche. Le point de rupture entre ces airs et l'esthétique ḥâmûlienne est l'abandon du *ṭarab*, qu'il réserve aux *qaṣâ'id*. La volonté figuraliste est évidente dans les *alḥân*, et ses contemporains ne s'y trompèrent pas: le critique Muḥammad Taymûr (1892-1921) écrit :

"*Ses airs étaient en complet accord avec la situation dramatique. Dans "l'air de l'enfer", il vous semblait entendre la plainte des djinn, et s'il chantait un hymne à l'amour, on sentait l'arôme de la passion*".[106]

Ḥigâzî critiqua ses concurrents incapables de "*ta'bîriyya*" (expressionisme): à Munîra al-Mahdiyya, venue en 1916 se plaindre auprès de lui que l'air des soldats dans l'opérette "*Carmen*" (que Kâmil al-Ḳula'î venait de lui composer) ne traduisait pas assez de viril enthousiasme, le *Šayḳ* lui rétorqua : "*le'enn-e 'asakrek lemâma*" (C'est que tes soldats sont des chiffes molles)[107]. Mais, si enthousiasmantes qu'aient pu être ces tentatives pour les intellectuels et les musiciens de l'époque, les choix des maisons de disques reflètent sans doute plus fidèlement ce qu'attendait le public: l'intégration du *ṭarab* à l'art dramatique.

3.2 La musique savante au café-concert et la naissance de la variété.

Ḥamûlî débuta sa carrière dans un café de Ṭanṭâ et se produisit au cours du règne de Tawfîq dans le Casino de Ḥilwân. ʿUṯmân commença la sienne dans les cafés du Caire. C'était là l'époque où l'autorisation du *Šayḫ aṭ-ṭâʾifa* était nécessaire pour se produire en public, et où le *muṭrib* était le seul divertissement proposé dans le café. Les petites annonces qui paraissent dans les journaux au tournant du siècle[108] présentent une situation légèrement différente et qui ressemble sans doute fort aux "programmes" qu'offrent encore de nos jours les grands hotels du Caire et d'Alexandrie: un artiste connu, principale attraction d'une soirée réunissant un "bouquet d'étoiles", suivant la terminologie en usage, c'est-à-dire divers inconnus encadrés par de vieilles gloires des second et troisième rangs. L'usage du *faṣl muḍḥik*, déjà pratiqué sous les *surâdiqât*, y est bien sûr maintenu, mais s'y ajoutent diverses attractions : l'orchestre *baladî* du *ṭabl wa mizmâr* (musique folklorique, qui réorchestre souvent des pièces de musique savante avec des instruments à connotation populaire), séance de cinématographe. Selon Belleface:

"*Ce qui est certain, c'est que l'orchestre oriental [taḳt] ignore la formule du concert public, du récital au sens où un seul artiste, une seule formation donne à entendre un programme complet de son répertoire*"[109]

Des noms importants apparaissent dans les programmes des cafés publiés dans la presse: ʿAlî ʿAbd al-Bârî, ancien *maḏhabgî* de Ḥamûlî et de Manyalâwî, se produit avec le *taḳt* de ʿAqqâd au Belvédère en août 1905[110] et on signale qu'une aile est réservée aux familles (comprendre pour les hommes accompagnés de leurs femmes, qui regarderont le spectacle voilées du *yašmak* qui couvre le visage), et que les boissons et chanteuses y sont de première catégorie. Les chanteuses que l'on ne cite pas ne présentent assurément pas le même répertoire que ʿAlî ʿAbd al-Bârî, et sont vraisemblablement des almées passées à la scène.

On ne saurait toutefois suivre Belleface quand il affirme que "*le taḳt šarqî se produit indifférement au théâtre Arabe, au ʿAbbâs ou an Belvédère*"[111], le théâtre ḥigâzien ne pouvant guère être assimilé à un avatar du *taḳt*. Ce ne sont pas des salles à l'italienne qu'occupent les *tuḳût* des grands chanteurs, mais ces multiples cafés, plus ou moins prestigieux, qui gravitent autour du

jardin de l'Azbakiyya: Belvédère, Bosphore, Grand Café des Champs Elysées. D'autres spectacles de chant y étaient présentés, et les vedettes du music-hall parisien venaient s'y produire. Madame Marcelle, une Française propriétaire du "Casino De Paris", rue 'Imâd al-Dîn, invitait des troupes de musique légère en alternance avec des spectacles arabes, dont ceux de Ḥigâzî'[112]. Certaines salles étaient spécialisées dans la variété occidentale, comme l'Alcazar ou le Palais de Cristal'[113]. Cirques, transformistes comme Frégoli, comiques troupiers comme Félix Mayol alternaient avec les vedettes du *taḳt*. Mais toutes les salles ne se valaient pas et la zone de Bâb al-Ḥadîd, à l'autre bout de Šari' al-Azbakiyya, était bien trop éloignée des kiosques à fanfare du jardin pour accueillir des spectacles honnêtes.

Le jardin lui-même était au tournant du siècle essentiellement fréquenté par les Européens, comme le note Muwayliḥî avec dépit'[114], car l'entrée y était payante. Les femmes égyptiennes en étaient exclues dans les années 1900 par décision gouvernementale, pour éviter que le lieu ne se transformât en rendez-vous galant, comme il l'était auparavant'[115] et comme il le redeviendra dans les années 20. Le complexe Azbakiyya-Opéra-'Ataba-'Imâd al-Dîn, zone tampon entre la ville arabe et les quartiers à population majoritairement étrangère d'al-Tawfiqiyya, était tout à la fois le centre chic du Caire moderne et le lieu de toutes les débauches, où, en échappant à l'enclos protégé et à l'étouffant contrôle social du monde de la *ḥâra*, on pouvait se fondre dans l'anonymat des lieux de plaisirs, esthétiques ou sensuels.

Bien plus loin au nord, les cabarets de Rôḍ al-Farag, sur le bord du Nil, offraient des spectacles de seconde catégorie, danseuses, chanteuses et hashish. Est-ce à dire que les chanteurs du répertoire ḥâmûlien ne s'y aventuraient pas? Maḥmûd al-Bûlâqî est un parfait contre-exemple. *Muṭrib* estimé, ayant lors d'une tournée en 1904 chanté à Marrakech devant le Sultan 'Abd al-'Azîz'[116], Bûlâqî n'hésite pas à se produire dans le cabaret "Alf Layla", propriété de la chanteuse et danseuse Tawḥîda, lieu que ne fréquentaient que des hommes et dans lequel on ne pouvait concevoir de s'asseoir sans un narghilé et un verre de Cognac'[117]. Il grava en 1912 pour Gramophone un disque stupéfiant intitulé "*Zanbalik al-raqṣ*" (le Ressort de la danse), dont l'étiquette précise qu'il s'agit de la chanson-thème du casino "Alf Layla"'[118], et dans lequel cet exquis interprète de *qaṣâ'id* courtoises chante accompagné d'une *darbûka* (instrument

d'almées) et d'un *qânûn* (instrument savant par excellence) un pot-pourri de *muwaššaḥât* et de *ṭaqâṭîq* sans aucune consistance maqâmienne, suivi d'un chant à la ma nière des *šu'arâ'* de cafés, décrivant le monde des musiciens et des cabarets sur le rythme de danse *maqsûm*, chant la charmante obscénité est pour le moins inhabituelle dans un disque égyptien:

Allâh Allâh ya badawi bâb el-yusra*
*lêlet 'îdo lêh bted'i-lo ḳallêt 'êno zayy el-gamara***
Allâh Allâh ya badawî bâb el-ġufrân
'ammak 'Ašûr zebbo ʿaddo lamma maddo falaʿ eš-šagara
Allâh Allâh ya badawî gâb el-yusra
*'ammak 'Alî râgel ḳâli la luh feṭ-ṭôr wa la fil-baʿara****
Allâh Allâh ya badawi gâb el-yusra
amma l-'awwâd 'alayya gâni w b-'îdo saʿâni l-ḳamra
Allâh Allâh ya badawi bâb el-yusra
el-ʿanûngi aṣlo ḳamûrgi sâken fe ḥâret el-gabara
Allâh Allâh ya badawî bâb el-yusra
el-kamangâti râgel ḥarâti nâfeḳ baṭno zayy el-baʿara
Allâh Allâh ya badawî bâb el-yusra
*amma r-raʿʿâʿ nâzel bed-daʿʿ w râḥ ye'âkes fel-'ûbera*****
Allâh Allâh ya badawi bâb el-yusra
el-meṭayyeb râgel ṭayyeb (le reste de la phrase n'est pas compréhensible)
Allâh Allâh ya badawi bâb el-yusra
amma ṭ-ṭabbâl râkeb-lo ḥmâr w râḥ ye'âkes fel-'ûbera
(texte établi à partir de l'enregistrement)

Mon Dieu mon Dieu, O Badawi, apporte la prospérité!

La nuit de ses noces
Pourquoi le maudis-tu?
Tu lui as rendu
Les yeux couleur de braise

Ton oncle Ali
Est un abruti
Il ne comprend rien à rien
Ni au taureaux ni aux génisses

Le qânûngi
Est un ivrogne
Et il habite
Dans la hâra Gabara

Quant au raqqâq
Il frappe comme un fou
Il est parti draguer
Place de l'Opéra

Quant au ṭabbâl
Il est juché sur un âne

Ton oncle 'Ashûr
A le vit aussi fort que lui
Quand il s'est allongé
L'arbre en a été transpercé

Quant au 'awwâd
Il m'a fait du tort
De sa propre main
Il m'a servi de l'alcool

Le violoniste
Est un gars des rues
Il a le ventre gonflé
Comme une vache

Le muṭayyib
Est un homme bon
[non compris]
[non compris]

Il est parti draguer
Place de l'Opéra

* : Sayyid al-Badawî, le saint de Tantâ dont l'intercession est demandée.
** : ed-da'wa, la malédiction, se traduit par les yeux rougis de la victime.
*** : jeu de mot sur l'expression "*la loh feṭ-ṭôr w la feṭ-ṭeḥîn*" (il ne connaît rien aux taureaux ni aux moulins = il ne connaît rien à rien)
**** : La place de l'Opéra, à côté de l'Azbakiyya, est un ancien lieu de prostitution. Les femmes qui s'y promènent sont des étrangères ou des prostituées.

On remarque dans cet enregistrement que la constitution du *taḳt* en question n'est déjà plus celui de la musique savante, du fait de l'introduction d'un *ṭabbâl*, joueur de *darabukka*. C'est là la première mention de ce que l'on peut nommer un "ensemble de variétés", pour suivre le vocabulaire de Belleface. L'attitude d'un Bûlâqî ou d'un 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî préfigure l'extension généralisée du répertoire des *muṭribîn* dans les années d'après guerre, quand un Zakî Murâd sera polyvalent sur les registres du taḳt savant, du *taḳt* de variétés, de la scène théâtrale musicale savante et de la scène légère.

3.3 Les almées montent sur la scène.

L'un des événements les plus marquants dans la vie des cafés-concerts d'avant-guerre est l'arrivée en masse des femmes sur les planches. 'Awâlim dévergondées ou débutant directement au théâtre, elles refusent désormais l'étiquette d'almées, et les petits livrets spécialisés dans le répertoire féminin[119] parlent de *muṭriba*, de *muġanniya*, occultant le terme ancien. Les "*ya osṭa*" et rires hystériques dont elles parsèment leurs disques ne laissent pourtant aucun doute sur leur origine... Le circuit-type de leur ascension était le passage de l'animation de mariage au travail fixe dans un cabaret. Munîra se faisait un nom avant-guerre sur les planches des cabarets "Nuzhat al-nufûs" et "Eldorado" (allusion à un célèbre caf'conc du Boulevard de Strasbourg à Paris), et l'on insinue même qu'elle y dansait[120], mais son répertoire enregistré trahit ses débuts: il s'agit de chansons de mariages. Ce sont parfois des liens familiaux qui rattachent les chanteuses "*muṭribât*" des années 20 à des almées du XIXe siècle: la grande et distinguée Fatḥiyya Aḥmad et ses deux soeurs polissonnes Ratîba et Mufîda n'étaient autres que les nièces de Bamba Kaśśar.

Accompagnées par des instrumentistes masculins formant un *takt* classique, les femmes se lançèrent dans un répertoire qui devait devenir la folie des années 20: la *ṭaqṭūqa*. Le passage d'une almée sur les planches n'était une ascension sociale que dans la mesure où l'établissement jouissait d'une bonne réputation. La plupart des bouges du quartier de l'Opéra donnaient des spectacles de chant et de danse lamentables, dont Muwayliḥī offre une description féroce dans son roman-pamphlet Hadīt 'Isā Ibn Hišām. Le vocabulaire volontairement classicisant -sinon archaïque- de Muwayliḥī rend hélas vaine toute tentative visant à retrouver les termes en usage au tournant du siècle ou ressortant d'un argot de métier:

"*Nous entrâmes dans le cabaret [ḥân li-r-raqṣ wa-l-ǧinâ'], et découvrîmes un champ de bataille. Le combat faisait rage dans une mêlée de fumée. Derrière des remparts de barriques, armées de verres et de bouteilles, les combattantes étaient protégées par leurs mantilles et leurs voilettes, recevant pour toutes flèches des bouchons de carafes, n'entendant pour tout roulement de tambour que le son des luths et flûtes (...) C'était une armée dont les capitaines et les braves n'étaient que le chef-maquereau et ses mignons [jeu de mot sur quwwâd/qawwâd], comme si l'estrade de danse était une citadelle imprenable et que le propriétaire du cabaret était le général menant l'assaut (...) Nous faillîmes nous évanouir du fait des suffocantes effluves s'échappant de toutes parts, remontant des profondeurs: odeur du vin trouble, et sueur des corps, huile des lampes, fumée et hashîsh, puanteur des haleines d'ivrognes et remugles de ces latrines qui n'avaient jamais connu l'eau, senteurs du sol jonché de détritus et que jamais un rayon de soleil n'avait frappé (...)*"[121].

Un client saoûl interrompt la chanteuse et exige de voir la danseuse, créature fellinienne "*coloriée comme un caméléon*"[122]. Celle-ci, intéressante précision, arrache dans un instant de fureur le voile [*burqu'*] de la chanteuse ainsi que sa coiffe; faible consolation que cette reconnaissance de leur pudeur pour redorer le blason des *muġanniyât*. Le regard jeté par les intellectuels sur le monde du chant et de la musique n'est guère plus tendre, nous allons le voir, que celui du grand public.

4. Intellectuels et musiciens.

Intellectuels et musiciens forment deux groupes distincts et représentent deux démarches qui ne se rencontrèrent qu'anecdoctiquement et se manquèrent la plupart du temps. Le seul dénominateur commun que l'on peut leur trouver est un projet national. L'Egypte, de l'avènement du Khédive Ismâ'îl jusqu'à la première guerre mondiale, prit conscience de sa spécificité et passa insensiblement d'une identification culturelle essentiellement islamique (de Gabarṭî à Rifâ'a al-Ṭahṭâwî) à un nationalisme égyptien dont les traits se dessinèrent en réaction à la théorique suzeraineté ottomane. Le lien entre le Caire et Istamboul était sans doute plus solide dans sa symbolique que dans son poids politique effectif, mais l'élite égyptienne devait aussi s'affirmer face à l'oligarchie turque au pouvoir et, plus encore, face à l'Europe impériale : On le vit dans la révolte de 'Urâbî Pacha et dans la vie des grands juristes nationalistes, Muṣṭafä Kâmil ou Sa'd Zaġlûl. Cette nation égyptienne, peuple comme penseurs, se rêva le temps d'un règne sur la voie du Progrès, notion qu'elle empruntait à l'Europe sans l'interroger, et vit ses ailes brusquement brisées avec la déposition d'Ismâ'îl et le protectorat non déclaré imposé par les Anglais.

Pourtant, les dernières décennies du siècle furent marquées par une activité intellectuelle bouillonnante: presse, littérature, traduction, poésie, théâtre, musique, le pays semblait plongé dans une frénésie de production intellectuelle, efflorescence qui ne fut possible que parce qu'elle s'était trouvé un public, cette classe moyenne éduquée en formation, qui dépassait les cercles du pouvoir et de l'aristocratie qui en dépendait. La presse arabe permit la renaissance d'une langue autrefois confisquée par la classe des 'ulama', l'imprimerie donna un large accès à un patrimoine délaissé, le Caire devint la capitale intellectuelle du monde arabe (le terme a pour la première fois un sens), attirant à elle nombre de Syriens et de Libanais fuyant la censure ottomane ou des conditions de vie difficiles.

Outre les affaires, c'est dans la presse que de nombreux immigrés se lanceront : il y avait en 1882 33 quotidiens[123], dont "*al-Ahrâm*", fondé en 1876 par des émigrés libanais, les frères Taqlä. Creuset d'idées, tout s'y discute: politique, religion, société, arts et culture. On pourrait définir le terme

"intellectuel", que nous avons utilisé un peu légèrement, par lettré (*šayḫ* de formation azharite classique, fils de bourgeois éduqué en France ou en Angleterre, immigré Syro-Libanais) utilisant la presse comme véhicule de sa pensée. L'intellectuel est l'homme susceptible d'être lu et d'influencer le public instruit. Du reste, les périodiques égyptiens au tournant du siècle ont la vie fort courte, et journalistes et lecteurs forment dans une large mesure un même groupe, les derniers étant souvent appelés à s'agréger au corps des premiers. Faire paraître un article dans l'une des multiples revues éphémères du Caire (rappelons-nous le personnage de Kamâl dans la trilogie de Maḥfûẓ) est la voie royale pour être compté parmi les *muṯaqqafîn*. L'intellectuel revient d'Europe, il a dévoré les écrits à la mode, et rien de ce qui fait la société traditionnelle n'échappe, dès lors, à sa critique. Il était inévitable que la musique devînt pour la presse un objet de réflexion.

Notre première préoccupation sera de déterminer sa place dans la dynamique de la *Nahḍa*, en sondant le regard que posent les non-musiciens sur cette activité. Intellectuels, ils s'en nourissent et ne manquent pas de critiquer la production qui leur est offerte, s'offusquant le plus souvent qu'elle ne se glisse pas dans le schéma fonctionnaliste qu'ils veulent lui assigner. Poètes, certains lui fournissent les textes, d'autres restent à l'écart, ne pouvant plier leur démarche, nous le verrons dans un prochain chapitre, à un modèle thématique obligatoire. Musiciens enfin, ils semblent jusqu'à la première guerre mondiale à l'écart de tout débat concernant leur production. Est-il même possible de leur attribuer un projet autre qu'inconscient? Cette analyse des rapports qu'entretiennent les deux groupes, la recherche des premières réflexions théoriques sur l'état de l'art musical est un prélude à l'étude des textes eux mêmes : textes en arabe clasique, *qaṣâ'id* anciennes ou modernes, textes dialectaux des *mawâwîl* et des *adwâr*, ils renseigneront non seulement sur un pratique de la langue, mais aussi sur un univers mental parfois en décallage avec les mots censés l'exprimer.

4.1 La musique dans la dynamique de la *Nahḍa*.

Contrairement à la plupart des compositeurs savants européens que nous nommons "classiques", les grands maîtres qui furent à l'origine de l'âge d'or de la musique arabe à l'époque de la première *Nahḍa* ne laissèrent aucune

littérature théorique, aucune correspondance où seraient exposés les fondements intellectuels de leur démarche artistique. Ni ʿAbduh al-Ḥāmūlī, ni Muḥammad ʿUṯmān, ni Yūsuf al-Manyalāwī, ni aucun des musiciens ou interprètes qui participèrent à l'élaboration d'une école musicale qui devait vivre jusqu'aux premières décennies du vingtième siècle n'ont légué de discours sur leur art, comme si le statut de musicien ne relevait pas de cette immense entreprise de mise à jour de la pensée arabe que fut la *Nahḍa*. Pas de mémoires, pas d'échanges de correspondances, rien de ce qui aide à la compréhension des musiciens "classiques" de l'Occident ne se trouve en Egypte.

Certes, un Muḥammad Ḏākir Bey, chef des fanfares khédiviale, fit sortir en 1903 un opuscule sur le jeu du ʿūd. Mais ce manuel de jeu ne contient aucune réflexion esthétique, ne révèle aucune démarche consciente. Plus décevant encore sont les ouvrages du grand *muṭrib* Maḥmūd al-Būlāqī, qui ne sont que des recueils de textes chantés, musique savante du répertoire masculin dans son Al-muġannī al-miṣrī (le Chanteur Egyptien) et *ṭaqāṭīq* légères dans le Mufriḥ al-ǧins al-laṭīf (Les Plaisirs du Beau Sexe)[124]. Ces simples compilations se contentent d'indiquer les modes des pièces dont le texte est reproduit, modes parfois erronés et textes souvent inexacts au regard des gravures 78 tours. Le premier volume est simplement précédé d'un exposé sur les rythmes, qui ne sert que de caution pseudo-scientifique à un recueil d'airs à la mode qui, suivant la formule de J.F Belleface:

"*Au fur et à mesure de ses rééditions, mais sans rien perdre de son caractère d'anthologie, s'est transformé en catalogue illustré, et régulièrement mis à jour, du répertoire des vedettes de la compagnie Gramophone*"[125]

Le grand violoniste Sāmī al-Šawwā ou le ʿūdiste Manṣūr ʿAwaḍ ne commirent quant à eux que des manuels exposant le système modal arabe, sans tenir de discours personnel sur leur art[126]. Sans doute Sayyid Darwīš (1892-1923) se risquera-t-il à quelques articles de presse au lendemain de la grande-guerre, réagissant à chaud sur quelques querelles à la mode (l'éternel piano arabe), mais il n'exposa pas pour autant les fondements de sa démarche "moderniste". L'écriture, que l'on n'avait arrachée aux *šuyūḫ* que depuis une cinquantaine d'années, était sans doute chose trop sérieuse et trop précieuse pour être employée à une fonction autre que didactique. Un musicien lettré est chose si

rare au début du siècle que les quelques heureux élus n'allèrent pas risquer leur nouvelle respectabilité pour noter ces petits riens révélateurs, ces intrigues de la profession qui seraient si utiles à l'historien.

Seule et notable exception au silence des grands musiciens, à défaut d'être une exception au règne de l'écriture utilitaire et pédagogisante, l'ouvrage du musicologue et compositeur Kâmil al-Ḳula'ī. Son Al-Mûsîqî al-Šarqî, publié en 1904-6 est d'abord un exposé théorique sur la musique et un recueil de textes agrémenté de données biographiques succintes sur les grands noms de "l'école khédiviale". Mais y pointe dans quelques pages de fine analyse une réflexion personnelle saisissant bien les enjeux auxquels est confrontée la musique à l'aube du siècle. Toutefois, notons bien que si Ḳula'ī fut un prolifique compositeur de *muwaššaḥât* et d'opérettes, sa production ne fut guère enregistrée et il demeura marginal devant ses contemporains Ḥusnî ou Qabbânî.

Les grands artistes fondateurs de l'école khédiviale étaient-ils analphabètes? La question mérite d'être posée, en dépit du répertoire lettré qu'ils interprétaient. Les nombreuses *qaṣâ'id* puisées dans le patrimoine classique que choisissaient et incluaient à leur répertoire Yûsuf al-Manyalâwî ou Salâma Ḥigâzî, les *mawâwîl* dont Ḥâmûlî aurait improvisé le texte au débotté, les *ṭaqṭûqa*-s peut-être écrites par le chanteur Abd al-Ḥayy Ḥilmî[127], tous ces indices semblent faire la preuve d'une culture générale fort honorable. Mais une société dans laquelle prime l'apprentissage oral donne la capacité à ses artistes de comprendre et même d'improviser dans une langue qu'ils ne maîtrisent pas dans sa théorie (après tout, Ṭarafa composa sa *mu'allaqa* sans savoir ni lire ni écrire).

Ḥâmûlî et 'Uṯmân savaient sans doute lire et écrire, mais comme le révèle le sénateur et poète Ḥasan Nabîh al-Miṣrî, ils n'appartenaient pas à la classe instruite, moins encore au monde des lettrés[128]. Cela signifie-t-il que la musique serait demeurée en dehors du champs de l'écrit, formant une monade, une sphère autonome du développement des autres secteurs de l'activité intellectuelle? L'étude de la musique de la *Nahḍa*, si elle doit naturellement se référer aux mouvements esthétiques et aux idéologies extérieures, ne nous dévoilerait-elle donc pas les interactions présupposées? Ou bien les musiciens plaçaient-ils consciemment leur démarche dans le cadre de la régénérescence

souhaitée par les intellectuels, en attendant, tels un Gamâl al-Dîn al-Afġânî collectif, leur Muḥammad 'Abdûh pour traduire et conceptualiser leur démarche rénovatrice? En fait, ce silence des praticiens sur leur activité semble surtout signifier que la culture musicale n'avait pas encore atteint un statut justifiant réflexion et analyse dans la conscience de ses exécutants (mais aussi de son public). La musique de la *Nahḍa* n'avait pas encore intégré la notion de clacissisme et de canon. Un discours élaboré sur l'activité musicale ne saurait surgir *ex-nihilo*. Il présuppose l'existence d'un répertoire qui, dans sa diversité, puisse être considéré comme un modèle esthétique. En effet, "*le répertoire n'est que l'exécution d'oeuvres anciennes; le canon, en revanche, est la révérence dont jouissent ces oeuvres sur un plan critique et dans un contexte littéraire*"[129]. Or, la musique de l'école khédiviale était une création nouvelle, un syncrétisme original entre plusieurs traditions musicales savantes ou populaires, religieuses ou séculaires, qui commençait à peine à se constituer en répertoire, en corpus d'oeuvres tenues pour remarquables par leurs contemporains, entre 1860 et 1918. L'oeuvre de l'école khédiviale ne disposait pas de ce capital de révérence et de déférence, ne pouvait "*assumer une fonction rituelle et imposer un respect spécial*"[130], c'est-à-dire s'intégrer au bagage culturel indispensable de l'honnête homme égyptien de 1900.

Les intellectuels étaient loins de mépriser la musique en tant que telle, tranchant définitivement en sa faveur le débat sur sa licéité. C'est ce que l'on déduit de ce manifeste de la *Nahḍa* qu'est le Ḥadît 'Isä Ibn Hiśâm de Muḥammad al-Muwayliḥî[131]. Le Pacha ressucité se rend à une noce et constate avec stupéfaction le départ soudain des *fuqahä'*. On lui explique alors que ces faux-dévots se sauvent après s'être remplis la panse, prétextant le début du concert de musique. Un šayḫ étant seul demeuré, le Pacha l'interroge sur la licéïté de cet art. L'homme sans nom, évident double du Šayḫ Muḥammad 'Abduh (1849-1905), convoque alors un argumentaire mêlant philosophes grecs et Egypte pharaonique pour convaincre des bienfaits de la musique. Il y ajoute des justifications musulmanes où l'on invoque l'Islâm religion de l'*adân*, *ḥadît*-s montrant le Prophète écoutant de la musique, femmes de Médine chantant "*ṭala'a l-badru 'alaynä*" (la pleine lune nous est apparue), 'Umar Ibn al-Ḫaṭṭâb et les esclaves chantantes de Mu'âwiya, et Abû Ḥanîfa sauvant son voisin chanteur du gouverneur de Kûfa...

Mais justifier la licéïté de la musique en général ne signifie pas agréer la musique que les musiciens de votre temps vous proposent. Les écrits sur la musique à l'époque de la *Nahḍa* ne traitent pas tant des musiciens réels et de la pratique contemporaine de la musique que d'une *idée* de la musique assortie de références à l'âge d'or médiéval. Rares sont ceux qui surent percevoir la place que tenait la démarche de l'école khédiviale au sein de la *Nahḍa*, et qui consentirent à établir ce lien entre un courant d'idée et une création esthétique. Ainsi, ce classicisme en gestation qu'est l'école khédiviale ne vit-il pas sa mise en littérature. Encore faudrait-il introduire un soupçon de doute dans notre propre démonstration: attribuer une démarche à un Ḥâmûlî, un ʿUṯmân ou un Manyalâwî, c'est en faire des acteurs non seulement conscients mais volontaristes de la transformation esthétique et sociale de la musique qu'ils représentent. La mesure dans laquelle on peut leur attribuer un projet demeure un sujet de débat très actuel, que nous aurons à traiter plus loin.

La plus grande partie de l'information que nous possédons sur Ḥâmûlî, ʿUṯmân ou le Šayḫ Salâma Ḥigâzî provient donc de sources extérieures à l'activité musicale, sources souvent animées d'une volonté hagiographique. Anecdotes rapportées par des contemporains, jugements de poètes tels Ḫalîl Muṭrân, thrènes composés à leur mort par Šawqî ou autres poètes officiels: C'est une fois dans la tombe que l'on parle des musiciens et que sont dévoilés quelques uns des liens unissant cette classe de saltimbanques avec l'aristocratie de la plume. La plupart des opinions sur Ḥâmûlî émises durant la *Nahḍa* et regroupées par Rizq le désignent comme un "réformateur social en habit de musicien". L'habileté du titre vise à replacer Ḥâmûlî dans le contexte des *muṣliḥîn* de la mouvance d'al-Afġânî et de Muḥammad ʿAbduh, alors qu'il ne s'agit que d'anecdotes illustrant une tentative de transformation de l'image sociale du musicien, telle que nous l'avons précédemment analysée.

On découvre toutefois, au fur des quatre volumes de Rizq, les relations d'amitié qui auraient uni le chanteur à Muḥammad ʿAbdûh, au précurseur du féminisme arabe Qâsim Amîn (1863-1908), à des écrivains et journalistes comme Ibrâhîm al-Muwayliḥî (1846-1906), le père de Muḥammad al-Muwayliḥî, ou Ismâʿîl Pacha Ṣabrî (1854-1923), et le leader nationaliste Saʿd Zaġlûl (v1857-1927), ainsi que d'autres figures des mondes littéraire, intellectuel et politique. Ḥâmûlî semble être reconnu dans les cénacles comme un homme d'esprit, dont la

compagnie est recherchée en dehors même de ses talents de chanteur. Ḥigāzī, sans doute plus instruit que Ḥāmūlī, entretenait lui aussi des liens d'amitiés avec les intellectuels du tournant de siècle d'autant plus facilement qu'en tant de pionnier du théâtre il se plaçait à la pointe d'une démarche moderniste et occidentalisée, recevant l'approbation d'esprits avides de combler le fossé culturel entre Orient et Occident. Si la musique, et singulièrement la musique contemporaine, tient une place modeste dans les écrits de la *Nahḍa*, Ḥāmūlī y est toutefois reconnu comme un réformateur, instigateur du reveil d'un art demeuré en hibernation depuis la période classique jusqu'à la fin du XIXe siècle. C'est là l'opinion d'Ibrāhīm al-Muwayliḥī:

"*On peut dire en matière de chant que le regretté <ʿAbduh al-Ḥāmūlī> l'a rénové, s'y montrant un créateur (abdaʿa fīh), bref l'a ressuscité en Egypte alors qu'il y dépérissait (kāna šayʾan ḳāmilan)*[132].

Le romancier et journaliste Ǧurǧī Zaydān salue en lui le "*plus grand chanteur arabe de notre temps*"[133] et souligne le rôle joué par le musicien dans la vie de la Nation :

"*Quand une Nation se civilise, elle prend conscience de l'importance de ses inventeurs, de ses savants, penseurs, dirigeants et autres grands personnages, leur élevant des statues et composant des ouvrages à leur gloire. C'est ainsi qu'elle témoigne de sa reconnaissance. Mais pour les poètes, les musiciens, les rhéteurs, elle ressent leur perte comme celle d'un ami cher, ou d'une mère perdant un enfant <...> car le musicien qui respire son affliction sait lui insuffler un peu d'âme. <...> La musique est soeur de la poésie, mais son influence lui est supérieure, car les vers ne touchent que ceux qui les comprennent, c'est-à-dire le happy few cultivé, tandis que la musique est à la portée de tous. Or l'Egypte est le pays qui a le plus besoin sur cette terre de sources de réjouissance: il y fait chaud, on y est naturellement porté à l'inaction et à la langueur <...> toutes choses qui ne se dissipent que par les veillées amicales (mugālasa wa musāmara), le chant et les instruments de musique. <...> Il donc n'est point étonnant de voir quelle fut la peine des Egyptiens à la mort de ʿAbduh al-Ḥāmūlī, le Rossignol de leurs fêtes*[134].

Dans son Histoire de la littérature arabe, Zaydān relie Ḥāmūlī à la *nahḍa adabiyya*, le mouvement de rénovation des Belles-Lettres:

"*Il s'est produit au sein de cette renaissance un mouvement dans la pensée musicale. La musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales. Un groupe de musiciens et de chanteurs s'est illustré, avec à sa tête 'Abduh al-Ḥāmūlī, promoteur d'une nouvelle manière de chanter en Egypte*"[135].

Les intellectuels ne visaient pas à faire oeuvre d'historiens: le terreau dans lequel le chant khédivial plongeait ses racines fut ignoré. On n'est guère surpris de voir le polygraphe Aḥmad Taymūr passer directement, dans sa longue dissertation sur la musique et le chant chez les Arabes[136], d'une chanteuse Ayyoubide à l'école Ḥāmūlienne. Les intellectuels de la *Nahḍa* considéraient-ils Ḥāmūlī, personnage phare de la musique nouvelle, comme l'un des leurs? Sa démarche semble en effet assimilable à celle des réformateurs. Si l'on admet que le grand projet de la *Nahḍa* fut de produire une culture arabe moderne susceptible de faire pendant à une Europe fascinante mais de plus en plus envahissante, non seulement au sens culturel mais y compris dans l'acception littérale du terme, la production musicale tenait une place de choix dans cette entreprise. Face au défi culturel occidental, l'Egypte se devait de présenter un art savant à la hauteur. Le défi était réel: les élites égyptiennes, formées dans les universités françaises, avaient eu le loisir de découvrir le statut élevé dont jouissait la musique en Europe. Eblouis par les grands orchestres et l'Opéra, ils ne pouvaient plus se contenter d'une musique arabe purement traditionnelle. Le piano fit son apparition dans la plupart des maisons bourgeoises dans les dernières années du siècle, et les jeunes filles du monde apprenaient des ritournelles parisiennes...

Le défi européen, on l'a vu, n'était pas le seul que les Egyptiens se devaient de relever. Dans le domaine artistique, il fallait concurrencer à la fois la représentation mythique de l'âge classique et les fastes de la cour ottomane. Les habitants de l'Egypte, descendants de Turcs et de Tcherkesses, Nilotiques de souche ou immigrés syro-libanais, Arméniens, Juifs, communautés unies par la pratique de la langue arabe, tous ne pouvaient trouver la force de se constituer en nation moderne qu'à travers l'exaltation d'un passé glorieux, que l'on identifia à cette époque comme étant le passé arabe. La

création d'un art de cour par Ismā'īl Pacha était une des conditions de la renaissance. Le "Prince des Poètes" Aḥmad Šawqī (1868-1932), dans le thrène qu'il composa à la mort de Ḥāmūlī, n'omet d'ailleurs pas d'établir un parallèle entre la vie artistique à la cour du Caire et les Isḥāq al-Mawṣilī ou Ma'bad de l'ère 'abbāside. C'était d'ailleurs là un geste bien naturel pour le poète attitré du Khédive 'Abbās Ḥilmī:

(mètre ḳafīf, vers sélectionnés)

1 sāgi'u š-šarqi ṭāra 'an awkārih — wa tawalla fannun 'alā 'ātārih
2 'Abduhu bayda 'anna kulla muġannin — 'abduhu fī-ftinānihi wa-btikārih
3 Ma'badu d-dawlatayni fī Miṣra Isḥā-------qu s-sa'īdayni rabbi Miṣra wa gārih
4 yuḳrigu l-mālikīna min ḥišmati l-mulū----ki wa yunsī l-waqūra ḏikra waqārih
5 rubba laylin aġāra fīhi l-qumāriyya — wa aṯāra l-ḥisāna min aqmārih
6 bi-ṣabā yuḏkiru l-riyāḍa ṣibāhā — wa ḥigāzun araqqu min asḥārih
7 wa ġinā'in yudāru laḥnan fa-laḥnan — ka-ḥadīṯi n-nadīmi aw ka-'uqārih
8 wa anīnin law 'annahu min mušawwaqin — 'arafa s-sāmi'ūna mawḍi'a nārih
9 yatamannā aḳū l-hawā minhu 'āhan — ḥīna yalḥa takūnu min a'ḏārih
10 zafarātun ka'annahā baṯṯu Qaysin — fī ma'ānī l-hawā wa fī aḳbārih
11 lā yugārīhi fī tafannunihi l-'ū----------du wa lā yaštakī iḏā lam yugārih
12 yasma'u l-laylu minhu fī l-fagri yā lay--lu fa-yuṣġī mustamhilan fī firārih
13 fugi'a n-nāsu yawma māta l-Ḥamūlī — bi-dawā'i l-humūmi fī 'iṯārih
14 bi-abī l-fanni wa-bnihi wa aḳīhi — wa l-qawiyyi l-makīni fī asrārih
15 wa l-'abiyyi l-'afīfi fī ḥālatayhi — wa l-gawwādi l-karīmi fī 'iṯārih
16 yaḥbisu l-laḥna 'an ġaniyyin mudallin — wa yuḏīqu li-l-faqīri min muḳtārih
17 wa zamānin anta r-riḍā min baqāyā--------hu wa anta l-'azā'u min 'ātārih
18 kāna li-n-nāsi laylahu ḥīna tašdū — laḥiqa l-yawma layluhu bi-nahārih

1 Le Rossignol du Levant s'est envolé de son nid et l'art musical a revendiqué son oeuvre.
2 Serviteur de Dieu était son nom[a], mais tout chanteur est son esclave, dans la virtuosité et l'invention.
3 Ma'bad des deux dynasties[b] en Egypte, Isḥāq des deux rois bienheureux[c], le souverain d'Egypte et son voisin,
4 Il faisait sortir les princes de leur royale réserve et faisait oublier aux sages jusqu'au souvenir de leur vénérabilité.
5 Combien de nuits a-t-il excité la jalousie des courlis, combien [son éclat] a-t-il fait ternir les plus belles des étoiles?[d]
6 Son *ṣabā rappelait leur jeunesse aux jardins et son higāz semblait plus délicat que les sortilèges de la terre du Prophète*[e]...
7 Son chant passait [de convive en convive], mélodie après mélodie, comme tournent les propos du commensal, ou comme [sont échangées les coupes de] son vin enivrant.[f]
8 Ses soupirs, eussent-ils été ceux d'un amant, auraient révélé aux auditeurs le siège du feu le dévorant.
9 L'amoureux souhaitait l'entendre pousser un "āh", pour apprendre à se faire pardonner tout en blâmant l'aimé.
10 Ses sanglots, comme inspirés par Qays, [illustraient] sens et avatars de la

passion[a].
11 Le ʿUd ne pouvait l'imiter, mais ne songeait à se plaindre de son incapacité.
12 La nuit entendait quand pointait l'aube son "ya lêl" et restait l'écouter, ralentissant sa fuite...
13 Hâmûlî disparu, les hommes ont désormais perdu avec [ses chants] parfumés le remède de leurs soucis.
14 Ils ont perdu le père de l'art, le fils, le frère, le puissant maître de tous ses secrets.
15 Noble et pur en toutes occasions, généreux et prodigue en ses dons,
16 Il pouvait priver de sa voix le riche et le nanti puis faire entendre au pauvre ses chants les plus exquis[h].
17 Ah! heureuse époque dont tu étais un joyeux souvenir, une consolation au sein de quelques vestiges
18 Un peu de ces veillées passées revivaient quand tu chantais. Maintenant, les nuits ont rejoint les jours dans l'oubli[i]

a : Jeu de mot entre le prénom ʿAbduh et sa signification "serviteur de Dieu".
b : Serait-ce une allusion au fait que Ḥâmûlî chanta principalement durant les deux règnes d'Ismâʿîl et de Tawfîq? On peut aussi suggérer une allusion pharaonicisante aux deux royaumes de Haute et Basse Egypte ou enfin y voir un duel purement rhétorique.
c : *saʿîd* nous semble ici être un adjectif et non un nom propre. Il s'agit des deux rois bienheureux, donc le khédive et son "voisin" le Sultan Abdülhamid, devant qui Ḥâmûlî chanta à Istamboul.
d : Le vers est complexe. Il nous semble vraisemblable que le mot *aqmârih* doit être compris comme "lunes", donc "étoiles" (*ginâs* avec le *qumâriyya* du premier hémistiche) et que le pronom affixe se rapporte à *layl*. On pourrait comprendre différement en traduisant *aqmâr* par compagnons de jeu avec un pronom affixe se rapportant à Ḥâmûlî. Suivant notre choix, le chanteur "fait fuir", "chasse" (*aṯâra*) les étoiles (nous traduisons par "fait ternir") par l'éclat de son visage et de son chant, mais aussi parce qu'il chante jusqu'à l'aube quand la lune et les astres ont disparus.
e : Jeu de mots entre *ṣabâ*, mode musical, et *ṣibâ*, enfance, de même qu'entre *ḥigâz*, mode musical et Ḥigâz, la province de la péninsule arabique qui vit naître le Prophète.
f : L'image est complexe et se réfère aux multiples poèmes et *muwaššaḥât* comprenant l'adresse "*'adir ka's al...*" (fais tourner les coupes de...). La voix de Ḥâmûlî tourne de convive en convive, enivrante comme les coupes de vin.
g : Qays ibn al-Mulawwaḥ, le mythique Magnûn Laylä.
h : Allusions aux anecdotes montrant Ḥâmûlî quittant le *surâdiq* d'un riche commanditaire pour aller chanter gratuitement à une noce populaire.
i : l'époque envolée qui est évoquée est bien sûr celle du règne d'Ismâʿîl Pacha.

On peut toutefois s'interroger sur la conscience qu'eurent les contemporains de Ḥāmūlī de sa démarche musicale. Seul Ibrāhīm al-Muwayliḥī exposa clairement les enjeux de son métissage :

"*Il parvint à réaliser un syncrétisme entre l'esprit turc et la sensibilité égyptienne. Les éléments de la caste au pouvoir, d'origine turque, ne goûtaient pas le chant égyptien et ne s'y intéressaient pas avant Ḥāmūlī <...> De même, les Egyptiens ne ressentaient aucun ṭarab à l'écoute de la musique turque. Ils n'aimaient que leur propre style, celui des plaintes souffreteuses et des lamentations. Ils se mirent avec lui à apprécier ce qui leur convenait dans les mélodies turques, qui insufflèrent la vie dans cet art antique <...> Il se tourna aussi vers les autres institutions musicales du pays, comme les munšidīn, connus sous le nom de "gens de la Nuit" (awlād al-layālī) et les almées, les maddāḥīn (ceux qui frappent du tambourin), et leur emprunta ce qui lui sembla intégrable (mā istansabahu), l'ajoutant à ce qu'il avait appris des Turcs, fusionnant tout ceci avec l'ancienne tradition <de chant urbain savant> et créa ainsi une nouvelle école qui lui était propre.*"[137]

Voilà une juste description des sources principales de "l'école khédiviale", faisant de Ḥāmūlī le moteur, le catalyseur de cette *ars nova*. Cette lecture "ḥāmūlocentriste" de la *Nahḍa* musicale a tout naturellement incité à esquisser un parallèle entre la démarche réformatrice de Muḥammad 'Abduh et celle de Ḥāmūlī. Le compositeur et violoniste libanais contemporain Nidaa Abou Mrad [Nidā' Abū Murād], dans son article novateur intitulé "L'imām et le chanteur: réformer de l'intérieur"[138], a ainsi appliqué à l'histoire de la musique durant la *Nahḍa* la lecture que fait Albert Hourani de la vie intellectuelle à cette époque. Hourani distingue une phase de rénovation endogène, dont Afġānī et Muḥammad 'Abdūh sont les figures emblématiques, d'une phase plus tardive de rénovation exogène, dont un Luṭfī al-Sayyid, un Salāma Mūsā ou un Ṭāha Ḥusayn sont les principaux animateurs. Ainsi, pour Abou Mrad:

"*Les réformes qu'ils ont appliquées respectivement à l'exégèse législative islamique et à la musique égyptienne ont suivi des itinéraires semblables, procédant de la première dynamique de la Nahḍa, celle du renouvellement endogène*".

'Abduh appelant à la relativisation du legs humain et à la nécessité de ne considérer que la Loi révélée, Abou Mrad voit dans le *maqâm* la "révélation" de la musique égyptienne :

"*La loi révélée devient, dans l'espace de la musique, ce rûḥ al-maqâm, (âme-esprit modal) matriciel, géniteur de l'univers mélodique arabo-ottoman. Aussi l'économie maqâmienne, ses règles stylistiques et son raffinement rythmico-modal sont-ils perçus, plutôt qu'une contrainte arbitraire, comme autant de stimulant de la créativité musicale*".

Poursuivant jusqu'au bout son parallèle, il assimile le "*talfîq*" (non pas au sens usuel de falsification, mais comme terme technique de *fiqh* signifiant sélection et refonte) réalisé par Muhammad 'Abduh entre les différents *maḏâhib* à la refonte des quatres *maḏâhib musicaux* par Ḥâmûlî. Séduisante construction, qui au-delà de son systématisme, amène par le biais de l'analyse musicologique la confirmation du statut de *muṣliḥ* dont jouirait Ḥâmûlî.

Cette lecture éclairante amène toutefois deux réserves: d'une part, Ḥâmûlî n'est pas un théoricien. Le parallèlisme entre sa démarche et celle de Muḥammad 'Abduh apparaît plus comme idéologiquement fortuit que comme le fruit d'une réflexion. Ce n'est qu'au niveau de la production musicale, dans le cadre des exigences khédiviales, que l'on peut lui prêter une démarche de rénovateur: il ne rénove pas la "Musique Egyptienne", comme une entité idéologique qui ne sera construite qu'ultérieurement, il réforme *sa* musique et se trouve suivi ou simplement accompagné dans cette rénovation. Sans doute était-il conscient de sa valeur et de son apport: une anecdote rapportée par Rizq le montre fâché de ne point être un musicien européen, car alors on lui aurait élevé une statue...[139] D'autre part, la source (encore Rizq...)attestant de relations entre le 'Abduh le Penseur et Ḥâmûlî est toute entière consacrée à la béatification du chanteur, en faisant le pivot de l'école khédiviale. S'il est évident que Ḥâmûlî accéda de son vivant à un statut quasi-légendaire, il n'en demeure pas moins que la place centrale accordée à la syntaxe maqâmienne et le travail de *talfîq/tawfîq* entre les différentes traditions de chant savant ou populaire de l'est de la Méditerrannée ne sont pas l'oeuvre d'un homme mais bien d'une mouvance que nous avons nommé pour commodité "l'école khédiviale". A ce titre, c'est l'ensemble de la communauté musicale savante qui, pour nous, fait office de Muhammad 'Abduh.

Ḥāmūlī et ʿUṯmān ne furent point les seuls musiciens nommément cités par les lettrés. Salāma Ḥigāzī fut salué à sa mort par une salve d'articles élogieux signés par Muwayliḥī, Muḥammad et Maḥmūd Taymūr, par les élégies de Ḫalīl Muṭrān et d'Aḥmad Šawqī, en plus d'autres poètes néo-classiques mineurs. Mais sous les éloges servis au pionnier du théâtre, on sent poindre quelque dépit: Ḥigāzī n'était-il finalement qu'un chanteur, et son Opéra arabe le pâle démarquage d'un art importé?

Muḥammad al-Muwayliḥī ne paraît guère convaincu par son art en 1898 (il est vrai avant la période dorée du "Théâtre Arabe"), quand son Pacha du Ḥadīṯ ʿĪsā Ibn Hišām se rend au spectacle. C'est sans doute Ḥigāzī qu'il vise sans le citer, quand il se gausse ainsi:

"*Ces actrices et ces acteurs, entre chanteurs et récitateurs (murattilīn), qui produisent des sons qui répugnent à l'oreille et heurtent la sensibilité, dans une langue obscure et des mots incompréhensible (...) vêtus d'oripaux mal assortis, d'origines indéterminées, tous s'amusant avec leurs hymnes et leurs chants (...) jusqu'à l'apparition d'un homme dans la force de l'âge, aux paupières maquillées et kholées, aux joues et au front peinturlurés aux couleurs de la rose et du jasmin, qui vient parader et se tortiller, crier et chanter, avec à ses côtés une créature ondulante, pas moins coloriée que lui, pas moins artificielle, et qui lui chante une plainte d'amour*"[140].

L'acteur est accusé de chanter "*d'une façon qui ressemble à l'appel à la prière*"[141], et présente un spectacle qui exalte les peines de coeur des héros de l'Islām plutôt que leurs hauts faits, au point que Muwayliḥī se demande quand on verra Abū Muslim [Général des Abbassides, conquérant de Kūfa, mort en 755] en chanteur et Abū Firās [Prince et poète de la dynastie Ḥamdanite, 932-968] en danseur...[142]. Comment ne pas lire entre ces lignes une perfide allusion au célèbre Salāḥ al-Dīn du *Šayḫ* Salāma? Quant à la libanaise May Ziyādé, elle vend la mèche sans équivoque:

"*Ceux qui se rendaient au théâtre du Šayḫ Salāma y allaient pour écouter sa voix. Ceux qui citaient le nom d'une pièce ou d'une autre n'étaient guère interessés par l'histoire, mais simplement par les chants et les qaṣā'id qu'allait y interpréter Ḥigāzī. Sa voix était le seul but recherché. La pièce,*

le jeu scénique, tout cela était bien accessoire, et le public n'avait que faire que l'on échangeât une pièce pour une autre, pourvu que la voix du Šayḫ en vînt garantir la valeur"[143].

Que la critique soit positive ou négative, le débat prouve néanmoins que le chanteur était devenu un élément suffisamment important de la vie culturelle de la nation pour qu'on lui consacrât son précieux temps de *muṣliḥ* ou de Prince des Poètes: même le fantasque *muṭrib* ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī eut droit en 1912 à une élégie d'Aḥmad Šawqī, qui ne manquait le thrène d'aucun personnage d'envergure:[144]

(*mètre magzū' al-kāmil, vers sélectionnés*)

ṭuwiya l-bisāṭu wa gaffati l-aqdāḥu — *wa ġadat ʿawāṭila baʿdaka l-ʿafrāḥu*
wa-nfaḍḍa nādin bi-š-Šaʿāmi wa sāmirun — *fī Miṣra anta hazzāzuhu ṣ-ṣaddāḥu*
maliku l-ġināʿi azālahu ʿan taḫtihi — *qadarun yuzīlu r-rāmiyāti mutāḥu*
qum ġanni wildāna l-gināni wa ḥūrahā — *wa-bʿaṯ ṣadāka fa-kullunā arwāḥu*

Les tapis de la fête ont été repliés, les coupes se sont assechées, et nos noces sont devenus après toi sans joie...
Les veilleurs de Damas et du Caire se sont dispersés, car ta voix puissante savait seule les émouvoir.
Roi des Chants, qu'a fait redescendre de son *taḫt* le destin inflexible qui efface les étoiles.
Va maintenant chanter pour les pages et les houris du Paradis, et renvoie-nous l'écho de ta voix, car nous sommes du monde des esprits.

4.2 Des contradictions dans le discours des intellectuels.

Le discours que tiennent les intellectuels de la *Nahḍa* sur la musique est souvent contradictoire et coupé de son temps. La musique arabe y est soit décrite comme une entité intemporelle, soit comme un splendide monument érigé par les Anciens, construction intellectuelle s'arrêtant à l'âge d'or médiéval et qu'il faut reprendre sur les bases de la pensée positive. La seule querelle des Anciens et des Modernes digne d'intérêt pour certains prosateurs de la *Nahḍa* n'est pas celle qui opposa Ḥāmūlī aux milieux musicaux sclérosés de l'époque de Muḥammad ʿAlī Pacha, mais la légendaire rivalité entre al-Mawṣilī et Ibrāhīm al-Mahdī... De même que l'ingénieur anglais dans le ʿAwdat ar-rūḥ de Tawfīq al-Ḥakīm ne peut convenir qu'il y ait continuité entre le peuple bâtisseur des pyramides et le misérable fellāh nilotique, on sent l'humiliation presque rageuse des intellectuels qui ne peuvent distinguer un Fārābī sous Ḥāmūlī et le cortège de *šuyūḫ* alcooliques qui l'entourent.

4.2.1 La faiblesse des textes.

Pour le romancier et essayiste Muṣṭafā Luṭfī al-Manfalūṭī (1876-1924), le seul âge d'or qu'ait connu le chant arabe se situe à la fin de l'époque ommeyyade et au début de l'ère ʿabbāside. Son histoire ultérieure n'est qu'une longue décadence, quand "*son astre se dirigea vers le couchant, du fait du recul de la langue arabe* (comprenons la langue classique), *jusqu'à ce qu'il fût réduit dans la civilisation andalouse à quelques ritournelles et muwaššaḥāt, après avoir été basé sur l'interprétation des qaṣā'id*". La même confusion entre le degré de sophistication du chant sur le plan musicologique et la nature plus ou moins classique des textes chantés apparaît de nouveau quand il fustige le chant arabe contemporain: [45]

"*Si au moins l'évolution s'était arrêtée aux muwaššaḥāt! A défaut d'une langue poétique, tout au moins les images des muwaššaḥāt l'étaient-elles, et ces pièces sont à tout le moins préférables aux poèmes en langue dialectale qui corrompent la langue (...) comme ce que l'on chante de nos jours, les adār, les mawāwīl et autres. Est-ce que Messieurs les chanteurs voudraient bien nous épargner leurs "aḥebb-e gamīl ṭabʿo d-dalāl" [J'aime une beauté qui se complaît en agaceries], ou leurs "ya ḥelw ṣūn ʿahd-e wedādi, Allāh yeṣūnak" [Mon mignon, prend soin de*

mon amour, Dieu prendra soin de toi]? Ne pourraient-ils suivre une voie plus noble et rendre au chant arabe son lustre originel [ʿahdahu l-ʿawwal] comme on fait les poètes de notre temps avec leur art?"

Manfalûṭī lance ensuite un appel aux chanteurs, sommés de travailler en association avec les poètes s'ils souhaitent laisser un jour une trace dans l'Histoire, tout en élevant le niveau linguistique du commun:

"Poètes et musiciens ne devraient-ils pas s'engager dans un pacte à polir les moeurs de la Nation, à élever son niveau, car c'est ainsi que leur reviendrait le mérite de sa Renaissance <nahḍa> et de son Progrès, plus qu'aux philosophes et aux sages ! Aux poètes de composer des pièces délicates vantant la vertu et les bonnes moeurs, le courage, la noblesse, , l'honneur, l'amour de la Patrie, l'union, le mépris de la petitesse et l'incitation à la grandeur".

Lancinante antienne, que l'on retrouvera amplifiée dans les années 20 et 30, et qui vise à fixer un but pédagogique au chant arabe, si néfaste par le *ṭarab* qu'il provoque. Quant aux attaques contre les textes, que certains intellectuels étrangers à la pratique musicale considèrent comme l'élément fondamental de l'art du chant, quelle meilleure preuve trouver de l'enjeu de plus en plus idéologique qu'ils représentent. Il ne faudrait d'ailleurs point imaginer qu'un défenseur de la poésie classique comme Manfalûṭī diffère dans son projet des tenants du *zagal*: le débat est toujours caractérisé des deux côtés, amateurs de langue classique ou défenseurs du dialecte, par ce souci d'édification des masses. La manipulation est omniprésente. Rizq, pour stigmatiser le chant "pré-ḥâmûlien", cite une anecdote que l'on retrouve chez plusieurs sources: une touriste américaine aurait entendu, depuis son appartement du Continental, un chanteur qui geignait "*ḥabîbi šufûh-li ya nâs / šarad menni w ḳâd el-kâs*" (O gens, aidez-moi à retrouver mon amant, qui s'est enfui en emportant la coupe). La femme, s'étant fait traduire le sens des paroles, se serait écriée "Damned fool", estimant ce chant typique de la paresse des Egyptiens, puisqu'un amant peut bien aller chercher lui-même l'objet de sa flamme, plutôt que de geindre en demandant qu'on aille le lui chercher à sa place. Et les nationalistes, jaloux de l'honneur égyptien et avides de réforme sociale, d'estimer que l'Américaine avait bien raison, le peuple devant cesser de se complaire dans la passivité. Anecdote suffisement significative du

complexe égyptien vis-à-vis des étrangers pour avoir été attribuée à Lord Cromer par un auteur[145].

L'ironie de l'affaire est que l'anecdote, en fait citée dès 1917 par le journal "*al-Maḥrûsa*"[147], ne s'applique pas au chant pré-ḥâmûlien mais bien au grand *muṭrib* Yûsuf al-Manyalâwî, disciple de l'école ḥâmûlienne... La manipulation est évidente: outre le fait patent qu'aucune conclusion sérieuse de "psychologie des peuples" ne puisse être extraite de ces paroles, elles sont en réalité tirées d'un *dôr* de Muḥammad ʿUṯmân, "*ġarâmak ʿallemni n-nûḥ*" (ton amour m'a enseigné les soupirs), souvent chanté par Ḥâmûlî lui même... Juste retour de manivelle, Ḥasan Darwîš, fils et biographe de Sayyid Darwîš, se sert à son tour de l'anecdote pour stigmatiser le chant ḥâmûlien face à la révolution supposée avoir été engagée par son père.

4.2.2 Les manières des musiciens.

Quant à l'attitude des chanteurs lors des concerts, elle ne pouvait provoquer que sarcasmes. Muwayliḥî, dont le père avait reconnu en Ḥâmûlî un grand artiste, tient un autre discours, qu'il place dans la bouche du Pacha ressucité :

"*Le Pacha: Comment accorder l'attitude des chanteurs que je vois devant moi attroupés sur l'estrade, et le discours que le viens d'entendre sur la grandeur et la noblesse du chant? Voyez-les: en voilà un qui plaisante et rit grassement, l'autre baille et s'étire, celui-là crache à gauche et se mouche à droite, cet autre réclame à grand cris du café... Regardez celui qui se tient sur une seule jambe au milieu de l'estrade. Il est en train de se déchausser, sans prêter garde au fait que sa semelle fait face au visage des convives* [diriger sa semelle vers un visage est une grave offense et une marque de mauvaise éducation dans la société arabe musulmane traditionnelle] *(...)*
L'ami: Ne leur en veuillez donc pas tant, car ils vivent au sein d'une nation dans laquelle on pense que le chant est la plus vile des occupations, et qu'elle déshonore ceux qui la pratiquent. C'est ainsi qu'ils ont perdu leur amour-propre et qu'ils ne mettent aucun soin dans la pratique de leur métier. Ils n'y voient qu'un gagne-pain comme un autre, et ne s'estiment pas différents d'un forgeron ou d'un maçon. Ils ignorent la beauté et la grandeur de l'art qu'ils exercent,

ses délices et ses polices. Ils pratiquent leur métier sans règle et non comme il fadrait l'exercer"[148].

Muwayliḥī excuse les chanteurs par le public et note bien que lors d'une noce les invités sont plus occupés à se faire remarquer par les grands personnages, et que les jeunes gens plus intéressés par leurs frisettes et leurs costumes de Paris que par un *taḳt* qui n'est écouté en définitive que par les cuisiniers et les serviteurs.

4.3 Le complexe du *ḳawâga.*

Rares furent les prosateurs conscients de l'élaboration d'un classicisme sous leurs yeux. Si l'on trouve chez la libanaise May Ziyâdé (1886-1941) une vigoureuse défense du chant arabe, elle s'accompagne néanmoins d'un essentialisme oriental qui dépeint cette musique comme une culture intemporelle, spontanée et immuable, dans laquelle se reflète romantiquement la sensualité arabe:

"*Quel besoin avons-nous, si prompts que nous sommes à être bouleversés par la beauté, nous qu'émeut le chant des roseaux, le soupir des rivières, la plainte d'une colombe, qu'avons nous besoin des sonorités retentissantes de la polyphonie? Tout ce que nous souhaitons à notre musique, c'est qu'elle demeure purement orientale, pour pouvoir traduire ce que recèlent nos coeurs, nostalgie et passion (...), et qu'elle touche nos âmes par ses naïves vibrations.*"[149]

Parlant dans d'autres écrits du chant de Salâma Ḥigâzī, May ne suppose pas un instant les années d'étude et de pratique que suppose l'acquisition d'une technique et d'une esthétique aux règles précises et complexes:

"*L'ivresse qu'il retirait de sa propre voix lui faisait établir ses propres règles dans cet art. Nul reproche ne doit lui être adressé, puisque les règles de la musique arabe sont bien confuses, manquent de clarté, et tous ceux qui visent actuellement à les préciser et à les rénover ne sont pas encore parvenus à un résultat techniquement convaincant. Son talent était un talent instinctif, tout à fait étonnant*"[150] .

Le "*Poète des deux Nations*", le Libano-Egyptien Ḳalīl Muṭrān (1871-1949) semble avoir été plus conscient de l'apport de l'école khédiviale, et ne consacra pas moins de cinq articles à ʿAbdūh al-Ḥāmūlī. Admirateur sincère, il loue son sens de l'à-propos en toutes occasions, et la modernité de son interprétation :

"*Quant à l' expressivité, il ne fait aucun doute que ʿAbdūh fut le premier à y prêter attention, suivi en cela par tous les autres. Je parle là de la théâtralité de son jeu de scène: sa phrase mélodique lançait une question ou une réponse en langage usuel, mais il semblait à l'auditeur qu'il voyait la beauté décrite dans les paroles, qu'il sentait la douleur d'un coeur, et ceci simplement par la musique qui en entrant dans l'oreille de Ḥāmūlī le poussait à extérioriser son sentiment*"[151].

Muṭrān saisit parfaitement que l'une des sources de plaisirs dans cette musique est la faculté d'improvisation du chanteur:

"*ʿAbdūh était un créateur et un novateur, façonnant une mélodie originale à partir de sa pure inspiration, stupéfiant les connaisseurs, enchantant des auditeurs éblouis par la force de son imagination musicale. Il s'amusait à briser les règles et les contraintes de la tradition et de l'imitation, sortant des sentiers battus, pour s'envoler et planer. Alors, le ʿūd se taisait, le qānūn devenait muet, et le nāy n'était plus qu'un auditeur. Il propulsait sa voix dans les cieux de l'émotion, tel un aigle prenant son envol, un torrent bruissant, un éclair qui retentit, un pigeon qui roucoule ou la plainte d'une colombe, le murmure d'un ruisseau... La voix passait des aigus aux graves, retentissante puis étouffée, sonore et vibrante, pleine ou éthérée, et la musique s'installait dans une modalité unique, la développant en multiples modulations, se repliant, se rapprochant et s'éloignant, se déroulant ou se heurtant dans une continuité harmonieuse, suivant l'exigence du bon goût, pour revenir habilement à la fondamentale en un dernier mouvement.*"[152]

Pour l'encyclopédiste Aḥmad Taymūr Pasha (1871-1931), qui écrit en 1914, il ne fait pas de doute non plus que l'école khédiviale a su rénover la tradition :

"*Le chant arabe s'est grandement amélioré durant la dernière période, et j'aurais même la prétention de dire qu'il a évolué de façon sensible. On a découvert sa beauté depuis le début de la guerre, qui a provoqué la fermeture des établissements de débauche et a permis de redécouvrir le chant pour le chant (...) Oui, on peut le dire, le chant arabe est devenu plus doux, plus subtil, plus délicat et plus suave, enfin plus à même de nous émouvoir*"[153].

Pourtant, ce certificat de qualité ne va pas sans critiques, et Taymur stigmatise, comme Muwaylihï, les torts des auditeurs dont la mauvaise conduite et l'indiscipline durant les concerts gâchent le chant. Pour lui, les vrais mélomanes ne sont pas assez nombreux, au point que "*le niveau d'éducation du public n'est pas digne du raffinement qu'a atteint le chant*". C'est là un étrange phénomène qu'il attribue subtilement au fait que le raffinement musical est né d'une émulation entre gens de l'art, rivalisant de créativité dans la composition, le chant et l'accompagnement musical, afin de contenter le public choisi des cénacles liés à la cour khédiviale, tandis que la jeunesse égyptienne n'a d'autre occasion d'entendre la musique arabe que dans les maisons de jeu et les guinguettes tenues par des Européens. Ces derniers, d'ailleurs, ne savent qu' "*extorquer son argent à une jeunesse indolente*". Quant aux compositeurs et aux chanteurs, il leur est reproché de ne pas assez varier les modes, se complaisant dans des répétitions stériles:

"*Il faudrait cesser de répeter indéfiniment la même phrase, je veux dire par là la même phrase mélodique et non le même vers de poésie, bien que l'excès de répétition du vers lui même ne soit pas un bien non plus*"[154].

Pourtant, tout en reconnaissant le plaisir qu'ils éprouvent à l'audition de cette musique, les intellectuels ne peuvent s'empêcher de lorgner vers l'Occident ou vers la Turquie, en tempérant leur satisfaction. Mécontentement, insatisfaction ou plaisir boudé, l'attitude des intellectuels semble être l'expression d'un complexe. Suivant leur orientation idéologique (suivant leur sensibilité réformatrice endogène ou exogène, pour reprendre la terminologie de Hourani), le complexe s'exprime vis-à-vis de l'âge d'or ommeyado-'abbâside, embrassé sans distinction, ou vis-à-vis de l'Occident, là encore considéré comme une entité indivisible depuis Bach jusqu'à Saint-Saëns.

Si nous pouvons parler de surdité à la musique du temps, c'est que la réforme musicale qui, nous semble-t-il, venait d'être effectuée dans la pratique, leur apparut comme encore à faire. Plutôt que de se poser comme théoriciens d'une démarche qui se déroulait sous leurs yeux, les intellectuels attendirent du monde musical, qui n'en eut pas les moyens intellectuels avant les années 20, une justification à la hauteur de leurs ambitions.

Taymûr se plaint de l'anarchie qui règne dans la profession et souhaite la transformation en conservatoire du "*Nâdî al-mûsîqâ al-'šarqî* (Club oriental de musique, qui se constitue en 1917), sur le modèle européen. Il appelle de même la presse, en laquelle il voit l'expression de la Nation, à ne pas négliger la musique et à fonder une revue artistique. Ce premier appel à la réflexion ne sera entendu qu'à partir des années 20 par un Iskandar Šalfûn, mais il montre bien que la production savante de l'école khédiviale n'atteignit qu'au début du XXe siècle la "masse critique" permettant sa mise en théorie. Ḳalîl Muṭrân se montrait plus contradictoire. Alors qu'il louait la faculté d'improvisation de Ḥâmûlî, il estimait néanmoins:

"*Si la musique devait rester dans l'état où elle se trouve actuellement, il ne fait point de doute qu'elle nous plairait, mais elle nous représenterait à jamais comme des êtres attachés à des valeurs bédouines et anarchiques alors même que nous sommes habillés à la citadinité. De ces voix nasales, de ces gémissements maladifs, de ces soupirs de poitrinaires ne saurait naître que misère et rugueur, ne faisant montre ni de grandeur ni de science*"[155].

Ouvrant en grand la porte du complexe vis-à-vis de l'Occident et de la Turquie, il dépeint une musique en état de décadence, du fait que la littérature, dont elle est la "soeur", est elle-même en état de décadence :

"*Les poètes égyptiens, dans leur majorité, demeurent esclaves des figures de style traditionnelles, qu'ils coupent le cou à toute tentative d'originalité, s'éloignent de la réalité, négligent l'élégance du naturel et désavouent les sentiments authentiques (...) La musique doit être affinée, purifiée, afin de satisfaire nos besoins. Quel vecteur plus éloquent, plus influent que la musique pour diffuser un message? La réforme que nous souhaitons est à notre portée, car il nous suffirait d'adapter progressivement la musique arabe au modèle turc,*

jusqu'à ce que notre goût s'y fasse, jusqu'à ce que des règles soient établies, une notation inventée, afin qu'un dôr soit toujours chanté avec le même air et les mêmes paroles dans les concerts"[156].

Cet appel à la fixation d'une musique dont le génie consiste à broder autours d'un canevas semi-composé, cette exigence d'académisme s'accompagne naturellement de la revendiction d'un système de notation et de l'adoption de l'harmonie en musique arabe. Ǧurǧī Zaydān le rejoint dans cette préoccupation:

"*Ḥāmūlī a vécu dans un pays entièrement dépourvu d'une science musicale. Il s'est plus préoccupé de provoquer le ṭarab de ses auditeurs que de rechercher le savoir à sa source. Il n'a pu faire preuve de ses dons que dans la mesure des possibilités qui lui étaient offertes. Nous pensons que cet homme, s'il avait étudié la musique chez ses vrais connaisseurs ('alā 'ahlihi) en Europe et s'il s'était détourné du chant pour se consacrer à la composition, nous aurait évité de nous lamenter sur la perte de cet art chez nous. Il aurait fait de la musique arabe un art indépendant, organisé, de sorte que les mélodies qui courent sur les lèvres des chanteurs soient notées dans des ouvrages suivant des règles fixées. Mais comment lui faire reproche de ses lacunes alors qu'il était issu des milieux populaires et qu'il avait su susciter l'admiration des Grands? L'Egypte ne prête pas attention à cet art. Quand elle s'est réveillée, Ḥāmūlī ne pensait plus qu'à sa santé et les Egyptiens saisirent ce qu'ils avaient manqué. Ils voulurent in extremis conserver ce qu'il en restait et tentèrent d'emprisonner sa voix dans le phonographe <...> Mais il ne reste plus comme traces de son génie que ce que lui ont empruntés quelques chanteurs témoins de ses concerts"*[157].

Formidable crainte, mais aussi formidable incompréhension de l'essence du *ṭarab*. Crainte que ne se reproduise le désastre de la perte définitive du patrimoine classique, du fait de l'absence de notation. On palpe presque le dépit d'un Manfalūṭī ou d'un Zaydān de ne pouvoir entendre les oeuvres de Mawṣilī ou de Ziryāb. Incrédulité face au phonographe, qui "emprisonne" la voix, tandis que seul l'écrit serait à même de conserver la mélodie. Etonnante défiance devant le support idéal de conservation de l'art musical arabe, explicable dans ces temps d'indigence technique, au tournant du siècle, mais d'autant plus étrange dans les années 20 que le disque était devenu fiable et

que les compagnies enregistraient à tour de bras. Pourtant, les "progressistes" ne cessèrent d'exiger l'emploi de la notation pour sauver les oeuvres de l'oubli. On cerne bien là leur incompréhension de la nécessaire symbiose interprète-compositeur, l'art du maqām étant un art de la broderie et de la réinvention.

Ces malentendus s'expliquent: l'Egypte de la *Nahḍa* ne pouvait conférer le statut de "*'ilm*" qu'à ce qui faisait partie de la sphère de l'écrit. L'école khédiviale n'ayant pas théorisé sa démarche, elle ne relevait pas de la connaissance. En dépit des quelques compilations de musicologues, du Šayḫ 'Uṯmān al-Gindī à Kāmil al-Ḫula'ī, les intellectuels ne pouvaient ignorer que l'apprentissage musical était avant tout une imprégnation et une éducation orale, un rapport personnel de maître à élève où l'aspirant chanteur passait de *muṭrib* à *muṭrib*, de *munšid* à *munšid*, comme le *murīd* ṣūfī va chercher son *igāza* de *šayḫ* en *šayḫ*. Ce n'était pas là science pour des hommes préoccupés de faire rattraper à leur pays le retard face à l'Occident. Ils étaient prêts, sans en envisager toutes les conséquences, à sacrifier la dimension esthétique de leur civilisation devant les exigences du Progrès. Seule May Ziyâdé, en bon connaisseur de la musique classique européenne, demeurait rebelle à l'occidentalisation :

"*La musique en Orient est la voix du coeur, la quintessence d'une expressivité douloureuse dans laquelle ne se matérialisent que résignation, désespoir et patience. C'est une musique essentiellement monodique et toute tentative visant à la revivifier doit respecter ce cadre, sans recours à l'harmonie qui est une des caractéristiques fondamentales de la musique occidentale*"[158].

Maladroite défense qui aura tôt fait de faire basculer le débat central de la *Nahḍa*, évolution endogène ou évolution exogène, en une querelle des Anciens et des Modernes, ainsi que nous le verrons dans le quatrième chapitre...

NOTES DU CHAPITRE II

1/ Voir les travaux de Ḥifnî, de Rizq et de Maḥmûd Kâmil en bibliographie.
2/ Voir Moussali, 1992.
3/ ibid., pp176-8.
4/ ibid.
5/ Rizq, vol1, p51.
6/ Aḥmad Amîn, 1953, pp283-4.
7/ Ḳula'î, 1906, p90.
8/ Rizq, vol4, p26.
9/ Rizq, vol1, p60.
10/ Naẓîm, 1950, p22.
11/ Aḥmad Amîn, 1953, p284.
12/ Rizq, vol1, pp41-51. Jacques Romano était un financier juif égyptien, grand ami de Ḥâmûlî et chanteur amateur, doué au point qu'il arrivait à Hâmûlî de le convier sur le *taḳt*.
13/ Rizq, vol1, p54.
14/ Adham al-Gundî, sd, vol1, p564. Cette source est néanmoins peu fiable.
15/ Témoignage de Mîḳâ'îl Bey Tâdurûs <u>in</u> Rizq, vol1, p49.
16/ Rizq, vol3, p19.
17/ Voir la biographie d'Almaẓ dans Rizq, vol1, pp60-5.
18/ Rizq, vol1, p54.
19/ ibid.
20/ Gundî, sd, vol1, p565.
21/ Rizq, vol1, p61.
22/ Maḥmûd Kâmil, 1971, p26 ainsi que Naẓîm, 1950.
23/ Voir Naẓîm, 1950.
24/ L'affaire des chants d'amour codés entre Ḥâmûlî et Almaẓ est exposée en détail par Naẓîm, 1950.
25/ ibid., p25.
26/ Rizq, vol1, p64.
27/ Rizq, vol4, p108.
28/ Anonyme <u>in</u> Al-Radyû, 6/5/1932.
29/ La date de 1876 est donnée par Adham al-Gundî, sd, vol1, p565; la date de 1878 (10 muḥarram 1296) est donnée par Naẓîm, 1950; Rizq avance 1891, vol1, p61. 1876-1878 semble la solution la plus vraisemblable.
30/ Rizq, vol1, p44 et vol3, p12.
31/ Rizq, vol1, pp44-5.
32/ Rizq, vol1, p45.
33/ Rizq, vol1, p50, reproduction d'un article de Rizqallâh Šiḥâta dans al-Muqaṭṭam, 11/9/1934.
34/ Rizq, vol2, p134.
35/ Rizq, vol1, p67.
36/ Rizq, vol1, p117.
37/ Ḳula'î, 1906, p154.
38/ Moussali, 1991, p177.
39/ Rizq, vol1, p117.
40/ Rizq, vol1, p58.
41/ Information fournie par 'Abd al-'Azîz 'Anânî, de source inconnue.
42/ Rizq, vol1, p49.
43/ Rizq, vol1, p65.
44/ Ḥasan 'Alî al-'Aqqâd, 1319/1900, p14.
45/ Ces muwaššaḥât en mode ḥigâzkâr sont: *yâ ġazâlan zâna 'aynayhi, isqinî r-râḥ, fatannâ muṭribu l-ḥân.*

46/ 'Izz al-'Arab 'Alî in al-magalla al-mûsîqiyya, n°34, 1/9/1937.
47/ Rizq, vol1, p119.
48/ 'Izz al-'Arab 'Alî, op.cit., p410.
49/ Muḥammad Fâḍil, 1932,
50/ Rizq, vol1, p119.
51/ Le texte est cité par Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ, 1984, p11. Il existe des enregistrements de ce chant par Sulaymân Abû Dawûd sur Odéon et Maḥmûd al-Bûlâqî sur Gramophone (voir discographies).
52/ Maḥmûd Kâmil, sd (Dawûd Ḥusnî), p9.
53/ Voir les articles publiés dans al-Kaškûl, 27/8/1922, n°67, p3 et Al-Iksbrîs, 13/7/1923, n°21, cités par Ḥasan Sayyid Darwîš, 1990, p94.
54/ Ḥasan Sayyid Darwîš, 1990, p95.
55/ Ḳula'î, 1906, p144.
56/ Rizq, vol1, pp103-4.
57/ 'Izz al-'Arab 'Alî, op.cit., p410.
58/ ibid. p412.
59/ Rizq, vol4, pp71-2.
60/ Aḥmad al-Gundî, 1984, p63.
61/ Muḥammad Fâḍil, 1932, p28.
62/ Informations fournies par 'Abd al-'Azîz al-'Anânî, qui connaissait personnellement le fils de Manyalâwî. Les autres informations ont été fournies par Maḥmûd Kâmil.
63/ Munîra al-Mahdiyya épousa Maḥmûd Gabr Bey, et Fatḥiyya Aḥmad, qui était la fille d'un *šayḫ*, épousa Ismâ'îl Bey Sa'îd. Ce genre de détails sur la vie personnelle des artistes peuvent être obtenus dans les articles de Rûz al-Yûsuf des années 25-30.
64/ Manyalâwî et Salâma Ḥigâzî n'étaient pas réputés boire, d'après les éléments de leurs biographies. Umm Kulṯûm fonda sa réputation en rompant avec le folklore des almées en matière d'alcool et de moeurs.
65/ Ḳula'î, 1906, p78.
66/ Voir l'article de 'Abd al-Ra'ûf Ḥasan in al-Mûsîqâ 16/5/1935, p28.
67/ Les allusions à l'alcoolisme de Ḥâmûlî sont claires chez Ḳalîl Muṭrân, cité à plusieurs reprises par Rizq dans ses volumes.
68/ Aḥmad al-Gundî, 1984, p66. Ces informations sont confirmées par les récits de 'Abd al-'Azîz al-'Anânî, sans doute obtenus de Sâmî al-Šawwâ.
69/ ibid. p67.
70/ Gamâl al-Dîn al-Rumâdî, sd, donne ces éléments dans le chapitre qu'il consacre à 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî.
71/ Aḥmad al-Gundî, 1984, p84.
72/ Voir le périodique Al-Ṣabâḥ, 7/6/1939, p82.
73/ Interview de Muḥammad 'Abd al-Wahhâb dans Rûz al-Yûsuf en 1962, citée par Vigreux, 1992, p375.
74/ Citation de Muwayliḥi faite par Gurgî Zaydân, 1902, vol2, p408.
75/ Voir Belleface, 1986.
76/ Voir Racy, 1977.
77/ Voir Moussali, Le congrès de musique arabe du Caire 1932, mémoire de maîtrise et travaux ultérieurs, et Vigreux, articles divers et 1992.
78/ Belleface, 1986, p41.
79/ Maḥmûd Kâmil, 1977, p6.
80/ ibid., p7.
81/ ibid., p7, et Belleface, 1986, p44.
82/ Muḥammad Fâḍil, 1932, p24..
83/ Ḥifnî, 1968, p65.
84/ Gibrâ'îl Sa'âda, 1986, p147.

85/ Les pièces de Qabbânî sont citées par Muḥammad Yûsuf Negm, "*Abû Ḳalîl al-Qabbânî*", Beyrouth 1963 et du même auteur "*Al-masraḥiyya fî l-'adab al-'arabî l-ḥadîṯ*", Beyrouth, 1956. Citons certaines pièces : *'Antara, Uns al-galîs, Nâkir al-Gamîl, Mitrîdât, 'Afîfa, Multaqâ l-ḳalîfatayn Al-kawkabayn, Al-amîr Maḥmûd, al-Sulṭân Ḥasan, Lusyâ...*

86/ L'anecdote est rapportée par Rizq dans la notice qu'il consacre à Qabbânî.

87/ ibid., pp63-4.

88/ Mémoires de Ya'qûb Ṣanwa'/Ṣannû', citées par Maḥmûd Kâmil, 1977, p61.

89/ Voir dans la biographie en annexe les informations concernant sa naissance et sa formation.

90/ Ces détails sont fournis par Muḥammad Fâḍil, 1932.

91/ Al-Ahrâm, 3/4/1890.

92/ Mémoires d'Aḥmad Šafîq Pacha, vol2, p31, citées par Ḥifnî, 1968, p83.

93/ Ḥifnî, 1968, p101; Fâḍil, 1932, p49.

94/ Muḥammad Fâḍil, 1932, p59.

95/ Al-Ahrâm, 14/5/1909.

96/ Su'âd Abyaḍ, 1991, pp104-7.

97/ Les deux versions d'"*in kuntu fî l-gayš*" chantées par Munîra al-Mahdiyya sur disques Baidaphone sont dans sa discographie. Voir aussi note 184.

98/ Fâḍil et Maḥmûd Kâmil précisent bien que Ḥigâzî retravaillait ses *alḥân* à chaque reprise de ses pièces.

99/ *mâtat šahîdatu ḥubbin* sur Baidaphone 276/277; *salî n-nugûm* sur Baidaphone 274/275; *'alayka salâmu-llâh* sur Baidaphone 34054/55.

100/ Voir Belleface, 1986, p51, citant des publicités parues dans des quotidiens cairotes : al-Mu'ayyad 4/7/1907 et al-Waṭan 18/8/1907.

101/ Les débuts de Badî'a chez Aḥmad al-Šâmî sont mentionnés dans Rûz al-Yûsuf du 27/10/1927, p21.

102/ Les reprises de succès du *šayḫ* Salâma par Munîra al-Mahdiyya sont nombreuses:

in kuntu fî l-gayš	*23038/39*	*Salâḥ al-Dîn*
salî n-nugûm	*23075/76*	*Daḥiyyat al-ġawâya*
waylâhu mâ ḥilatî	*82355/56*	*Ġâniyat al-Andalus*
a yâ layta lam a'rifka yawman	*82369/70*	*'A'ida*
'alayka salâmu-llâh	*82377/78*	*Šuhadâ' al-ġarâm*
salâmun 'ala ḥusnin	*82373-76*	*Šuhadâ' al-ġarâm*
in kuntu fî l-gayš	*82577-80*	*Ṣalâḥ al-Dîn*
salî n-nugûm	*82581/82*	*Ḍaḥiyyat al-ġawâya*
bi-llâhi marḥamatan	*83510/11*	*Ḥamdân*
yâ ṭarfu gud bid-dam'	*82371/72*	*'A'ida*

103/ Voir Muḥammad-Fâḍil, 1932, p169.

104/ Les références de l'enregistrement "*'iẓat al-mulûk*" sur Odéon sont données dans la discographie.

105/ Ḳula'î, 1906, pp180-1; Fâḍil, 1932, pp105-48.

106/ Ḥifnî, 1968, p119 d'après Maḥmûd Taymûr: "*ḥayâtunâ at-tamṯîliyya*" p127-30.

107/ Fâḍil, 1932, p74.

108/ Voir les dépouillages de la presse cairote faits par Jean François Belleface, 1986.

109/ Belleface, 1986, p54.

110/ ibid., p53, d'après al-Waṭan 10/8/1905.

111/ ibid., p55.

112/ Ni'mât Aḥmad Fu'âd, 1983, p40.

113/ Belleface, 1986, cite ce document p55. La carte du Caire au 1/5000e, 1908 de Huber est accessible aux chercheurs au CEDEJ, Le Caire.

114/ Muwayliḥî, 1898, p202.
115/ ibid., p207.
116/ Belleface, 1986, p60 d'après al-Waṭan 7/8/1904 p3.
117/ Rûz al-Yûsuf 31/3/27.
118/ Voir les références de *zanbalik ar-raqṣ* dans la discographie de Maḥmûd al-Bûlâqî.
119/ Entre autres opuscules concernant les chants d'almées, citons "*mufriḥ al-gins al-laṭîf*" de Bûlâqî 1904 et "*maǧânî l-gins al-laṭîf*" de 'Alî Imâm 'Aṭiyya 1922.
120/ Rûz al-Yûsuf 9/6/27 et 29/9/27.
121/ Muwayliḥî, 1898, pp234-5.
122/ ibid, p240.
123/ Râcy, 1977, p32.
124/ Les ouvrages de Bûlâqî sont mentionnés dans la bibliographie.
125/ Voir Belleface, 1986.
126/ Les ouvrages de Šawwâ et de Manṣûr 'Awaḍ sont mentionnés dans la bibliographie.
127/ Refoulé à l'entrée d'une demeure où il était invité à chanter, on raconte que Ḥâmûlî aurait improvisé le *mawwâl "lêh ḥâgeb eẓ-ẓorf-e yemna'ni w-ana mad'i"*, in Rizq, vol1, p59. Cette pièce fut enregistrée par Aḥmad al-Meḥallâwî sur Columbia D13266. 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî aurait lui-même écrit et composa sa ṭaqṭûqa "*ʿalâli balâli*", d'après Gundî, 1984, p68. La pièce est enregistrée sur Gramophone 02241/42.
128/ Rizq, vol2, p124.
129/ Joseph Kerman : "*a few canonic variations*" cité par Weber, 1989, p854.
130/ Weber, op.cit., p849.
131/ Muwayliḥî, 1898, pp182-9.
132/ Voir Rizq, vol1.
133/ Gurgî Zaydân, 1902, vol2, p404.
134/ ibid., pp402-4.
135/ Gurgî Zaydân in *târîḫ adab al-luġa al-'arabiyya*, cité par Vigreux, 1991, (esquisse d'une chronologie) p191.
136/ Voir Taymûr, 1963.
137/ Muwayliḥî cité par Zaydân, 1902, vol2, pp407-8.
138/ Abou Mrad, 1991, p143.
139/ L'anecdote est rapportée par Ḫalîl Muṭrân, cité par Rizq.
140/ Muwayliḥî, 1898, p281.
141/ ibid., p286.
142/ ibid.
143/ Muḥammad Fâḍil, 1932, p230.
144/ Un extrait du poème de Šawqî est cité par Ǧundî, 1984, pp69-70.
145/ Muṣṭafâ Luṭfî al-Manfalûṭî, "*al-Naẓarât*", réédition MUFAM (Alger 1988), pp93-101.
146/ Anecdote citée par Rizq, vol4.
147/ Ḥasan Sayyid Darwîš, 1990.
148/ Muwayliḥî, 1898, p190.
149/ Cité par Rizq, vol3, pp64-6.
150/ Muḥammad Fâḍil, 1932, p 230.
151/ Rizq, vol2, pp138-40.
152/ Rizq, vol1, pp81-8.
153/ Taymûr, 1963, pp167-76.
154/ ibid.
155/ Rizq, vol1, pp81-8.
156/ ibid.

157/ Zaydân, 1902, vol2, pp411-2.
158/ Citée par Rizq, vol3, pp64-6.

CHAPITRE III
L'IRRUPTION DU 78 TOURS DANS LA MUSIQUE EGYPTIENNE

La stabilité de l'équilibre lentement édifié entre les différents participants de la vie musicale en Egypte commençe à se déliter au sortir de la guerre. Les institutions qui régissaient le bon ordre de la profession (guilde et mécenat) se transforment ou sont remplacées, les conditions d'exécution des oeuvres (fêtes publiques et soirées privées) sont profondément bouleversées, et la production musicale aussi bien que textuelle entame sa première métamorphose, qui précède et annonce le grand "tournant" des années 30. Le poids de la guerre n'est certes pas anecdotique: le renforcement de la présence britannique, l'humiliation consécutive à la déposition de 'Abbâs Ḥilmî, les échecs répétés de Sa'd Zaġlûl et la révolution de 1919 ne sont pas sans rapports avec ces transformations. L'émergence plus précise d'une classe capitaliste autochtone, le renforcement de l'influence culturelle européenne, le caractère "cosmopolite" de la capitale égyptienne, phénomènes exacerbés par la guerre, influencent le cours de l'écriture et de la composition. Pourtant, les transformations observées plongent leurs racines dans le siècle achevé et dans les toutes premières années du siècle. La guerre n'aura joué qu'un rôle de révélateur, de catalyseur.

L'une des causes essentielles de ces transformations est d'abord l'irruption massive des enregistrements commerciaux, à partir de 1903, tout au long de cette "ère du phonographe"[1] durant laquelle le 78 tours concurrencera le concert public ou privé pour devenir le premier vecteur de diffusion de la musique, avant de voir son empire menacé par d'autres média, la radio et le cinéma, vers le milieu des années 30. Le phonographe n'est certes pas l'unique cause des transformations: il faut aussi prendre en compte l'apparition de la scène comme lieu d'expression privilégié de la musique, sortant la musique savante des cénacles, mais la forçant à côtoyer d'autres expressions musicales. La scène provoque un élargissement et une diversification de la production, répondant à la demande d'un public de plus en plus populaire, à travers une subtile géographie des salles de la capitale. De même, aux causes techniques et sociologiques, subies par le milieu musical, s'ajoute le poids déterminant de

l'idéologie. Ce faisceau de facteurs, qui accompagnent l'entrée de la musique dans le XXe siècle, sera analysé dans le chapitre suivant.

C'est ici sous l'angle du 78 tours que seront étudiées les transformations de l'image du musicien dans la société, de son statut social, de ses sources de revenus, et de l'évolution du répertoire. Il ne faudrait toutefois pas voir un déterminisme implacable, engendré par cette nouvelle institution qu'est la compagnie de disque dans l'évolution du chant vers la chanson, et le considérable virage esthétique dans lequel s'engage la musique égyptienne à partir de la fin de la troisième décennie du siècle. Le disque est un élément fondamental, mais parmi d'autres, dans la recomposition du paysage musical.

L'histoire du disque en Orient et plus particulièrement en Egypte au début du 20 siècle a fait l'objet de travaux de musicologues occidentaux ou formés en Occident[22]. On est contraint de remarquer l'inexistence de recherches en Egypte même sur ce sujet. Nous sommes particulièrement redevable à la recherche pionnière du chercheur libano-américain 'Alī Jihād Racy, menée en 1972-73. Son travail remarquable est la seule étude sérieuse portant sur ce domaine. Courte, et donc incomplète, elle est dépassée sur un certain nombre de points, historiques ou théoriques, Rācy n'ayant pu travailler que sur un corpus limité de catalogues et d'enregistrements. Lui manquent en effet l'ensemble des catalogues et des archives de la British Gramophone d'avant la première guerre mondiale, qui sont une source inestimable de renseignements. En dépit de divergences de détail qui seront exposées plus loin, la plupart des conclusions de Rācy restent valables et ses observations toujours pertinentes. Nous tenons à lui rendre hommage et à présenter ce chapitre comme une nécessaire "mise à jour" de son travail.

Le disque comme source historique.

La matière première de cette thèse, la source quasi-unique d'information ayant permis l'analyse musicologique aussi bien que textuelle des musiques savantes et populaires en Egypte à l'époque de la *Nahḍa* est le disque 78 tours. Un disque n'est pas seulement un enregistrement: c'est un objet, parfois fort beau, dont la taille, les marques, les signatures en bordure, l'étiquette,

fournissent d'utiles informations. Enfin, ce n'est pas un objet isolé, et il faut le replacer dans toute la para-littérature qui en découle: catalogues explicatifs, recueils de textes financés par les compagnies, iconographie... Faire l'histoire du disque signifie pour nous engager enfin (et peut-être tardivement) l'examen critique du *support* de notre corpus. L'analyse musicologique et stylistique, la vérification, la correction et la vocalisation des textes serait impossible sans ce témoin. Au delà d'une démarche évidente de critique des sources, faire un historique du disque est aussi un hommage rendu à la seule trace demeurée exploitable d'une culture musicale essentiellement non-écrite, et dont le hasard a voulu que l'efflorescence correspondît avec l'apparition des premières machines parlantes de l'histoire de l'humanité. Mais le 78 tours et l'industrie qui le produit apportent surtout une première série de réponses aux questions qui forment la problématique de ce travail. Pourquoi la musique égyptienne a-t-elle au cours du XXe siècle perdu son histoire, pourquoi la tradition savante s'est-elle éteinte quelques dizaines d'années après avoir amorcé un brillant renouveau? C'est dans l'accumulation des faits bruts de l'histoire du 78 tours que se trouvent les premières indications.

Les informations exposées proviennent d'un corpus d'environ un millier de disques enregistrés dans le cadre de cette recherche[4] et d'un important ensemble de catalogues datant de 1906 à 1949, provenant des compagnies suivantes: Gramophone, Odéon, Baidaphon, Columbia, Polyphon, Pathé, Cairophon; elles proviennent aussi des archives de la firme EMI, conservées à Hayes dans le Middlesex. Cette multinationale est l'héritière de Gramophone, Odéon, Columbia et Pathé, et possède encore certains courriers internes, source de renseignements indispensables sur les dates d'activité, d'engagements, et sur la nature des émoluments versés aux artistes. Ces documents ont permis de commencer une discographie exhaustive de la production de musique savante en Egypte des premiers enregistrements jusqu'à 1930, placée dans les annexes de ce travail. Enfin, nous avons exploité les conclusions de spécialistes des 78 tours du domaine turc, les tournées partant pour Salonique et Istamboul faisant si souvent un détour par le Caire et Alexandrie.

1. Les compagnies à la conquête de l'Orient.

Entre 1877 et 1880, Charles Cros, en France, et Thomas Edison aux USA ont l'intuition d'une machine reproduisant des sons gravés sur un cylindre de cire[4]. Cette invention est tout d'abord conçue comme une machine à dicter, avec comme extension possible l'enregistrement des discours d'hommes célèbres. La presse arabe n'est pas ignorante de ces inventions, puisqu'en 1880, le journal cairote Al-Muqtaṭaf signale l'invention avec scepticisme et doute que cette machine occidentale puisse jamais reproduire les sons arabes 'ayn et ḥā'[5]. L'idée d'enregistrer de la musique à fin commerciale se fait jour dans la dernière decennie du XIXe siècle, et l'Egypte n'est pas à l'écart de ce mouvement: les machines à cylindres furent selon Racy disponibles en Egypte à partir de 1890[6]. Jusqu'en 1903, c'est d'ailleurs le seul appareil de reproduction du son qui y est connu, généralement distribué par la firme française Pathé ou la firme américaine Columbia[7]. Un certain nombre d'enregistrements commerciaux furent effectués sur place, obtinrent une large publicité, et l'événement frappa suffisamment les esprits pour que le musicien et théoricien Kāmil al-Ḳula'ī fasse une description précise de l'appareil dans son ouvrage Al-mūsīqī al-šarqī (La musique orientale), paru vers 1904-6[8]. Il en remarque cependant les inconvénients, dus à la durée très limitée et au timbre désagréablement métallique de l'enregistrement: écouter un cylindre équivaut à "manger avec un dentier". Pourtant, 'Abduh al-Ḥāmūlī enregistra certaines de ses compositions au début de l'année 1901, quelques semaines avant sa mort. La très faible qualité technique de ces enregistrements explique leur diffusion limitée[9].

La fin du XIXe siècle vit une suite d'améliorations techniques apportées à cette invention, dont la plus importante est la mise au point en 1887 par un Allemand émigré à Washington, Emile Berliner, du disque plat, qu'il appelle "Gramophon"[10]. Le cylindre, exploité par Edison et la firme Columbia, et le disque plat deviennent des standards concurrents[11].

1.1 La création de multinationales.

L'apparition du disque donne une impulsion nouvelle à l'enregistrement commercial: tandis que les cylindres ne pouvaient être reproduits que par pantographie, provoquant une forte dégradation d'une qualité sonore déjà

rudimentaire, le disque plat était gravé sur cire et on pouvait en tirer une matrice par galvanoplastie, d'où un nombre illimité de tirages. Inventeurs et ingénieurs s'allièrent avec des hommes d'affaires, fondant les premières compagnies de fabrication et d'enregistrement[12]. C'est à partir d'un petit noyau d'ingénieurs et de businessmen que naquirent plusieurs empires multinationaux. Vers 1898, Emile Berliner s'associa aux USA avec l'ingénieur Eldridge Johnson (qui réalisa un moteur à ressort pour l'appareil), ainsi qu'avec Frank Seaman, pour la commercialisation de l'invention[13]. Ils fondèrent trois sociétés distinctes mais dépendantes, comprenant hacune le nom Gramophone Company. Par suite d'arrivisme forcené et de désaccords financiers, ces compagnies divorcèrent rapidement. Seaman se retira et distribua une imitation des appareils Gramophone appelée Zonophon[14], puis s'allia à Columbia, fabricant de machines à cylindres; Eldridge Johnson fonde la Consolidated Talking Machine Company en 1898, qui prit le nom de Victor Talking Machine Company en 1901[15]. Pendant ce temps, un Américain, Barry Owen, monta à Londres en 1898 la Gramophone Company, qui devait exploiter pour l'Europe le brevet de Berliner, compagnie qui appartenait en partie à Victor. Le frère d'Emile Berliner, Joseph Berliner, monta quant à lui à Hanovre la première usine de pressage de disques en 1898, et fonda la Deutsche Gramophone[16]. Il manufactura ainsi tous les disques Gramophone puis ceux de l'International Zonophone Company, entre temps rachetée par Gramophone, en 1903[17]. Une nouvelle usine de pressage fut inaugurée à Hayes, dans le Middlesex en 1907[18]. Enfin, l'ancien directeur de la Zonophone à Paris, F.M. Prescott, renvoyé à la suite de la fusion avec Gramophone, fonda en 1903 à Weissensee près de Berlin l'International Talking Machine Co.m.b.H, qui produisit des disques sous le label bientôt célèbre d'Odéon[19]. La même année naquit en Allemagne la Beka-Record G.m.b.H, et la compagnie Favorite fut sans doute créée à dette époque[20]. En 1910-1911, ces trois companies perdirent leur indépendance pour passer sous le contrôle du groupe de Carl Lindström qui, à la veille de la première guerre mondiale, réunissait quasiment l'ensemble de l'industrie phonographique allemande à l'exception de la branche allemande de Gramophone[21]. Entre temps, les prix des appareils à cylindres proposés par Edison et ses sociétés filiales, ou par Columbia Graphophone ne cessent de baisser, popularisant les appareils de reproduction du son. Columbia ne commença à produire des disques plats que vers 1902[22].

Les deux standards, disque et cylindre, coexisteront jusque vers 1910 en Europe et aux USA, les frères Pathé maintenant la prédominance du cylindre en France[23]. Les disques plats gagnèrent cette bataille en raison de leur durée d'enregistrement supérieure et de l'introduction du disque "double-face" par Odéon en 1904 (2x3.5 = 7 minutes). La suite de cet exposé ne concerne que les disques plats, les cylindres tombant en désuétude en Egypte des l'apparition des premiers disques plats vers 1903.

1.2 Tournées mondiales et premières séries d'enregistrements en Egypte.

L'imbroglio commercial de l'histoire du disque commence à se décanter dans les premières années du XXe siècle, alors que les compagnies cherchent de nouveaux débouchés. En 1899, l'ingénieur du son Fred Gaisberg est envoyé par Gramophone à travers le continent européen, enregistrant Caruso à Milan en 1902, voix qui "fit le Gramophone"[24]. A son retour à Londres, la compagnie se dépêche de le réexpédier dans une nouvelle tournée, à destination de l'Inde, avec pour but "*d'ouvrir de nouveaux marchés, d'établir des branches locales et d'acquérir un catalogue d'enregistrements locaux*"[25]. Rácy fait remarquer à quel point cette frénésie de conquête marque la "*transformation graduelle du phonographe d'un jouet étrange en un mass-medium sérieux (...) et l'émergence d'un marché musical soutenu par un public consommateur*"[26]. Cette "conquête de l'Est" est à la fois un pari et une necessité. Pari de trouver parmi les élites locales un public à la fois ouvert à la nouveauté technique, mélomane, prêt à accepter ce support de diffusion de l'activité musicale, et prêt à investir sur un appareil onéreux, risquant de s'avérer inutile en cas d'échec commercial. Nécessité pour un pays comme l'Allemagne, dont le marché intérieur est insuffisant et qui doit rapidement se tourner vers l'exportation en Europe et en dehors de l'Europe. Pekka Gronow note que "*L'industrie du disque, comme d'autres industries allemandes, était fortement dépendante des marchés à l'exportation. Le journal de la profession, Phonographische Zeitschrift, fondé en 1900, consacrait un espace important au commerce international (...) publiant des articles tels que "Le marché au Levant*"[27].

Si le Japon et l'Empire des Indes semblent avoir été les premières destinations extra-européennes envisagées (Gaisberg enregistre la grande Goura

Jan à Calcutta en 1902[28]), l'Empire Ottoman et l'Egypte venaient ensuite en tête de liste. Une Egypte partie intégrante de l'Empire colonial britannique, riche et peuplée, favorisant l'investissement étranger et le protégeant de la concurrence locale par le biais d'un système judiciaire dévoyé (les fameux tribunaux mixtes) permettant par la protection consulaire de soustraire certains indigènes aux législations locales, tout ceci ne pouvait qu'inciter à l'installation du disque. Le Caire et Alexandrie étaient, de plus, dotées d'importantes communautés étrangères, le marché ne pouvait être que fructueux. Il n'est pas sûr que les directions européennes aient d'abord pensé au marché "indigène": c'est sans doute la colonie européenne qui était visée. C'est ce qui ressort à la lecture d'un courrier envoyé par la direction londonienne de Gramophone au responsable pour l'Egypte. Rechignant à accorder une allocation supplémentaire pour enregistrer les artistes du cru, le directeur commercial anglais estime que le "*nombre de disques européens vendus doit atteindre une bonne proportion*" et demande de "*certifier la proportion de ventes d'artistes locaux par rapport à l'ensemble des ventes*"[29]. C'est en réalisant que les disques européens ne représentent en Avril 1907 que 7% des ventes égyptiennes que la compagnie consentira à se montrer moins regardante sur les cachets des artistes indigènes.[30]

1.3 Les tournées Zonophone/Gramophone 1903 et 1905.

Si Victor et Gramophone décident en 1907 de se partager le globe (Amériques et Extrême Orient pour la première, le reste du monde pour la seconde), il n'existe aucun enregistrement Victor[31] effectué au Proche Orient avant ou après 1907 (la compagnie américaine se contentera d'enregistrer les artistes de la communauté syro-libanaise installée aux Etats-Unis), et on constate que c'est Zonophone la première compagnie à venir enregistrer en Egypte, dès son rattachement à Gramophone en 1903. Cette information répond aux nombreuses interrogations égyptiennes sur l'identité des "premiers" chanteurs égyptiens à déposer leurs voix sur phonogramme. Rîcy avait eu l'intuition de cette primauté de Gramophone, à partir de sa découverte de disques noirs à une seule face, dont l'étiquette est libellée au nom de "The Gramophone and Typewriter Ltd., and Sister Companies", les noms des interprètes étant juste transcrits en français, tandis que le chant était citée en arabe[32]. De tels

disques, rarissimes, peuvent être trouvés à la Bibliothèque Nationale du Caire ou dans des collections privées comme celle de M. ʿAbd al-ʿAzīz al-ʿAnānī. Racy les analyse comme "*d'excellents exemples d'enregistrements de non-célébrités*". La consultation des "recording ledgers" (rapports d'enregistrements) que devaient remplir quotidiennement les ingénieurs du son et renvoyer chaque semaine à la maison-mère, et qui sont encore conservés dans les archives d'EMI à Hayes, permet de préciser et de rectifier ce jugement. C'est apparemment la branche milanaise de Gramophone/Zonofono, dirigée par Kenneth Muir, qui envoya une mission au Caire dirigée par l'ingénieur Fritz Hampe. La "*shipping date*" (date d'envoi des cires vers Hanovre) étant pour la première série le 03/04/1903, on peut supposer que la prise eut lieu en février1903. Les noms portés sur le registre sont un mélange de célébrités du second rang, de gloires naissantes et de parfaits inconnus, vraisemblablement des *madhabgeyya* de grands *muṭribīn* envoyés en "éclaireurs" tester le nouveau médium.

On retrouve ainsi des *munšidīn* confirmés comme Muḥammad Salīm, Ismāʿīl Ḥāfiẓ ou Sayyid Qāsim, ainsi surtout que l'étoile montante Sayyid al-Ṣafṭī, lequel venait juste de délaisser le chant religieux pour s'attacher un *taḳt*[33]. On trouve aussi des interprètes moins célèbres, tels le Šayḳ Naṣr Ḥasanayn, Ḥasan Fuʾād, Muḥammad Ḥasan, et le Ṣayḳ Maḥmūd al-Teleǧrafǧī (sic). On découvre enfinquelques chanteuses dont les noms de scène imagés laissent clairement penser qu'il s'agit d'almées, telles Nafūsa al-Bimbāšeyya (Nafūsa la Colonelle, allusion vraisemblable à des liens "d'amitié" qu'elle entretiendrait avec des militaires...) ou Fāṭima al-Baqqāleyya (Fātima l'épicière). Ces femmes se cantonnent à un répertoire d' *adwār* de l'école khédiviale[34]. Toutes ces demi-gloires seront oubliées lors de la saison suivante d'enregistrement. A supposer que les numéros de matrice reportés suivent l'ordre de l'enregistrement, c'est Sayyid al-Ṣafṭī qui le premier aurait prêté sa voix au disque.

Cette première série semble rencontrer un certain succès puisque les ventes en Egypte grimpent de 3000 à 12000 francs en Janvier 1905[35]. K. Muir se plaint toutefois de la concurrence d'Odéon, qui disposerait "*d'un catalogue considérablement plus large que le notre, bien qu'il ne soit pas aussi bon, avec un choix plus étendu, qui joue distinctement en leur faveur*"[36]. Il argumente en faveur de l'ouverture d'une petite branche à Alexandrie, expliquant que "*jusqu'à présent, nous fournissons nos clients directement depuis Hanovre et Londres, ne*

pouvant livrer directement, ce dont ils se plaignent", en faisant remarquer qu'Odéon "*qui dispose de stocks en Egypte peut les livrer dans des délais plus courts (...) Si nous le faisons [ouvrir une succursale] il faudrait s'y mettre dès maintenant, durant la pleine saison, afin de pouvoir pousser la vente des nouveaux disques que j'espère bientôt enregistrer sur place.*[37]" Le responsable de la succursale milanaise omet de préciser que l'utilisation des deux faces par Odéon assure à la compagnie allemande un avantage non négligeable sur Gramophone.

Muir obtient le passage de l'ingénieur Darby à son retour des Indes, lequel lui grave en Octobre 1905 une nouvelle série de disques. Ensuite passera le légendaire Fred Gaisberg, l'homme qui enregistra Caruso, présent au Caire en 1905, 1906 et 1907[38]. Les disques gravés jusqu'en 1906 apparaissent dans le plus ancien catalogue de disques arabes retrouvé dans le cadre de cette recherche. Il s'agit d'un document de 24 pages daté de 1906, portant sur la page de garde le nom de la Gramophone Co. Italy ltd., la reproduction en couleurs de l'ange Gramophone entouré des cinq drapeaux grecs, italiens, britanniques, français et ottoman, et la mention de la "Galleria Monferrato" à Alexandrie, que l'on peut supposer être le siège provisoire de la compagnie avant l'installation dans les locaux de la rue Mousky au Caire en 1907. La seconde page spécifie (dans un français approximatif et en arabe correct) qu'il s'agit de "Disques Zonophone double face du Chant Arabe, enregistrés en Egypte 1906". Les disques sont classés par tailles, grands (30cm) et petits (25 cm). On y retrouve la quasi-totalité des enregistrements de 1903, les faces isolées étant réunies sur disques double-face, augmentés de pièces chantées par Ismā'īl Ḥāfiẓ, Sayyid al-Ṣafti, Yūsuf Rašīdī. Les seules nouvelles voix notables sont les deux chanteurs-compositeurs Ibrāhīm al-Qabbānī et Dawūd Ḥusnī, le grand *muṭrib* Sulaymān Abu Dawūd et une almée interprétant quelques *qudūd* syriens, Naẓīra Sulṭān. On y trouve aussi des *bašārif* et *samā'iyyāt* interprétés par le qanūngī Muḥammad Ibrāhīm, le flûtiste 'Alī Ṣāliḥ et un mystérieux Ḥagg Sa'īd, des *taqāsīm* à la clarinette de Jacob Selik, des duos comiques, de la musique militaire égyptienne et une sélection de disques grecs. Si un effort de diversification a été accompli, force est de constater que cette seconde série est un échec quant au débauchage des chanteurs du premier rang, ainsi que des instrumentistes les plus célèbres. Réticence des intéressés, trop faibles cachets, Zonophone et

Gramophone ne parviendront à joindre les grandes figures du *ṭarab* qu'à partir de 1907.

1.4 Premières tournées allemandes.

Pekka Gronow date la première tournée d'Odéon en Orient de 1906[39], mais cette hypothèse doit être rectifiée au regard de deux informations: la lettre de Gramophone en Janvier 1905 faisant état du catalogue arabe "considérablement fourni" d'Odéon, et les enregistrements par cette compagnie du premier *maḏhabgī* de ʿAbduh al-Ḥāmūlī, le chanteur Aḥmad Afandī Ḥasanayn. Ce dernier est en effet signalé comme "feu Aḥmad Ḥasanayn" par Kāmil al-Ḳulaʿī dans Al-mūsīqī al-šarqī, paru vers 1904-6[40]. En posant comme hypothèse vraisemblable que la première tournée Odéon date de fin 1903 - début 1904, les premiers disques double-face furent sans doute proposés au public à la mi-1904. Les numéros de catalogue portés dans les éditions ultérieures désignent comme artistes enregistrés lors de cette première tournée, outre Ahmad Ḥasanayn, le Šayḳ Muḥammad Salīm, Sulaymān Abū Dawūd, Yūsuf Rašīdī, l'almée ʿAyša Nadā (simplement désignée sur les étiquettes comme "voix de femme"), les duos comiques de Aḥmad et ʿAlī, des pièces instrumentales composées et *taqāsīm*, dont ceux du violoniste Ibrāhīm Ṣahlūn et des orchestrations populaires (*ṭabl baladī*) d'*adwār* et de *ṭaqāṭīq* à la mode, ce qui représente 44 disques.

Ce n'est qu'en 1906 qu'Odéon parvient à enregistrer un artiste majeur. Le Phonographische Zeitschrift signale que "*suite à l'extraordinaire demande de disques arabes en Egypte, Odéon a recemment passé contrat avec un fameux Shaykh pour enregistrer des disques, pour la somme de 10 000 francs [soit 400 livres égyptiennes[41]], le cachet le plus élevé jamais payé à un artiste. Pour amortir l'investissement, la compagnie devra vendre au moins 100 000 disques*"[42]. Il s'agit naturellement de Salāma Ḥigāzī, enregistré en même temps que ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī, ʿAlī ʿAbd al-Bārī, Sayyid al-Ṣaftī chez les hommes, ainsi que Asmā al-Kumsāriyya et Bahiyya al-Maḥallāwiyya pour les femmes.

Favorite envoya ses ingénieurs en tournée à Constantinople au début de l'été 1905, et ils parvinrent au Caire en juillet. Cette unique incursion de Favorite en terre arabe permit de graver environ deux cents faces, soit une

centaine de disques[42b]. Sayyid al-Ṣaftī, Sulaymān Abū Dawūd et les deux *munšid* Muḥammad Salīm et Ismā'īl Ḥāfiẓ font partie de cette tournée encore mal connue. La firme Beka envoya elle aussi une expédition vers l'Orient en 1905-1906, enregistrant 1400 titres en Turquie, Egypte, Inde, Birmanie, Thaïlande, Java, Singapour, le Japon et la Chine[43]. Il est fort difficile d'établir un bilan de la tournée Beka en Egypte: le seul disque retrouvé portant ce label est un enregistrement précoce de Munīra al-Mahdiyya, datant peut-être de 1906. Toutefois, un courrier de K. Muir en Avril 1907 semble indiquer que Beka serait derrière l'énigmatique compagnie Sama' al-Mulūk, longtemps considérée comme une marque locale, et qui était entièrement consacrée au Šayḫ Yūsuf al-Manyalāwī. Il est fait mention dans ce courrier de disques Beka du šayḫ Yūsuf, et il est précisé que "*[les disques] Beka vont voir leur ventes disparaître, du fait que leurs vieux [sic] enregistrements du cheikh Youssef ont toujours été mauvais, et maintenant les matrices deviennent usées et sont encore pires - pratiquement sans valeur, en fait*". Ceci semble une juste description des 78 tours "Sama' al-Mulūk" (célèbres parmi les collectionneurs pour leur qualité technique exécrable), bien qu'il ne soit pas nommément fait mention de ce label dans la lettre de Muir.

On trouve de précieuses indications supplémentaires sur cette tournée Beka dans la relation de voyage de Heinrich Bumb (un des partenaires fondateurs de la compagnie), publiée en 1906[44]. L'équipe Beka arriva au Caire au début novembre 1905 :

"*Les négociations étaient en train depuis neuf mois avec Cheikh Youssef, le "Caruso de l'Orient", et avaient porté leurs fruits. Il avait signé un accord pour enregistrer 50 faces exclusivement pour Beka, en échange de la coquette somme de 26 000 francs* [soit 1040 Livres égyptiennes]. *Cette rémunération royale provoqua la jalousie de l'ensemble musical qui l'accompagnait, qui se mit à exiger des cachets excessifs. Nous perdîmes ainsi une semaine en vaines disputes. Le résultat fut que nous nous trouvâmes au Caire en plein Ramadan. Durant cette période, nous ne pûmes enregistrer que la nuit, de 22h à 4h du matin.*"

En 1936, Qastandī Rizq écrivait que "[le Šayḫ Yūsuf] *donna sa voix en 1908 à la société 'Umar Afandī, et on écrivit sur l'étiquette l'expression Sama' al-*

Mulûk (le concert des rois)". En dépit de l'erreur de date, Rizq implique l'existence d'une partie égyptienne dans la production de ces disques. Or, un autre courrier de Gramophone fait allusion à un "contrat Orosdi", du nom d'un grand magasin du Caire, Orosdi-Back, situé au coeur du quartier occidental dans la rue ʿAbd al-ʿAzîz et détenu par une oppulente famille juive. Ce contrat liait le Šayḫ Yûsuf avant qu'il n'enregistrât pour Gramophone. On peut proposer l'hypothèse d'une erreur partielle de Rizq sur un fond de vérité, sachant qu'Orosdi acheta effectivement le commerce turc ʿUmar Afandi et lui rendit son nom originel, plus connu, au bout de quelques années[47b]. Ainsi, Beka aurait enregistré Manyalâwî lors de sa tournée de 1905 pour le compte d'un grand-magasin qui avait l'exclusivité de la distribution, et imposa un label à consonnance prestigieuse. Il ne subsiste du reste aucune trace d'enregistrements ultérieurs de Beka en Egypte.

1.5 Les compagnies s'installent dans leurs meubles.

La forte demande locale incita les grandes firmes européennes à ouvrir au Caire ou à Alexandrie des succursales, qui acquiérèrent rapidement un statut d'élément incontournable du paysage musical égyptien. K.Fr Vogel, un citoyen suisse protégé français[48], fut chargé de diriger la branche cairote de Gramophone, siège pour l'Egypte, la Turquie, l'Asie Mineure et la Syrie, depuis ses bureaux de la rue Mouski au Caire, et ultérieurement d'Alexandrie. Il se tailla un empire personnel jusqu'à sa mort en 1929 et la société fut reprise par ses fils, jusqu'à sa liquidation en 1950, suite à une mauvaise politique artistique[49]. Le papier à lettre de 1922 remplace l'en-tête "The Gramophone Company" par un grand "K.Fr.Vogel", notant en plus petit "seul consessionaire de la Gramophone Co. pour l'Egypte, le Soudan, l'Empire Ottoman, la Grèce, la Syrie, la Palestine et Chypre". Précedant sans doute Vogel en Egypte, M. Blumenthal dirigeait Odéon. Il appartient sans doute à la branche installée en Egypte d'une famille ashkénaze qui fonda à Constantinople sa propre marque de disques, "Orphéon", après avoir représenté Zonophone en 1902-1903[50].

D'autres compagnies de disques s'installent au Caire ultérieurement, dans les trois premières décennies du siècle. Le marché d'avant-guerre semble se partager entre Gramophone, Odéon et Baidaphon, seule compagnie née au Proche-

Orient et qui revendique hautement son statut local en faisant vibrer la corde patriotique face aux multinationales, représentante d'un impérialisme toujours plus pesant. Les catalogues Baidaphon présentent toujours la mention "*Šarikat Bayḍāfūn al-waṭaniyya*" (Société Nationale), au dessus de la mention de ses deux fondateurs, Pierre (Buṭrus) et Gabriel (Jibrān) Bayḍā.

Le chanteur Iliyyā Bayḍā a fourni à Rācy quelques éléments de l'historique de cette famille beyrouthine chrétienne du quartier de Musaytiba[51]. Afin d'enregistrer leur cousin Farajallāh, un maçon quasi-illettré mais talentueux interprète des qudūd alepines et du folklore syrien. On l'entend sur ses disquesaccompagné du ʿudiste beyrouthin Qāsim al-Durzī, dont il subsiste quelques *taqāsīm* dans les premières gravures de cette compagnie[52]. Les deux frères décidèrent de fonder une compagnie de disques qui seraient manufacturés en Allemagne. Aucun détail n'est connu sur la partie allemande de cet accord. Racy remarque des similitudes entre les étiquettes Odéon et Baidaphon et suggère un accord de sous-traitance entre les deux compagnies[53]. Cette hypothèse ne peut être rejetée, mais nous remarquons dans la collection personnelle de M. ʿAbd al-ʿAzīz al-ʿAnānī au Caire une épreuve Baidaphon de ʿAbd al-Hayy Ḥilmī fabriquée par ISI-Werke[53b], une compagnie allemande d'importance moyenne, qui pourrait aussi être le manufacteur de la société libanaise. Les premières gravures Baiḍā remontent à 1907. Le marché syrien ne pouvant suffire, l'activité de la compagnie se déplaça vers le Caire aux alentours de 1910, le cousin Michel prenant les rennes de l'affaire dans la capitale égyptienne. Baidaphon parvient rapidement à attirer des artistes renommés, comme ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī, Sayyid al-Ṣaftī, Sulaymān Abū Dawūd, tout en popularisant en Egypte des chanteurs syriens comme Farajallāh, le Jaffiote Aḥmad al-Šayḫ, Aḥmad al-Mīr ou l'almée Badriyya Saʿādé. C'est après le conflit mondial que Baidaphon deviendra un élément fondamental du paysage musical égyptien, en detenant l'exclusivité d'artistes tels que Munīra al-Mahdiyya, ʿAbd al-Laṭīf al-Bannā, et ultérieurement Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb.

Les disques égyptiens pressés par d'autres compagnies avant-guerre sont largement anecdotiques. Les frères Blumenthal d'Istamboul enregistrent Sulaymān Abū Dawūd pour le compte de leur label Orphéon, ainsi que le fils de Yūsuf al-Manyalāwī, Ḥasan Yūsuf al-Manyalāwī, qui imite son père dans quelques *mawāwīl* et *qaṣā'id*[54]. Si le premier conflit marque un effondrement des ventes, c'est dans

les années 20 que se produisit un second débarquement des compagnies multinationales en Egypte.

La principale compagnie parmi les nouveaux arrivants sur le marché oriental est Polyphon. Fondée à Leipzig en 1889[55], originellement spécialisée dans les jouets musicaux, cette firme fit l'acquisition de la branche allemande de Gramophone (séparée de la maison mère de Londres suite au conflit mondial)en 1918. Les courriers internes de Gramophone regorgent d'allusion à la guerre commerciale que se livrèrent les deux compagnies au sortir de la guerre, Polyphon exploitant des matrices arabes et turques entreposées à Hanovre avant 1914 sans autorisation de Londres[56]. C'est ainsi que l'on trouve encore en Egypte des disques de ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī et du *Šayḫ*Yūsuf portant l'étiquette vert-foncé des premiers Polyphon. En dépit de numéros de catalogue différents, ces disques portent le même numéro de matrice que la gravure Gramophone initiale. Ces copies furent distribuées au Moyen-Orient en 1920-1921 depuis Beyrouth, provoquant des procès de la part de Gramophone et la rage des ayant droits du *Šayḫ* Yūsuf, privés de royalties sur des disques dont la compagnie anglaise ne possédait plus les matrices. Les matrices arabes conservées en Allemagne furent finalement réexpédiées à partir de 1922, suivant les termes du Traité de Versailles. Toutefois, ainsi que le note Fred Gaisberg dans ses mémoires "*quelques précieux "masters" (...) ainsi que des matrices russes, arabes, et turques, ne furent jamais retrouvés*"[57]. Abandonnant ses prétentions sur l'ancien catalogue Gramophone, Polyphon ne réapparut en Egypte avec de nouveaux enregistrements que vers 1924[58], utilisant le réseau de la famille J.Calderon, vraisemblablement Juifs d'origine espagnole, propriétaires de magasins d'instruments de musique, de pianos, de phonographes et ultérieurement de radios, au Caire, à Alexandrie, à Jaffa et à Beyrouth. La compagnie présenta alors pour sa renaissance une judicieuse sélection de pièces savantes interprétées par Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy, Abū al-ʿIlā Muḥammad et Zakī Murād, à côté d'une série de taqātīq libertines à la mode (dont la célèbre "*taʿāla ya šāṭer*" de Naʿīma al-Miṣriyya[59]. Utilisant tardivement l'enregistrement électrique (vers 1930-1931), la compagnie perd ses plus beaux fleurons au début des années 30, ne gardant comme grand nom que le *munšid* et libertin *šayḫ* Amīn Ḥasanayn.

La firme britannique Columbia ne s'installa que tardivement au Caire (vers 1928), mais fut parmi les premières (avec Gramophone) à lancer l'enregistrement

électrique, qui devait dévaluer toute la production antérieure. Les célèbres "isṭuwanāt men ġēr ḳaškaša" (disques sans grattements), ainsi que le stipulait une voix au début des disques, se concentrèrent sur la *ṭaqṭūqa*, obtenant de grands succès avec Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy et des titres comme "*abūha rādī*" et "*ḳafīf ḳafīf*"[80], ainsi qu'avec des almées passées à la scène comme Ratība Aḥmad ou ʿAzīza Ḥilmī. C'est cette firme anglaise qui découvrit la jeune Asmahān, protégée de la danseuse et propriétaire de salle Badīʿa Masābnī et formée par le compositeur Dawūd Ḥusnī. D'autres protégées de Badīʿa, comme Fatḥiyya Aḥmad, assuraient le versant "chant savant" du catalogue, avec la *Šayḳa* Sakīna Ḥasan.

D'autres firmes encore tentèrent l'aventure du marché égyptien. La française Pathé, suivant l'exemple de tant d'autres multinationales, s'associa à un réseau de distribution déjà existant, les grands magasins Cicurel, qui se chargeaient de la sélection des artistes. C'est ainsi que Zakī Murād enregistra une trentaine de disques pour cette compagnie. En dépit de la prééminence de Pathé sur le marché égyptien à l'époque des cylindres, la compagnie française ne put jamais rattraper son retard à la fabrication des disques double-faces et se présenta tardivement en Egypte (vers 1926), freinant encore son progrès par l'emploi d'un système de gravure verticale qui exigeait l'emploi d'une tête différente du modèle standard utilisé par toutes les autres firmes. En dépit du "saphir inusable" dont s'enorguillit la marque "*Le disque s'écoutant avec un saphir inusable et supprimant ainsi le changement d'aiguille qui rend insupportable l'audition des autres disques, c'est là, sans aucun doute, la plus grande révolution survenue à ce jour dans l'industrie des machines parlantes*"[81], les productions françaises ne rencontrèrent que peu de succès. La révolution technique de Pathé ne tarda pas à être reléguée dans le musée des antiquités par l'enregistrement électrique, qui ne nécessitait lui aucun investissement suplémentaire de la part du consommateur.

Si l'on peut négliger des firmes mineures, comme la française Perfectaphone (qui enregistra quelques *taqāsīm* de Sāmī al-Šawwā, ou l'allemande Homochord, dont les disques à l'obélisque gravèrent la voix du jeune chanteur *baladī* Muḥammad al-Suġayyar, ou le fantaisiste Sayyid Qišṭa, il faut toutefois s'arrêter sur la seule compagnie née en Egypte, celle de l'arménien Sitrak Mechian. ʿAbd al-Salām al-Qabbānī décrivit l'homme à Racy comme "*un personnage dynamique, qui dirigeait son atelier du 16 rue ʿAbd al-ʿAzīz comme un homme-*

orchestre. Il enregistrait lui-même les artistes, annonçant avec son accent arménien inimitable leur nom et la phrase "iṣṭuwānāt Mechian", puis pressait les disques sur sa machine et les vendait en personne dans l'atelier"[62]. Outre la réédition de cylindres de ʿAbduh al-Ḥāmūlī, Mechian enregistra certains *adwār* du compositeur Sayyid Darwīš, des chansons légères de Naʿīma al-Miṣriyya et autres almées, en sus d'au moins une composition d'Abū al-ʿIlā Muḥammad et, vers 1930, le *Šayḫ* Maḥmūd Ṣubḥ. Si on doit à ce label la conservation de certaines voix qui risquaient l'oubli, il faut reconnaitre que les grands noms sont rares dans la production Mechian. Racy explique son succès par la pénurie d'ingénieurs du son européens durant la première guerre mondiale[63]. Toutefois, les disques de cette compagnie qui ont été retrouvés concernent principalement des artistes dont la période de grande activité est postérieure au conflit. L'indigence technique des enregistrements n'y est sans doute pas étrangère à l'absence de grandes vedettes, en dépit des médailles d'or obtenues à d'énigmatiques "Grands Prix" tenus à Paris, à Rome et au Caire en 1926, et dont on voit une reproduction sur l'unique catalogue retrouvé (un supplément de Mai 1931 détaillant six disques du *munšid* et compositeur Maḥmūd Ṣubḥ).

On est frappé, en reconstruisant l'historique de la pénétration du 78 tours en Egypte, par la place apparemment inexistante de l'élément autochtone dans l'administration de l'industrie du disque et la prise de risque financier en ce domaine. Si l'immense majorité de la production proposée provient du terroir égyptien, si c'est le marché autochtone qui est visé par les multinationales, bien avant les communautés occidentales de ce pays encore très cosmopolite, on ne compte aucun Egyptien de souche dans la direction commerciale des maisons de disques. Cette particularité sera transformée en argument, repris *ad nauseam* par les idéologues nationalistes de la musique égyptienne plus tard dans le siècle, pour en déduire de façon d'ailleurs quelque peu contradictoire la "non-égyptianité" de la production enregistrée, et pour dénoncer l'exploitation sauvage des artistes égyptiens par les capitalistes occidentaux[64]. En fait, cette domination étrangère semble en partie découler d'un inintérêt pour cette industrie naissante de la part des capitalismes locaux (qui semblent sauter une étape, pour s'approprier le cinéma en 1932). Ni les frères Bayḍā ni Setrak Mechian n'étaient soutenus par un réseau de banquiers ou de distributeurs, mais ils n'hésitèrent pas à tenter l'aventure du disque. La bourgeoisie égyptienne, moins téméraire, plaçait ses fonds dans la terre et non

dans les nouvelles techniques. Quant aux multinationales, elles n'étaient guère tentées par les Egyptiens de souche: elles avaient besoin de représentants-tampons qui sachent à la fois connaître et devancer les goûts du public et parler le langage des compagnies européennes.

La direction des compagnies appartient donc parfois à des Arabes chrétiens levantins: c'est le cas des Beyrouthins de Baidaphon, qui toutefois jouent sur leur arabité pour gagner la confiance du public. C'est le cas aussi d'un homme-clé de l'industrie, Manṣûr 'Awaḍ, un Chrétien né à Šubrâ au nord du Caire[65], peut-être d'origine jaffiote[66], et qui occupera longtemps le poste de directeur artistique chez Gramophone. On rencontre aussi de nombreux Juifs aux postes de direction: Joseph Adem, le premier collaborateur de Vogel[67] chez Gramophone, sans doute celui qui obtient la signature de Manyalâwî et de Ḥilmî; Blumenthal à la tête d'Odéon, et son directeur artistique Albert Levy, qui le premier fit enregistrer Umm Kulṯûm en 1924, puis Mas'ûda Litobaruch [Litûbarûḳ] dans les années 30, qui est aussi président de l'association des Juifs Caraïtes; J(oseph ?) Calderon, qui représente Polyphon; le réseau Cicurel-Pathé, qui figure dans le catalogue de 1926 et donne les noms des revendeurs en province: Mûsâ Isrâ'îl à Alexandrie, Joseph Ficara à Ismâ'îliyya, Madame Goldenschmidt à Manṣûra, Mayer Benzakin à Ṭanṭâ. Figurent toutefois dans ce réseau un chrétien, Kâmil Mîḳâ'îl au Fayyûm, et un seul musulman, le *Ḥagg* 'Alî Zakariyyâ, à Banî Suwayf... Significativement, ces noms juifs ne sont pas arabisés comme ceux de Zakî Murâd, Ibrâhîm Sahlûn, Dawûd Ḥusnî ou Sulaymân Abû Dawûd. Il ne s'agit pas de Juifs égyptiens de souche (à l'exception de Litûbarûḳ), qui sont à placer sur le même plan que les Musulmans ou les Coptes locaux, mais de noms ashkénazes ou de familles sépharades installés depuis quelques décennies dans le pays et qui, infiniment mieux intégrés que les Anglais ou les Français dans le commerce local, peuvent tenir un rôle d'intermédiaires. Enfin, on trouve parmi les intermédiaires des multinationales un nom grec, celui de Stellio Tzoulaqis, le représentant de Columbia ; là encore on retrouve un représentant d'une communauté relativement bien intégrée au paysage égyptien et qui utilise l'arabe dans ses relations avec les autochtones, contrairement aux autres Européens installés dans le pays (d'où la savoureuse caricature du *Ḳawâga Bîjû*, héros de nombreux sketches comiques, et dont l'accent grec en arabe déchaîne l'hilarité des auditeurs).

Manṣûr ʿAwaḍ est, par sa carrière exemplaire, le modèle du directeur artistique de maison de disque. Né en 1880 dans une riche famille de négociants en tissus, il bénéficie d'une éducation bilingue arabe et française chez les Jésuites, à l'école Copte et au lycée de Tawfîqiyya. Il apprend le violon classique, mais il à l'occasion d'entendre dans la maison familiale des artistes comme le *munšid* Ḳalîl Meḥrem (qui forma Yûsuf al-Manyalâwî), ou le joueur de *ṭanbûr* du khédive Ismâʿîl, ʿUmar Afandî. Apprenant le *ʿûd* et le *qânûn*, notamment auprès de musiciens arméniens venus d'Istambûl, il accompagne Sâmî al-Šawwâ dans certains *baṣârîf* enregistrés par Gramophone vers 1907, et fonde avec le violoniste alepin la première école d'enseignement de musique arabe en 1907, dans le quartier de Dâhir. Il y impose l'étude du solfège occidental en parallèle avec un enseignement de musique orientale, y développe ses propres théories en matière de modes et de rythmes, se faisant ainsi le représentant d'un courant moderniste, qui vise à asseoir sur des bases théoriques solides la pratique musicale, suivant en cela la démarche pédagogique d'un Kâmil al-Ḳulaʿî. Il est l'auteur de quelques opuscules, comme Al-tuḥfa al-bahiyya fî l-muṣṭalaḥât al-mûsîqiyya[68] (Le splendide trésor des termes musicaux) et s'engage en 1921 dans une longue et violente polémique contre Iskandar Šalfûn, l'impétueux rédacteur en chef de la première revue musicale égyptienne Rawḍat al-balâbil, et fondateur d'une école concurrente...[69]

C'est apparemment au lendemain de la première guerre qu'il prend ses fonctions de directeur artistique chez Gramophone, fonctions qu'il ne quittera qu'à la faillite de la compagnie en 1950[70]. Modeste théoricien, instrumentiste doué mais sans génie, c'est dans la direction de la première compagnie du pays qu'il peut pleinement se réaliser et tenter d'imprimer sa marque sur le paysage musical. Ami intime du violoniste virtuose Sâmî al-Šawwâ, que Šalfûn dénonce injustement comme "sa créature"[71], il donne à la musique instrumentale une importance qui sera suivie par les autres firmes. Il en profite pour imposer certaines de ses compositions, des "marches" militaires, comme les marches Ramses, Buṭrus Ġâlî Pacha, Muṣṭafâ Kâmil, Saʿd Zaġlûl, Ṣulṭan Ḥusayn. On voit à travers ces titres transparaître toute une politique visant à ménager la chèvre et le chou, alliant les représentants honnis de la famille régnante (le Sultan Ḥusayn Kâmil, qui est installé à la place de ʿAbbâs Ḥilmî par ordre des Anglais en 1914, ou Buṭrus Ġâlî, juge inique de Dinšawây et premier ministre assassiné suite à la mainmise de Kitchener sur le Soudan) aux figures saintes du nationalisme comme Muṣṭafâ

Pacha Kâmil (1874-1908) ou le père du Wafd, tous se voyant offrir une composition grandiloquente. Manṣûr ʿAwaḍ avait ses danseuses, de jeunes artistes qu'il tenta en vain d'imposer, comme Emilie al-Iskandariyya en 1924 ou Sawsan et Sihâm en 1930, toutes demeurant inconnues. La première tâche du directeur artistique était de découvrir des talents avant la concurrence, préférant parier sur leur avenir plutôt que de s'assurer de leur capacités (c'est là la différence entre l'antique *šayḫ al-ṭâ'ifa* et le responsable d'une entreprise commerciale). ʿAwaḍ marqua des points, signant avec Muḥammad ʿAbd al-Wahhâb en 1921, mais le perdant dès 1927 alors qu'il devient une vedette. Son plus grand succès fut de voler Umm Kulṯum à Odéon en 1926-27. Las, il la reperd au profit de la compagnie allemande en 1931, et cette dernière garde la jeune *muṭriba*, qui a détrôné toutes ses rivales, jusqu'en 1939 (date à laquelle le cinéma et la radio ont définitivement pris le relai du disque). Manṣûr ʿAwaḍ enregistra une grande part des chansonnettes comiques de Nagîb al-Riḥânî tirées des pièces de Kiš-Kiš Bey et écrites par Badîʿ Ḫayrî, mais cette fausse bonne idée fut, au vu des collections actuelles, un échec: ces disques sont si rares que le tirage dut être fort limité. Pour une réussite, combien d'échecs: Munîra al-Mahdiyya reste attachée à Baidaphon durant toutes les années 20, de même que ʿAbd al-Laṭîf al-Bannâ. Ṣâliḥ ʿAbd al-Ḥayy ne grava pas un disque pour Gramophone, pas plus qu'Amîn Ḥasanayn. Manṣûr ʿAwaḍ se tailla une réputation détestable d'avare tyrannique, exigeant des enfants de Dawûd Ḥusnî d'être payé pour leur faire entendre les disques de leur père[72]. Il rata enfin le tournant des années 30 pour sa compagnie, qui végéta jusqu'en 1950 tandis que Baidaphon réussissait à passer le cap de la radio et de la reconversion dans le cinéma. Manṣûr ʿAwaḍ, sincère dans ses choix souvent malheureux, avait sans doute mal anticipé le changement que son industrie imposerait à l'art musical en Egypte. Plus que des choix idéologiques imposés par les directeurs artistiques, ce sont les artistes, le public, la société et la technique qui devaient décider de la transformation du paysage.

1.6 Le disque objet de désir.

Entreprise commerciale, la compagnie de disques eut besoin d'importer des techniques publicitaires entièrement inconnues du monde artistique égyptien au tournant du siècle. La presse fut bien-sûr sollicitée pour annoncer les nouvelles sorties des compagnies de disque, tout comme elle annonçait les

concerts publics des grands interprètes ou la présence d'un *muṭrib* dans tel ou tel café[73]. Mais le phonographe, la boîte à aiguilles, le disque, le catalogue et le recueil de textes se devaient d'être des objets soignés et attirants. Le phonographe est un appareil onéreux, il est choisi parmi une gamme d'objets de luxe. Le disque lui même est cher, bien que les prix tendent à baisser après la guerre. 'Izz al-'Arab 'Alī assure que le prix d'un disque double-face de Manyalāwī atteignait une livre égyptienne en 1910[74]. Le *Šayḫ* Yūsuf étant le fleuron de la compagnie, ce prix est plausible, sachant qu'un catalogue de 1908 atteste le prix de 60 piastres pour un disque de Muḥammad al-Sab', simple *madhabgī* de Manyalāwī[75]. Gramophone changeait la couleur de l'étiquette et donc le prix suivant la valeur du chanteur, le format du disque et l'enregistrement. Zonophone, la sous-marque de Gramophone, présentait des disques bon-marché tandis que les "Disques Monarch" de 30 cm à étiquette rouge étaient vendus plus chers. Le produit se démocratisa après la grande-guerre et les prix de 1928 sont bien inférieurs: les disques de Manyalāwī et d'Umm Kulṯūm, les plus chers de Gramophone, étaient vendus respectivement à 35 et 27 piastres, les autres ne coûtant que 18 piastres. Méchian demandait lui 30 piastres par disque en 1931.

Outre le code des couleurs, les compagnies rivalisent avant-guerre de décoration sur les étiquettes des gravures: un chérubin ailé posé sur un disque chez Gramophone, qui se distingue comme "*markat al-malāk*" (la marque de l'ange); la reproduction du théâtre parisien de l'Odéon en or et rouge sur fond blanc pour la marque du même nom, avec la mention "Arabian Celebrity Odeon Record" intégrée dans un graphisme pseudo-pharaonique pour les précieux disques de Salāma Ḥigāzī; Baidaphon imite la présentation d'Odéon, mais ajoute aux étiquettes des "Arabian Celebrity Baida Records" une photographie en médaillon de l'artiste: c'est ainsique se présentent les numéros de catalogues à quatre chiffres de cette compagnie, ces splendides gravures maintenant rares où l'on découvre la figure de 'Abd al-Ḥayy, Sayyid al-Ṣaftī, Farajallāh Baiḍā ou Ibrāhīm Šafīq. Le titre y est imprimé en encre d'or dans une complexe calligraphie *ṯulṯī*. Cette onéreuse décoration fut hélas remplacée, sans doute avant le conflit mondial, par la célèbre gazelle sur fond rouge ou bleu, qui font de la "Société Nationale des Cousins Baida" la "markat al-ġazāla" (marque à la gazelle). Les disques "Sama' al-Mulūk" montrent quant à eux deux "*'ūd*" entrecroisés et couronnés d'un "*riqq*", en encre d'or sur fond bleu-roi. Ces étiquettes aux couleurs chatoyantes, sans doute trop coûteuses, tendront à se

standardiser dans les années 20. Gramophone imposa le fameux chien écoutant la voix de son maître, en dépit de la réputation impure de l'animal, Odéon se contenta de changer les couleurs tout en gardant un principe de bichromie, et Polyphon resta fidèle à son motif rouge vif. Le disque, rentré dans les moeurs, ne nécessitait sans doute plus autant de procédés de séduction.

Sur de nombreux disques des années 10'^6 figure en marge de l'étiquette, gravée dans la bakélite, la signature de l'artiste. A l'origine marque de sélection de la meilleure prise par le chanteur, ce paraphe rassurait le client sur l'authenticité de l'enregistrement et la satisfaction de l'artiste en personne tant au niveau de sa prestation que de sa reproduction. Cette assurance est complétée dans les catalogues par la rituelle lettre de remerciements, prétenduement envoyée par l'artiste à la compagnie, dans laquelle il se félicite de l'excellence de ses gravures. Apparemment initiée par Gramophone avec le *Šayḫ* Yûsuf, qui devait faire oublier les désastreuses gravures Sama' al-Mulûk, l'habitude fut ensuite adoptée par Baidaphon, qui dicta à Munîra al-Mahdiyya sa lettre de remerciements spontanés. Suivirent les lettres d'Umm Kulṯûm pour Gramophone et de Muḥammad 'Abd al-Wahhâb et Nâdira pour Baidaphon...

1.7 Les catalogues.

Le vecteur principal de communication entre la compagnie de disque et le public était le catalogue. Source première pour l'historien, il était aussi objet de séduction pour le public. Introduit sans doute dès 1905, le catalogue est distribué gratuitement à des milliers d'exemplaires dans les officines de vente. C'est un investissement considérable: des bons de commande encore attachés à des suppléments Gramophone 1912 que nous avons retrouvés à Hayes font état d'une impression de 3000 pièces pour 300 livres, en vue d'une distribution en Egypte et en Syrie. La longueur des catalogues varie entre une simple page sur papier glacé pour les suppléments aux longs livrets de plus de 80 pages. La richesse de la présentation est gage de renommée de la compagnie. Gramophone, depuis 1906, offre des livrets bilingues arabe-français où figurent l'artiste, le titre et le numéro de catalogue de l'oeuvre, parfois agrémentés de quelques indications musicologiques concernant le genre ou le mode de la pièce. Aucune indication ne figure, dans les catalogues des années 10, sur l'auteur ou du compositeur de l'oeuvre, relégués dans l'anonymat derrière le *muṭrib*. Au fur et à mesure des

contrats de commande liant les compositeurs aux maisons de disque, les indications musicologiques s'etofferont. Avant-guerre, Gramophone fait parfois mention pour certains *adwar* d'un auteur et d'un compositeur, et le texte en est reproduit. L'habitude de donner les textes des pièces, peut-être systématisée par Baidaphon, se développe dans les années 20. La "marque à la gazelle" fait de ses catalogues des recueils de chansons à la mode et appâte le client par les textes croustillants de certaines *ṭaqâṭîq* licencieuses.

Les "grandes opérations" sont luxueusement présentées: la sortie des premiers disques de Muḥammad al-Sab' en 1908 donna lieu chez Gramophone à un petit livret vert et or où étaient portées de sommaires indications biographiques sur l'artiste, en plus de sa photographie et des textes de ses chants. Les photographies des "artistes de la compagnie" sont un élément publicitaire primordial. Gramophone est la première à s'en servir largement, offrant dans le catalogue de 1914 une double page de médaillons, regroupant instrumentistes et chanteurs, placés sous le saint patronage de 'Abduh al-Ḥâmûlî, dont la Gramophone s'excuse de n'avoir pu enregistrer la voix. On présente ainsi sa photographie "*comme un souvenir pour les amateurs de cet art*" et la compagnie se propose "*de consoler le public en présentant des disques du célèbre munšid le Šayḫ Yûsuf al-Manyalâwî <...> La compagnie a déployé ses plus grands efforts pour présenter des disques dont tout un chacun témoigne de la perfection, sans compter sa propre approbation de son vivant...*" Baidaphon présentera dans les années 20 des photographies de plain-pied de Munira al-Mahdiyya et de 'Abd al-Laṭîf al-Banná, tandis que Columbia et Polyphon useront de nombreux médaillons dans leurs catalogues. Il est probable que ces épreuves étaient tirées au frais de la compagnie, tandis que les clichés qui innondaient les magazines comme Rûz al-Yûsuf dans les années 20 étaient vraisemblablement fournis par les compagnies de disques, heureuses d'une telle publicité pour leurs protégés.

Une titulature attachée aux artistes se développe. Si les premiers catalogues se contentent de préciser le statut d'*afandî* ou de *šayḫ* des chanteurs, de même que le grade d'*usṭa*, de *sett* ou de *'ânisa* des interpretes féminines, une dénomination publicitaire précède le nom des artistes dans les catalogues d'après-guerre et s'entend dans l'annonce précédant la musique sur les disques[77]. En 1914, le *qânûngî* Muḥammad al-'Aqqâd est surnommé "*waḥîd al-*

šarq" (L'Unique en Orient), Amîn al-Buzarî est "*sulṭân al-nây*" (Sultan du nây), Sâmî al-Šawwâ est simplement "*al-kamângâtî al-šahîr*" (le célèbre violoniste)[78]. La mention de "*šahîr*" semble se dévaluer rapidement, puisqu'elle est accolée au nom de tous les inconnus dans les catalogues Gramophone des années 20, au côté de "*ḏâ'i' al-ṣît*" (de grande renommée). Les grands artistes ont droit à des titres plus ronflants: Umm Kulṯûm est en 1928 "*muṭribat al-šarq*" (La cantatrice de l'Orient)[79], Polyphon qualifie Ṣâliḥ 'Abd al-Ḥayy en 1924 de "*ḫalîfat 'Abd al-Ḥayy al-šahîr wa 'imâm al-muṭribîn al-'aṣriyyîn*" (Successeur du célèbre 'Abd al-Ḥayy [Ḥilmî] et Imâm des chanteurs actuels). Abû al-'Ilâ est "*al-munšid al-bâri' wa l-muṭrib al-mubdi' wa l-mutafannin al-sâḥir*" (le talentueux hymnode, le chantre inventif, l'artiste envoûtant). L'adjectif *qâdir* (à comprendre comme "doué" plus que "capable") introduit déjà une nuance dépréciatrice dans la dithyrambe: un chanteur du second rang comme Muḥammad Anwar n'est que "*al-mubdi' al-qâdir ḏû l-mustaqbal al-zâhir al-zâhir [sic]*" (Le créateur doué, à l'avenir très florissant). Une mention aussi laconique que "ṣâḥibat al-ṣawt al-raḳîm wa l-fann al-'aẓîm" (Douée d'une voix suave et d'un sens artistique sublime), accolée à l'almée Farîda Muḳayyiš , laisse sans aucune illusion sur sa valeur... Baidaphon consacre des catalogues particuliers à ses artistes les plus vendeurs: la *Sulṭânat al-ṭarab* Munîra al-Mahdiyya, et le *karawân al-šarq* (Courlis de l'Orient) 'Abd al-Laṭîf al-Bannâ. L'inflation titulatoire trouvera son apogée avec le succès de Muḥammad 'Abd al-Wahhâb. Dans le catalogue particulier qui lui est consacré en 1932, Baidaphon le nomme successivement "*mugaddid al-mûsîqâ al-a'zam*" (le Rénovateur Suprême de la musique), et "*Ḥaḍrat nâbiġat al-fann wa za'îm al-mugaddidîn*" (Son Excellence le Génie des Arts et Leader des Rénovateurs). On peut penser que des pressions d'Aḥmad Šawqî ne furent pas étrangères à ces dénominations. Moins redondante, la titulature peut aider à lancer une artiste plus ciblée: Columbia décidant de présenter Fatḥiyya Aḥmad dans son catalogue dominé par les *ṭaqâṭîq* dut mettre en garde le public, expliquant dans un français savoureux les caractéristiques de la chanteuse: "*Nous vous avisons de même, que nous lancerons sur le marché quelques disques de la fameuse chanteuse Fathiyya Ahmad, considérée comme étant l'âme personnifiée de l'art de l'improvisation. Elle nous fait rappeler [sic] Abdoul-Hamouli, Osman, Abdel-Hay et El Manyalawi, les géants de l'Ancienne Ecole Musicale de l'Art Arabe*"[80]. Précieuse notice, où le texte publicitaire reconnaît implicitement les changements intervenus dans l'esthétique du chant égyptien, le statut d'école artistique de la mouvance Ḥâmûlî-'Uṯmân et le caractère savant de

leur production. Mais on y remarque aussi que ce que nous nommons "l'école khédiviale" était devenu à la fin des années 20 une "ancienne école musicale".

1.8 La fin de l'ère du 78 tours.

Les années 30 et 40 sont, pour toutes les compagnies, des années de forte production mais aussi de vaches maigres. Racy a choisi 1932 comme date symbolisant la fin de "l'ère du phonographe". Date charnière, la crise mondiale atteignant l'Egypte et faisant s'effondrer le cours du coton (la terrible situation des campagnes à cette époque est reflétée aussi bien dans les Yawmiyyāt nā'ib fī l-'aryāf de Tawfīq al-Ḥakīm que dans le roman Al-arḍ de 'Abd al-Raḥmān al-Šarqāwī). Umm Kulṯūm enregistre 53 compositions entre 1931 et 1939[91], 'Abd al-Wahhāb se confirme comme le fleuron de Baidaphon et en devient partenaire. La compagnie libanaise étend son empire au Maghreb et jusqu'en Iran[92]. Fatḥiyya Ahmad reste la seule vedette associée à Columbia, mais décline devant Umm Kulṯūm[93]. Les activités de toutes les compagnies s'essoufflent considérablement dans les années 40. A l'exception de Cairophon, qui a pris la suite de Baidaphon, les compagnies cessent de distribuer régulièrement des catalogues. 1932, c'est aussi l'année du premier film égyptien parlant (et donc chantant), "*Unšūdat al-fu'ād*" (l'hymne du coeur), sorti le 14/4/1932, et dont Nādira Amīn tient la vedette. Médium privilégié d'expression pour les tenants de la modernisation, du "*gadīd*", le cinéma est à la base de l'apparition d'une chanson courte distincte de la *ṭaqṭūqa* et dont la popularité reste intouchée jusqu'aux années 60. Les rapports de concurrence entre le 78 tours et le cinéma parlant à ses débuts sont difficiles à évaluer. Racy voit dans le septième art une cause de diminution des profits de l'industrie du disque[94]; Salwa El-Shawan a montré qu'au contraire, les ventes des chansons de films furent un ballon d'oxygène pour une industrie en recession[95]: Baidaphon ré-enregistra l'ensemble des succès cinématographiques de quatre films de 'Abd al-Wahhāb (originellement sur bande optique), depuis "*Al-warda al-bayḍā'*" (La rose blanche, 1932), "*Dumū' al-ḥubb*" (Larmes d'amour, 1935), "*Yaḥyā l-ḥubb*" (Vive l'amour, 1937) jusqu'à "*Yawm sa'īd*" (Jour heureux, 1939), la compagnie devenant ultérieurement Cairophon (vers 1942). Quant au film d'Umm Kulṯūm "*Widād*" (1935), ses chansons rapportèrent à Odéon 18000 livres[96]. Pour les compagnies n'ayant pas su s'investir dans le cinéma, le bilan est amer. La lecture d'un catalogue tel que celui de Gramophone en 1949 laisse une triste impression: on n'y trouve que des

vedettes de seconde catégorie et des demi-gloires... Seul joyau, le violoniste Sâmî al-Šawwä tentant d'interesser le public par une reprise instrumentale admirable du *dôr* de ʿUtmân "*kadni l-hawa*"[87]. Ce n'était plus là une pièce bien à la mode quand Umm Kultûm, ʿAbd al-Wahhäb et une génération de chanteurs de variété tentant de les imiter tenaient le dessus du pavé.

Le début des années 30 est enfin une période où se multiplient les stations de radio indépendantes. Il existait au Caire entre 1926 et 1932 quatorze stations, souvent liées à des grands magasins qui les utilisaient à des fins publicitaires[88]. Les mémoires du comédien Yûsuf Wahbî renferment quelques amusantes anecdotes sur cette épopée, dont d'homériques disputes entre les deux fils de Muḥammad ʿUtmân qui s'accusaient mutuellement de dénaturer l'oeuvre de leur père...[89] Le gouvernement égyptien interdit les postes privés à partir de 1932 et la radio officielle fut inaugurée le 31 mai 1934, par une chanson d'Umm Kultûm[90]. Les postes, achetés par les propriétaires de cafés, diffusaient les disques et éventuellement remplaçaient des artistes populaires, comme le *šâʿir* de quartier (cet épisode est raconté par Nagîb Maḥfûẓ dans *Zuqâq al-Midaqq*[91]). L'influence de la radio sur les ventes de disques est difficile à évaluer. Si Salwa El-Shawän l'estime positive, puisqu'elle faisait la publicité des productions de l'industrie du disque[92], nous sommes portés à plus de circonspection: un poste de TSF était sans doute un investissement moins onéreux qu'un phonographe, la radio se chargeant de faire l'acquisition des nouveautés. Il est remarquable que les publicités des magasins d'équipement dans une revue comme Al-mûsîqä concernent toutes des appareils radio et non des phonographes[93]. De plus, la radio offrait un confort d'écoute très supérieur au disque, en dépit des progrès de l'enregistrement électrique, du fait des concerts en direct et de l'introduction du fil Marconi, qui permettait de conserver l'ensemble d'une *waṣla*, face à un disque qui ne put dépasser les 6 minutes qu'avec le microsillon à la fin des années 40. Mais l'esthétique née avec le 78 tours ne fut que confirmée par la chanson de film, et l'allongement des enregistrements ne put enrayer l'évolution de la musique égyptienne vers un abandon de la *waṣla* et une dychotomie chansons longues / chansons courtes, participant toutes d'une catégorie musicale évoluant rapidement de la musique savante à la variété.

2. La nature des enregistrements commerciaux.

2.1 Le 78 tours témoin de l'activité musicale ou miroir déformant ?

Le premier problème auquel furent confrontées les compagnies de disque fut le choix du répertoire digne d'être enregistré. Aidés des agents locaux, les responsables étrangers tentèrent d'entrer en contact avec les gloires locales, mais n'ayant pas une idée précise de la demande qu'ils rencontreraient, durent décider par eux-mêmes de la catégorie musicale qui serait prioritairement enregistrée. Une des priorités fut donc de classer les interprètes par ordre de mérite, en s'informant sur la hiérarchie supposée entre les chanteurs. Un courrier de Gramophone en 1907[94] établit le palmarès suivant: (1) Yûsuf al-Manyalâwi, (2) Salâma Ḥigâzi, (3) Muḥammad al-Sab', (4) 'Abd al-Ḥayy Ḥilmi, (5) Bamba al-'Awwâda. La compagnie se félicitait d'avoir sous contrat tous ces artistes, à l'exception du Šayḳ Salâma. Pourtant, ces méthodes de classement n'étaient guère fiables et les approximations coûtent cher: al-Sab', maḏhabgi de Ḥâmûlî, n'était aucunement le grand artiste qu'ils imaginaient et ses disques ne rencontrèrent qu'un succès mitigé. 'Abd al-Ḥayy Ḥilmi, par contre, qui n'est à l'origine qu'en quatrième position, devint rapidement "l'enfant chéri" des compagnies[95], enregistrant partout, imposant ses conditions et se plaignant éventuellement de ses cachets. Un sondage d'opinion en 1912 le place en tête des "*génies de son temps dans le domaine musical*"[96]. Il ne fait point de doute que le 78 tours a contribué à populariser un chanteur que l'on sait par ailleurs fantasque lors de ses concerts publics. Remarquons que tous les noms des vedettes de l'enregistrement sont ceux d'artistes installés au Caire, chantant dans la cadre de la *waṣla*, accompagnés d'un *taḳt* traditionnel: les premiers catalogues donnent une image de la production égyptienne entièrement dominée par la musique savante de l'école khédiviale à l'aube du XXe siècle.

Le premier catalogue Gramophone de 1906 ne propose en alternative à la musique de *taḳt* que quelques duos comiques, où dominent le genre de la *ʿâfya*[97], ainsi que des enregistrements de musique militaire, deux genres dont le succès ne faiblit pas avant la première guerre mondiale. La première des deux immenses vedettes du comique d'avant-guerre est le *Ḥagg* Sayyid Qišṭa (C'est à dire le Ḥagg Hippopotame). Son portrait paru au côté de Munîra al-Mahdiyya en 1908 dans un catalogue Zonophone confirme le bien-fondé de ce surnom. L'autre est Aḥmad

Fahîm al-Fâr (le rat). On raconte que le Šayḫ Yûsuf al-Manyalâwî restait les bras croisés et le visage impassible pendant le *faṣl muḍḥik* qui entrecoupait ses *waṣalât*, refusant de rire des plaisanteries de ces vedettes[99]. Les titres de certains de leurs enregistrements font retrospectivement frémir et témoignent d'une liberté de langage impensable de nos jours: citons "*el-mar'a btewled*" (la femme qui accouche), "*qâfyet es-sakâra*" (la *qafya* des ivrognes), "*ganâzet el-ḳawal*" (l'enterrement de la tapette), "*ḳenâ'at el-ḳawal ma' el-mara*" (la dispute entre la tapette et la gonzesse)...[99]

La musique militaire, quant à elle, est présente sur tous les catalogues. Gramophone en 1914 présente deux troupes: "al-mûsîqâ al-amîriyya al-miṣriyya ḳamasgî 'urṭat al-gayš al-miṣrî" (la musique militaire égyptienne du cinquième régiment) qui, sous influence écossaise, alterne marches, *salâmât* (saluts au prince) et versions instrumentales d'adwâr savants joués à la cornemuse (*mûsîqâ al-qirab*). L'autre troupe est "*al-mûsîqâ al-sulṭâniyya al-'uṯmâniyya*" (la musique impériale ottomane) qui n'interprète que des marches militaires. Odéon n'est pas en reste et propose en 1913 de la cornemuse et des orchestrations de la "*mûsîqâ al-biyâda al-miṣriyya*" (le terme *biyâda*, tiré du persan *piyâda*, désigne l'infanterie et, de nos jours, les bottes de l'uniforme militaire). Quant à Baidaphon, la compagnie libanaise s'attire les services de l'Ecole de Police, dans un répertoire identique aux autres formations, dans lequel on retient une "Marche des Scouts d'Egypte", saluant probablement l'implantation du mouvement dans le pays.

Ce n'est que progressivement qu'est introduit un quatrième genre, le répertoire de *ṭaqâṭîq* des almées. Bahiyya al-Maḥallâwiyya, la débutante Munîra al-Mahdiyya et Amîna al-'Irâqiyya occupent une place croissante dans les catalogues. Seules deux femmes se risquent à interpréter le répertoire khédivial, qui semble essentiellement masculin: Asmâ al-Kumsâriyya (la contrôleuse) chez Odéon et Bamba al-'Awwâda chez Zonophone. Il s'agit ici de la crème des almées, et seule Odéon se risque à un registre plus populaire en proposant en 1913 deux disques de *zâr* (cérémonies de désenvoûtement) menés par une *kûdya* que l'on assure célèbre[100]. Le folklore (nous désignons par ce terme les musiques et chants ruraux traditionnels que les catalogues étiquettent "*baladî*") ne conquiert que très lentement droit de cité. Il est vraisemblable que les compagnies aient attendu que les campagnes soient équipées d'appareils

avant de proposer des enregistrements: ce fut sans doute pour une fois la demande qui créa l'offre. Les premières apparitions de musique populaire folklorique sont uniquement instrumentales. Il s'agit de petites formations composées d'un *ṭabl* (tambour à caisse cylindrique et à deux membranes, frappé par une baguette[100b]) et d'un *arġūl* (double clarinette à tuyaux parallèles, dont le nom dérive de l'*organon* grec[100c]), et parfois de deux *mizmār* (hauboit à anche double, le *sibs* jouant la mélodie à l'octave supérieure tandis qu'un autre instrument reprend dans les graves ou donne un bourdon[100d]). Odéon ne donne pas le nom des interprètes et se contente de s'attribuer un "*ṭabl baladī Odeon*" (ṭabl de campagne Odéon), qui interprète un mélange de versions populaires de pièces célèbres de musique savante, principalement des *adwār*, et de danses sur un rythme syncopé de *maqsūm*, "*raqṣ baladī*" (danse campagnarde) ou "*śaḳla'a gadīda*" (nouvelle danse du ventre)[101]. Gramophone s'attache depuis 1908 les services du *Ḥagg* Ibrāhīm et son *mizmār baladī*. La tradition survit à la guerre, puisqu'on retrouve dans le catalogue Gramophone de 1930 deux orchestres de *mizmār*. Les enregistrements du Congrès du Caire en 1932 sont sans doute parmi les derniers de cette tradition[102]. La radio sut faire durer le répertoire de l'*arġūl* quelques années supplémentaires[103].

Ce n'est qu'après la Grande-Guerre que les premiers chanteurs *baladī* furent enregistrés. Odéon ouvrit la marche en 1922 avec Muḥammad al-'Arabī et ultérieurement Muḥammad al-Ṣuġayyar (mort en 1950), que sa voix de fausset place en concurrent *baladī* de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā, de même que Sayyid Darwīś al-Ṭanṭāwī. Baidaphon suivit l'exemple en 1923 et pressa 11 disques de 'Arabī. Sa popularité alla croissant: un catalogue Baidaphon de 1929 présente 39 titres, celui de 1932 en compte 63 et il ne cesse de graver des nouveautés. Il obtient au cours des années 30 de passer régulièrement le vendredi à la radio, accompagné de Muḥammad al-Ṣuġayyar et des deux joueurs d'*arġūl* Ḥasan et Ḥusayn. Polyphon lança en 1924 la *Ḥagga* Zaynab al-Manṣūriyya, présentée comme "*al-śā'ira al-qarawiyya*" (la diseuse de poésie villageoise), laquelle devint la concurrente de 'Arabī. Le violoniste Sāmī al-Šawwā aurait rapporté les avoir entendus se lancer des défis en *mawwāl* lors des festivités de Ramaḍan dans le quartier d'al-Ḥusayn[104]. Les plus grands instrumentistes ne dédaignaient pas d'assister à ces enregistrements, voire à accompagner le chanteur, grand-maître d'un art dont ils s'inspiraient dans leur domaine savant et qui lui-même se nourissait de l'école khédiviale, ne serait-ce que dans la diversification des modes utilisés. Les

multiples "*raqṣ*" (semi-improvisations dansantes au violon) de Sāmī al-Shawwā, et plus tard les allusions *baladī* dans la musique de variété de Farīd al-Aṭras témoignent de l'influence de Muḥammad 'Awaḍ al-'Arabī sur la scène musicale à partir des années 20.

2.1 La musique religieuse.

Par le terme "musique religieuse", nous désignons le *tagwīd* du Coran, ainsi que les *qaṣā'id* et *tawāšīḥ* interprétés lors des cérémonies de *zikr* et de *mawlid*, sans accompagnement de *takt*. Sa place est extrêmement limitée avant la première guerre mondiale et elle se résume essentiellement à la psalmodie coranique avant les années 20. Le *šayḫ* Ḥasan Ḫiḍr, 'Alī al-Fallāḥ enregistrent le Coran pour Odéon, et le *munšid* Muḥammad Salīm, qui parsème de sourates son répertoire profane, vend sa voix à toutes les compagnies[105]. En l'absence de jurisprudence, les *mašāyeḫ* hésitèrent d'abord à graver sur cire la parole de Dieu; l'anecdote que rapporte Heinrich Bumb, chef de l'expédition Beka de 1905, est significative:

"*C'est par le moyen d'un pot de vin que nous parvînmes à apaiser la conscience d'un prêtre [sic], qui consentit finalement à chanter des extraits du Coran. La prise de son eut lieu au milieu de la nuit dans le plus grand secret, derrière les portes verrouillées d'une maison louée spécialement pour l'occasion*"[106].

Ce n'est qu'en 1906 que le *šayḫ* Muḥammad al-Ḥanafī publia une *fatwā* autorisant l'enregistrement du Coran sur disques phonographiques, à la condition que les sons en soient correctement articulés et que les disques soient écoutés dans un état de ferveur approprié[107]. Une almée se risqua même à la psalmodie (il n'était pas inhabituel pour ces femmes de faire précéder leur tour de chant d'une sourate, pour attirer la bénédiction sur une union): al-sett Wadūda al-Manyalāwiyya présente sur un catalogue de 1919 sa version de la sourate Yūsuf, encadrée par "*waddīnī l-ḥammām ya nentī*" (emmène-moi au hammām, maman) et "*Barhūm ya barhūm*", un célèbre qadd syrien[108]. Etonnant disque, l'étiquette annonçant un accompagnement au violon par Sāmī al-Šawwā (bien-sûr impossible dans cet art sacré), dont on ne sait s'il s'agit d'une bévue sacrilège ou d'une astuce publicitaire pour assurer le succès.

A la fin des années 20, l'*inšād* confrérique et le *dikr* prirent enfin leur place dans le corpus enregistré (si l'on excepte un *dikr* du *Šayḫ* ʿAlī al-Qaṣabgī enregistré vers 1910 par Baidaphon). Etrange phénomène que cette profusion de *munšidīn* passés au chant profane et qui ne gravent qu'exceptionnellement leur répertoire originel! La carte de l'*inšād* n'interessait pas Manṣūr ʿAwaḍ et Gramophone, qui ne proposaient que d'anecdotiques gravures: un disque de *mawlid* de Muḥammad al-Ṭanṭāwī en 1920 (qui interprètait la qaṣīda "*zahā fī ḫaddayka l-ḫafarū*", la pudeur a empourpré tes joues, ultérieurementun succès de ʿAlī Maḥmūd), et deux *qaṣīda* de Muḥammad Karam en 1924. Ce n'est qu'en 1927 que la compagnie se lia à une grande voix de l'*inšād*, ʿAlī al-Ḥārit̲, qui menait parallèlement une carrière de muṭrib, et se spécialisera dans la *waṣla* khédiviale à la radio vers 1935. Baidaphon mena une politique plus offensive: en 1927 sont enregistrés Meḥrez [Muḥriz] Sulaymān, Ismāʿīl Sukkar et Sayyid Mūsā, ainsi qu'un nouveau genre, les chants religieux en dialecte de Muḥammad al-Kaḥlāwī. La terminologie des catalogues semble hésiter devant l'art du *munšid*. Le titre annonce "*mawlid wa qaṣāʿid nabawiyya*" (anniversaires de la naissance du Prophète et des saints, et poèmes de louanges sur le Prophète), présentant la circonstance d'interprétation comme une désignation musicologique. Les pièces sont dites "*qaṣīda*", "*tawšīḥ*" ou "*madḥ*", référant plus au contenu textuel qu'à la technique de chant associée à la pièce. Ces enregistrements réussirent sans doute suffisamment pour qu'un an plus tard, Baidaphon présente 9 disques de Meḥrez Sulaymān, agrémentant le catalogue du texte des pièces enregistrées. C'est néanmoins Odéon, entré tard dans la course, qui réussit à s'associer la voix la plus prestigieuse en ce domaine, celle du *šayḫ* aveugle ʿAlī Maḥmūd (1878-1946), ainsi qu'Ibrāhīm al-Farrān. Hautement respecté parmi les musiciens professionnels, ʿAlī Maḥmūd est l'un des formateurs du compositeurs Zakariyya Aḥmad (1896-1961). Il s'essaya parfois au *taḫt* dans des *qaṣāʿid muwaqqaʿa* à thème religieux[109], se fit accompagner au violon par Sāmī al-Šawwā[110], et rénova l'*inšād* en y faisant pénétrer une conception très composée, très réfléchie de la *qaṣīda*, à l'imitation du style des compositeurs profanes. *Muqriʾ* estimé, il psalmodiait régulièrement aux grandes occasions à la mosquée al-Ḥusayn[111]. Il faut noter que musique religieuse désigne essentiellement art musulman.

Les seules gravures de la liturgie copte dont nous disposons sont celleseffectuées à l'occasion du Congrès de 1932[112]. Les chants religieux chrétiens enregistrés commercialement concernent exclusivement les rites

levantins et sont l'apanage de Baidaphon. Certains de ces disques sont toutefois distribués en Egypte, dont ceux de l'archevêque Germanos Chehadé [Šaḥāda], présenté comme "*al-bolbol al-ṣayyāḥ*" (le rossignol retentissant)[113]. Ils alternent hymnes et extraits de l'Evangile en arabe et en grec. Comme la liturgie copte, la liturgie juive est totalement ignorée, et aucun des grands *muṭribīn* juifs, Zakī Murād ou Sulaymān Abū Dawūd, ne semble s'y être risqué. Un collectionneur nous assure avoir vu des disques de Zakī Murād dont le titre était gravé en hébreu[113b], mais aucun disque de cette sorte n'a été retrouvé. Les seuls gravures liturgiques juives mentionnées dans un catalogue sont maghrébines.[114]

2.3 Une image biaisée de la vie musicale?

Cet examen macroscopique de la production sur 78 tours amène à s'interroger sur la fiabilité de ce support comme reflet de la vie musicale en Egypte dans les trois premières décennies du siècle. L'industrie du disque place au premier rang les grands professionnels du Caire et d'Alexandrie et accentue la domination de l'école khédiviale sur la scène musicale. Or, en démocratisant l'accès à des voix jusque-là réservées aux cénacles, l'industrie du disque ôte sa raison d'être aux interprètes de seconde et troisième catégories qui étaient chargés de répercuter et de transmettre dans les milieux populaires et dans les zones les plus reculées du pays les créations du Caire. Les *Ṣahbageyya*, particulièrement, ne sont enregistrés par aucune compagnie; sans doute auraient-ils fait double-emploi avec le support, étant par eux-mêmes un "vecteur de diffusion" plus que des artistes créateurs. Il est cependant d'autres absences qui frappent, notamment la sous-représentation de la psalmodie coranique, du *ḏikr*, de l'*inšād*: les compagnies ne semblent vouloir présenter qu'une forme d'art d'accès restreint, au dépens de formes plus communes et qui, par leur fréquence, leur présence continuelle dans la vie du citoyen, ne justifient pas le pléonasme d'un enregistrement. L'amateur de musique peu fortuné n'assistera peut-être à un concert du Šayḫ Yūsuf qu'une fois dans sa vie, mais sa vie de croyant est ponctuée par la psalmodie et par les cérémonies religieuses dans les mosquées voisines. Nul besoin, dès lors, de les graver. Seule une approche ethnologique confère une valeur historique à ces formes artistiques. Ce n'est qu'exceptionnellement que l'industrie du disque jouera un rôle purement conservatoire.

Ce qui s'applique à la musique religieuse s'applique de même au šâ'ir, l'artiste populaire qui racontait accompagné de sa *rabâba* la *sîra* (épopée) des *Banî Hilâl* dans le café de quartier. Cette figure mythique, détrônée par la radio au cours des années 30, fut quasiment ignorée de l'industrie phonographique. Là encore, la présence d'un *šâ'ir* dans chaque café rendait inutile la diffusion simultanée de cet art par le 78 tours. Certaines absences sont moins aisément explicables: de grandes et célèbres almées passent à travers les mailles du filet de l'industrie phonographique: la scandaleuse *Tawḥîda*, propriétaire du casino *Alf Layla* à Rôḍ al-Farag'[115] doit peut-être à la réputation sulfureuse de son établissement le fait de n'être pas enregistrée. De même, qu'en est-il de Šafîqa al-Qibṭiyya, cette mystérieuse Chafika la Copte dont Tawfîq al-Ḥakîm cite une célèbre ritournelle'[116] et dont la légende fournira matière à un film de Hasan al-Imâm dans les années 60? Il n'en reste que des épreuves Gramophone jamais distribuées commercialement... Quant à Bamba Kaššar, la femme du prolifique Sayyid al-Ṣaftî, sujet d'un autre film de Hasan al-Imâm'[117], il n'en subsiste aucune trace.

Si, on le verra ultérieurement, l'industrie du disque est source de transformation dans la musique autant qu'elle en est le reflet, elle ne semble guère avoir joué le rôle du découvreur de talents, ou du moins de talents durables. Le 78 tours confirme et accentue la gloire plus qu'il ne la crée. La lecture des premiers numéros de la revue Rûz al-Yûsuf, parus en 1925, montre que trois interprètes féminines avaient atteint à cette date la "*nugûmiyya*", une large renommée de *star*: Munîra al-Mahdiyya, Fatḥiyya Aḥmad et Umm Kulṯûm, cet ordre étant celui dans lequel les classait le public'[118]. Or, seule Munîra était, en 1925, largement enregistrée. Umm Kulṯûm ne bénéficiait que de quelques titres sur Odéon, et Fathiyya était inconnue des catalogues (sauf peut-être de Mechian). C'est donc uniquement par le biais de leurs concerts publics, de leur animations de soirées dans les casinos du bord du Nil et par leur activité théâtrale que ces artistes s'étaient faites connaître. L'industrie du disque ne fit qu'entériner un choix du public cairote. C'est après la signature d'un contrat que la compagnie de disque prenait une avance sur le public, non dans le choix des interprètes mais dans celui des titres. Divers articles de presse et une interview tardive de 'Abd al-Laṭîf al-Bannâ confirment que les nouvelles chansons étaient d'abord sorties en disque, puis chantées en public en cas de succès'[119].

Enfin, la nette sous-représentation des compositions pour le théâtre chantant dans le corpus enregistré, enfin, est intrigante. Alors que de la première guerre mondiale au début des années 30 le théâtre chanté connaît une seconde jeunesse (Salâma Ḥigâzî représentant à lui seul, on l'a vu, le premier âge d'or), le genre ne fait l'objet d'aucune catégorisation particulière dans les catalogues. Aucune compagnie ne consacre de section spéciale pour les airs d'operettes et "d'Opéra", les quelques pièces gravées étant réunies avec les autres enregistrements d'interprètes qui avaient le plus souvent une double production, sur scène et sur *taḳt*. Alors que des revues comme Al-Masraḥ, Rûz al-Yûsuf, Alf Ṣinf, Al-Kawâkib consacrent d'innombrables articles à la vie théâtrale (et donc prioritairement au théâtre chanté, comme on le verra dans le chapitre suivant), l'industrie phonographique reste concentrée sur la musique de taḳt. Il est vrai qu'il nous a été parfois malaisé d'établir au vu des titres la nature "scène" ou "*taḳt*" des chansons enregistrées. Les mentions "*qit'a min riwâya*" (extrait de la pièce) sont rares dans les catalogues et ne figurent qu'exceptionnellement sur les étiquettes des disques[120]. Les cinq disques que fait sortir Baidaphon contenant les airs de la pièce Cléopatre et Marc Antoine composée par Sayyid Darwîš et complétée par Muḥammad ʿAbd al-Wahhâb en 1926 sont avant tout des disques de Munîra al-Mahdiyya, les frères Bayḍa n'ayant pas cru bon de demander au jeune compositeur de venir chanter ses propres monologues dans la pièce. Des innombrables compositions scéniques de Dawûd Ḥusnî et de Kâmil al-Ḳulaʿî, il ne reste que de rares extraits. Cette attitude de l'industrie du disque égyptienne est contraire à celle suivie par les compagnies en Europe et aux USA, qui très tôt enregistrèrent des opéras dans leur intégralité, c'est à dire sur plus d'une dizaine de disques...

Doit-on en conclure que le genre ne se serait pas vendu? La presse moderniste survalorise-t-elle la composition théâtrale alors que le gros du public reste attaché au ṭarab? Les entreprises commerciales que sont les maisons de disque n'auraient sans doute pas hésité à enregistrer les performances théâtrales dans leur intégralité si ces gravures avaient été susceptibles de se vendre. Le genre le plus applaudi par les intellectuels ne rencontra sans doute pas le succès décrit, et les innombrables aller-retour d'une Munîra al-Mahdiyya entre scène et *taḳt* prouvent que le théâtre était loin d'avoir fait disparaître le *ṭarab*.

2.4 Conditions d'enregistrement de la *waṣla*.

Miroir déformant de la vie musicale au sens macroscopique, le 78 tours donne aussi une image imparfaite de la performance musicale, en comparaison avec son exécution en public. Nous concentrerons notre analyse sur les formes musicales liées à la *waṣla* khédiviale, puisqu'elles se taillent clairement la part du lion dans le corpus enregistré. Racy les désigne par le terme de "*urban secular music*" (musique profane citadine)[21]. A cette dénomination, qui englobe le répertoire des almées, nous préférerons celle de musique savante, la *ṭaqṭūqa* nous semblant mériter un traitement particulier. Le choix des compagnies se portant en priorité sur les artistes, chanteurs et instrumentistes liés au *taḫt*, la première préoccupation de la compagnie sera de trouver un moyen de faire entrer la *waṣla* dans un 78 tours. La durée d'enregistrement limitée implique naturellement un découpage, et, de la part des musiciens, une discipline à laquelle ils ne sont guère habitués. Une solution aurait pu consister à découper une *waṣla* en tronçons, et de recréer une continuité disque après disque. L'accordage, complexe pour un instrument comme le *qānūn*, ne pouvant être constamment changé, les *maqāmāt* auraient été le critère de classement déterminant dans les catalogues. C'est, grossièrement, ce que l'on retrouve dans les catalogues turcs de la même période, le titre des morceaux enregistrés n'étant pas les premiers mots du texte chanté, mais le genre musical suivi d'un mode (*rāst gazel, ḥusaynī šarqī, etc*). La lecture des premiers catalogues égyptiens ainsi que des "*recording ledgers*" montre que cette solution ne fut jamais adoptée, l'accent étant placé par l'ensemble des compagnies sur un seul des composants de la suite: le *dōr*. Il ne s'agissait pas de multiplier les enregistrements de *waṣalāt*, mais ceux de la pièce de résistance de la *waṣla*.

Le premier catalogue Gramophone de 1906 (cas-limite) présente 70% d'*adwār*; le premier catalogue Odéon retrouvé (1913) en contient 40%. Ce parti pris d'atomisation de la *waṣla* renforce nécessairement l'indépendance de chaque composante. Les catalogues, le plus souvent, omettent de préciser la catégorie à laquelle appartient une oeuvre. Si la *qaṣīda* se repère dans un catalogue à l'arabe classique, *dōr* et *mawwāl* sont supposés connus du public car le titre est parlant (et les confirmations sporadiques). Parfois se glisse une indication de mode, pour un *mawwāl* ou des *layālī*, suivant une logique aléatoire. Le lecteur est en fait formé à reconnaître du premier coup d'oeil le genre musicologique à

travers la thématique abordée dans le titre (une indication ne servant qu'à distinguer les cas douteux ou les nouveautés). Nous le verrons ultérieurement, suivant que l'amour soit heureux ou désespéré, suivant que le titre soit une adresse ou un soliloque, on peut aisément deviner le genre musical. Si la *waṣla* idéale comporte au moins un *muwaššaḥ*, des *layâlî*, un *mawwâl* et un *dôr*, certains genres sont délibérément sacrifiés.

Les *muwaššaḥât* enregistrés sont fort rares, et seul Sayyid al-Safti en fait un élément principal de son répertoire. Parfois, un très court *muwaššaḥ* est expédié avant un *dôr* ou un *mawwâl*: le genre n'a pas gagné chez tous les interprètes son autonomie. C'est aussi le cas des *layâlî*: lors du découpage, ils ne sont pas généralement considérés comme un élément constitutif indépendant, mais comme un préambule au *mawwâl* s'ils sont libres, et au *dôr* ou à la *qaṣîda* s'ils sont placés sur un cycle rythmique. Il est rarissime de trouver un disque entièrement consacré aux *layâlî*[122], rare d'en trouver une face complète, le complément étant généralement un *mawwâl*. La technique du découpage se heurtait toutefois à un écueil: comment traiter les longues pièces que sont le *dôr* et la *qaṣîda*? Le *muwaššaḥ* se voit généralement accorder une face, exceptionnelement deux. Les *layâlî et mawwâl* ont souvent droit à deux faces, mais le *dôr* ne saurait toujours être résumé en six minutes. C'est pourtant la solution adoptée dans la toute première génération d'enregistrements, entre 1903 et 1905. Une pièce aussi longue que "*fel-bo'd-e yâma*" est chantée sur deux faces par le mystérieux Muḥammad al-Teleǧrâfgî, et même sur une seule face par Sayyid Qâsim. Muḥammad Sâlim ne consacre lui aussi qu'une face à de longues compositions gravées par Odéon sur grands disques de 35 cm, format vite abandonné. La parade à cette limitation temporelle apparaît pourtant dès les premières tournées: une pièce peut dépasser le cadre du disque, mordre sur deux disques, en occupant trois ou quatre faces. Il est même un exemple unique de *dôr* occupant cinq faces.[123]

La longueur des pièces arabes était apparemment inhabituelle pour les ingénieurs du son européens. Oscar Preuss, un ancien employé d'Odéon, témoigne:

"*Etant donné que la plupart d'entre eux* [les chanteurs arabes] *ne savent pas lire et que leurs chansons sont régulièrement d'une durée interminable* (une

chanson arabe prenant généralement deux faces, mais nécessitant très souvent deux disques double-face), un souffleur est généralement indispensable"[124].

L'allusion au souffleur, outre qu'elle confirme la piètre instruction de bien des interprètes, serait plutôt à interpréter comme un indice de la soif d'enregistrements des compagnies, qui demandent aux *muṭribīn* d'étendre leur répertoire, et parallèlement indice de la frénésie des chanteurs qui, ayant trouvé une vache à lait, sont prêts à interpréter des pièces qu'ils ne maîtrisent pas (ne pas connaître son texte pour des artistes formés à la tradition orale implique clairement une médiocre connaissance de l'oeuvre, musique comprise).

Sama' al-Mulūk, la marque créée pour les premiers disques du *Šayḫ* Yūsuf al-Manyalāwī, tenta une technique de vente à la limite de l'honneteté et qui ne fut heureusement suivie par aucune autre firme: chaque *dōr* étant systématiquement enregistré sur trois faces, la quatrième face servait en fait de première face pour un nouveau *dōr*. Le client désireux de disposer d'oeuvres complètes était ainsi obligé de faire l'acquisition de toute la série. Chez les autres compagnies, la "face complémentaire" d'une pièce en trois faces offre toutes les combinaisons possibles: [*layālī + dōr*], [*dōr + layālī*], [*muwaššaḥ + dōr*], [*dōr + qaṣīda*], [*dōr + mawwāl*] etc. Généralement, la complémentaire était enregistrée dans la foulée, la pièce étant alors sur le même *maqām* que le *dōr*, mais il n'était pas rare que les compagnies décident d'un "bouche-trou". Aucune consistance maqāmienne n'était alors respectée, des *layālī bayyātī* pouvant conclure un *dōr* en *rāst*...'[125] Les seules pièces autres que les *adwār* ayant droit à quatre faces furent les longues tirades théâtrales du *Šayḫ* Salāma Ḥigāzī, qui s'étendaient sur une vingtaine de minutes.

On peut se demander si la contrainte temporelle ne provoque pas, dès l'avant-guerre, l'apparition de "tics d'exécution" et d'une esthétique particulière au 78 tours (nous ne faisons pas ici allusion aux transformations de l'esthétique traditionnelle dues au phonographe, qui seront traitées dans un paragraphe ultérieur). Les *adwār* ou les *qaṣā'id* ne finissant pas pile à la fin de la face sont très régulièrement prolongés par un taqsīm sur le cycle bamb, éventuellement complété de *layālī*. S'agit-il là d'une tradition effectivement lors des concerts, ou d'une solution inventée par les musiciens pour terminer

les faces? Les *waṣalāt* enregistrées par Marie Gubrān ou Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy dans les années 40 et 50 ne présentent aucunement ce type de conclusion. On y remarque au contraire l'introduction d'une technique typiquement occidentale pour signaler que le morceau est terminé: le ralentissement progressif du tempo dans la dernière phrase et le maintien prolongé de la dernière note. Cette technique est ignorée dans les enregistrements anciens, puisqu'en dépit d'une *qafla* sophistiquée du chanteur, le tempo est maintenu, le cycle *waḥda* étant simplement prolongée par le *bamb*. C'est le "*ya lēl*" du chanteur qui vient confirmer à l'auditeur, dont l'attention n'est toujours pas retombée, que le *dōr* ou la *qaṣīda* sont achevés, particulièrement dans le cas où, par fantaisie, l'interprète a conclu par une cadence dans un mode autre que celui de départ où à une octave différente.

Autre source d'interrogation, l'aspect extrêmement varié et riche des improvisations dans l'interprétation des *adwār*. Jamais les chanteurs ne semblent se laisser aller à la facile répétition d'un effet réussi (comme en abusera Umm Kulṯūm dans ses concerts à partir des années 50). Le remarquable niveau artistique des pièces gravées contraste avec les récriminations de critiques comme Aḥmad Taymūr ou Iskandar Šalfūn, qui dénoncent chacun les interminables répétitions de la même phrase musicale lors d'interprétations en public, qui peuvent, disent-ils, dépasser une heure par pièce[126]. Doit-on alors considérer les *adwār* enregistrés comme des "abrégés de concerts", se contentant d'indiquer des directions de variation que le *muṭrib* en situation réelle développera encore (pour le mieux) ou se contente de répéter jusqu'à la lassitude de l'auditoire (pour le pire)? Il est certain que le *dōr* enregistré est un condensé, ramassé, vif et précis, de la pièce vivante, parfois simplement allusif. Le 78 tours impose à l'interprète et à son *taḳt* une ascèse, un sens de l'essentiel et de la concision qui peuvent faire défaut en concert mais rendent ces vieilles gravures si remarquables.

Les séances d'enregistrement ne ressemblaient d'ailleurs en rien à une *waṣla* en situation réelle. Si le 78 tours tente de reproduire, du moins jusqu'à la première guerre mondiale, un extrait de *waṣla*, les conditions d'exécution sont fort différentes. Cela ne signifie aucunement que les chanteurs se plient à toutes les exigences des techniciens européens d'ailleurs, à l'inverse de ce que pense Racy[127]. Les récriminations de Preuss le prouvent:

"Je n'oublierai pas de sitôt un épisode qui survint en cette époque de gravure directe. Les filins supportant les grandes trompes d'enregistrement se brisèrent, et les artistes locaux, convaincus qu'il y avait là une manifestation du mauvais oeil, s'enfuirent tous ignominieusement. Ce ne fut qu'après des trésors de patience et de lente persuasion que je parvins à les rappeler à leurs devoirs <...> L'attitude du soliste arabe moyen est tout sauf gracieuse. Généralement, ces gens-là, hommes et femmes, préfèrent s'asseoir le ventre contre le dossier de la chaise <...> Les quantités d'alcool, de cocaïne et d'autres drogues absorbées par les artistes et leur entourage tout au long de sessions durant depuis le début de soirée jusqu'à deux ou trois heures du matin (il était impossible de les amener à travailler de jour) m'alarmèrent jusqu'à ce que je m'y fasse. Pas de quoi s'étonner s'ils dorment toute la journée! Je me souviens d'une dame obèse qui parvint à s'enfiler une grande bouteille de Cognac Martell trois étoiles en une seule session..."[128].

Les séances d'enregistrements, une ou deux fois par an, étaient pour les artistes à la fois une occasion unique d'accéder à la gloire et une pénible session de travail. Si lors d'une soirée privée un *muṭrib* ne chantait guère plus de trois *adwār* (pouvant certes les faire durer fort longtemps), les "*recording ledgers*" témoignent de séances beaucoup plus lourdes: en une journée de 1912, Sayyid al-Ṣafṭī grava huit *adwār* et un *mawwāl*[129]. La successions des pièces dans leur ordre d'enregistrement prouve d'ailleurs qu'il n'était nullement tenté de recréer une *wasla*: chacun des *adwār* chantés ce jour-là était sur un mode différent de celui du suivant. On trouve ainsi une succession *naḥāwand*, puis *ḥigāzkār kurdī*, puis *huzām*, puis *bayyātī*, puis *ḥigāz*, etc... Il est vraisemblable que les moments d'accordage servaient de récréation au vocaliste.

Si l'inconsistance maqamienne au cours des séances d'enregistrement posait problème au soliste pour accéder à la "*salṭana*", l'exécution d'un *dōr* quelconque était elle même compliquée par les interruptions. Difficile contrainte que celle de reprendre la pièce là où elle s'était achevée, au moment fatidique où les trois ou quatre minutes s'étaient achevées. Rācy reproduit la photographie d'un instrument symbole de la tyrannie du temps, un chronomètre réglé sur trois minutes qui, placé dans la main du chanteur, se mettait à vibrer sans faire de bruit une fois le temps épuisé, invitant le chanteur à terminer une variation pour trouver une plage d'interruption où à conclure par quelques rapides

layâlî[130]. Préparer une nouvelle cire prenait environ deux minutes[131]. Un instrumentiste était alors chargé de rappeler au soliste sa dernière note, ou son dernier mouvement. Autre gêne occasionnée par les conditions d'enregistrement: l'absence de public. Une grande partie des improvisations du *muṭrib* se fait en réaction à la demande des *sammi'a* (les connaisseurs), qui encouragent l'artiste (parfois à tort et à travers). Un chanteur comme 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî, dont les caprices étaient de notoriété publique, refusait par exemple de chanter en public s'il ne se trouvait dans l'assistance quelque joli garçon à regarder[132]. La parade pour le *muṭrib* consista d'une part à venir avec sa suite, de convoquer les employés de la compagnie pour encourager le chanteur, quite à engager une claque professionnelle, les *muṭayyabâtiyya*, dont la charge de *tatyîb* consistait à interrompre le chant des habituelles exclamations d'enthousiasme, telles *Allâh*, *Ya salâm*, *kamân* (encore), *ya ḥalawlaw* (quelle douceur), *ya ṣan'a ʿawî* (quel métier)...

Si parfois se décèle un automatisme gênant, les exclamations du *taḳt* devant les prouesses de Ḥilmî ou de Manyalâwî, ou les félicitations d'un Sayyid al-Ṣaftî après un *taqsîm* réussi de Šawwâ, un "*kutukutu*" bien senti (cette onomatoppée est une déformation de *katkût* indiquant que la suavité du chant est aussi délicate qu'un poussin), tout ceci sonne souvent authentique. Le plaisir du chanteur n'est d'ailleurs pas la seule justification de ces interjections, le public du disque ayant besoin lui aussi de ces indices de musique vivante, qui remplissent une fonction phatique. Racy voit dans ces interjections un simulacre proche des "rires en boite" des feuilletons télévisés américains, la preuve en étant que l'artiste réenregistrait plusieurs fois la même face: "*Ces réenregistrements arbitraires des mêmes passages étaient trop éloignés de l'expérience réelle d'un concert pour véritablement émouvoir les artistes et leur auditoire*"[133]. Les recherches effectuées parmi les relevés d'enregistrements ne font pas état, contrairement à ce qu'avance Racy, de fréquents "doublages" de la prise, et nous serions portés à croire que les quelques cas de seconde prise visaient précisément à provoquer un *ṭarab* plus authentique. Les plus émouvantes de ces interjections sont celles des almées, qui n'hésitent pas à être leur propre claque. Les disques de Bahiyya al-Maḥallawiyya commencent toujours par la voix de la chanteuse s'interpellant elle-même: "Allâh Allâh ya-ṣṭa Baheyya ya Mḥallaweyya, ya ṣaḥbet eš-šohra l-'aleyya" (Mon Dieu mon Dieu Maître Bahiyya, vous êtes si célèbre!). Des rites se

créent: au début de chaque face, un *muṭayyibâtî* doit lancer à Sulaymân Abû Dawûd un "*Allâh Allâh ya bu Dawûd*", auquel le chanteur réplique toujours "ḥâder" (à ta disposition). On note des plaisanteries: sur un vieux disque Odéon, après que le chanteur a conclu la première face du *dôr* "*meslak eza ḥakam bel-'adl-e aḥsan*"[154] (si tu dois régner, fais preuve d'impartialité) sur la prière "*erḥam*" (épargne-moi), on entend la claque facétieuse lui lancer "*erḥam ya bu Dawûd*" et le *muṭrib*, imperturbable, de répondre de son usuel "*ḥâder*... Les marques d'admiration sont parfois difficiles à décoder: les disques de Manyalâwî sont ponctués d'interjections "*ya bû ḥaggâg*", en fait un diminutif de Yûsuf par référence à al-Ḥaǧǧâǧ Ibn Yûsuf al-Ṯaqafî (m714)... Sur un disque Columbia, une voix lance à Sâmî al-Šawwâ à la fin d'un de ses taqsîm: "*Allâh ya Sî Sâmî, ya sâḥeb el-'emâra*"[155] (Mon Dieu Monsieur Sâmî, Propriétaire de l'Immeuble). C'est là une allusion à l'immeuble du quartier de Ḍâhir, rue Ramses, que possédait le violoniste et qui fut un temps la plus haute construction du Caire.

3. L'évolution du goût musical à travers le 78 tours.

L'évolution de la production dans l'industrie du disque est pour nous l'un des seuls indices incontestables de l'évolution du goût et des attentes du public égyptien entre les premières années du siècle et les années 30. Les genres musicaux dépassent le style personnel ou la démarche d'un interprète, et il est possible de classer la production suivant de grandes catégories musicologiques. La première tentative d'analyse diachronique de la production musicale égyptienne sur 78 tours est l'oeuvre de 'Alî Jihâd Râcy. Travaillant sur un nombre limité de catalogues, s'étendant dans le temps de 1913 à 1930, il a pu observer l'évolution de la production, remarquant en particulier la progressive désaffection du *dôr* et l'avènement de la *ṭaqṭûqa*, genre dont il note avec justesse qu'il devient unisexe à partir des années 20. Nous nous proposons de developper et de préciser son travail à partir de sources plus abondantes, et en adoptant une classification plus fine des genres chantés et enregistrés.

3.1 L'évolution des genres.

En concentrant notre attention sur les genres issus de la *waṣla*, ainsi que sur la *ṭaqṭûqa* jouée avec *taḳt* et les airs tirés d'operettes, nous sommes amenés à critiquer les termes employés par les catalogues et repris par Racy. Le terme

qaṣīda, on le verra en détail dans le septième chapitre, désigne indifféremment à l'aube du XXe siècle deux entités musicologiques, la "*qaṣīda mursala*" (non mesurée, improvisée et exploratoire) et la "*qaṣīda muwaqqa'a*" (mesurée, semi-composée), distinction jamais établie par les catalogues. Cette distinction est elle-même insuffisante: les tirades théâtrales de Salāma Ḥigāzī ne se réduisent pas uniquement à la *qaṣīda mursala*, de même que les compositions sur le cycle waḥda d'Abū al-'Ilā Muḥammad (suivi dans la seconde partie des années 20 par Muḥammad 'Abd al-Wahhāb, Zakariyyā Aḥmad ou Sayyid Šaṭā) peuvent difficilement être rangées dans la même catégorie que les pures improvisations de 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī. Ainsi, plusieurs degrés peuvent être distingués, sur une ligne allant de l'improvisation absolue vers la composition la plus rigide, dans le cadre même de la *qaṣīda muwaqqa'a* ou *mursala*.

Le terme "*ṭaqṭūqa*", lui aussi, ne peut être universellement employé, au risque de confondre des genres musicologiquement et parfois même littérairement fort différents. Le terme désigne d'abord le répertoire des almées, chansons citadines de mariages, comptines campagnardes et égyptianisations d'airs populaires levantins. La *ṭaqṭūqa* des années 20 est elle une composition plus complexe, sur un texte récent, à thématique généralement érotique ou sociale. Enfin, la fin des années 20 voit l'avènement d'une *ṭaqṭūqa* noble, dans laquelle la recherche compositionnelle s'apparente à celle du *dūr*, sur un texte débarassé de ce que la classe des lettrés estime être les scories du libertinage. Placer sur un même plan les chansons de mariage de Bahiyya al-Maḥallawiyya qui ne comprennent le plus souvent qu'une seule phrase mélodique, les polissonneries de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā et les complaintes néo-romantiques qu'écrit Aḥmad Rāmī pour Umm Kulṯūm et dans lesquelles Zakariyyā Aḥmad innove au point de proposer un air différent dans chaque couplet ne serait guère judicieux. Doit-on souligner aussi les hésitations des catalogues dans l'emploi du terme "*monologue*", qui s'applique aussi bien aux airs comiques de Badī'a Maṣābnī qu'aux chants d'amour de Nādira?

S'il est nécessaire de pousser plus en avant la distinction entre différents types de chants, afin d'observer leur variation dans le temps, cette démultiplication ne doit pas cacher en fait l'existence de trois groupes principaux, qui nous semblent devoir se distinguer suivant le critère de l'improvisation. Certaines formes issues de la *waṣla* sont avant tout filles de

l'instant: les *layâlî*, le *mawwâl*, la qaṣîda *mursala*, la *qaṣîda muwaqqa'a* commençant par "la ronde des censeurs" (voir chapitres 5 et 7), le *taqsîm* instrumental. D'autres formes participent de la semi-composition: le *dôr*, certaines *qaṣâ'id*, la *taḥmîla* instrumentale. D'autres enfin ne laissent qu'une place limitée à l'improvisation: *bašraf et samâ'î*, le *muwaššaḥ*, la *ṭaqṭûqa*, les airs d'opérette, la *qaṣîda* à la manière de 'Abd al-Wahhâb (qui fixe jusqu'aux *lawâzim*), le monologue, et ultérieurement la chanson cinématographique, hybride de *ṭaqṭûqa*, de monologue et d'air d'operette.

Une autre exigence nous a paru inévitable: le décompte des genres dans un catalogue donné n'est pas une donnée immédiatement significative, le document comprenant des enregistrements effectués à des périodes très différentes. Les catalogues Odéon des années 30 proposent des disques de Salâma Ḥigâzî dont on sait qu'ils datent environ de 1906, de même que Yûsuf al-Manyalâwî (mort en 1911) garde la première place dans le catalogue Gramophone jusqu'en 1930. Prendre en compte des enregistrements très anciens fausserait ainsi les données permettant de retracer l'évolution de la production, reflétant plutôt un état de l'offre. Il est donc nécessaire pour chaque catalogue de ne noter que les nouveautés venant compléter les anciens enregistrements. Cette recherche implique de disposer de collections assez complètes de catalogues pour toutes les compagnies, puis de pointer les titres nouveaux. La comparaison doit aussi s'appuyer sur les numéros de matrices ou de faces, suivant l'hypothèse qu'à chaque campagne d'enregistrement correspond un numéro-préfixe différent (Cette hypothèse n'est pas valable pour Gramophone, mais nous avons pu disposer pour cette compagnie d'une collection quasi-complète). Il est certain que des erreurs ont pu se produire dans le décompte des nouveautés, de même que dans la classification des chants. En particulier, la distinction entre *qaṣîda mursala* et *qaṣîda muwaqqa'a* n'a pu être assurée que dans la mesure où l'on disposait d'un enregistrement de la pièce, ou d'un document établissant sa nature. Dans les autres cas, c'est en fonction de la nature du texte et de la tradition de l'interprète que la classification a été effectuée. L'arbitraire ne porte que sur une nombre de cas limités. Les pièces présentées comme "dialogue" dans les catalogues ont été versées dans la catégorie "ṭaqṭûqa composée".

Signalons enfin que seuls ont été pris en considération les genres, instrumentaux ou vocaux, représentatifs de la musique citadine, religieuse ou

profane, accompagnée ou non par un *takt*. Ni la chanson ou la musique "*baladi*", ni les sketches comiques parlés , ni les orchestres militaires ou les solos sur instruments occidentaux n'ont été relevés, pas plus que les enregistrements destinés à d'autres pays que l'Egypte (pièces syriennes ou soudanaises). Les genres que nous avons considérés représentent néanmoins dans les catalogues entre 90% et 100% de la production.

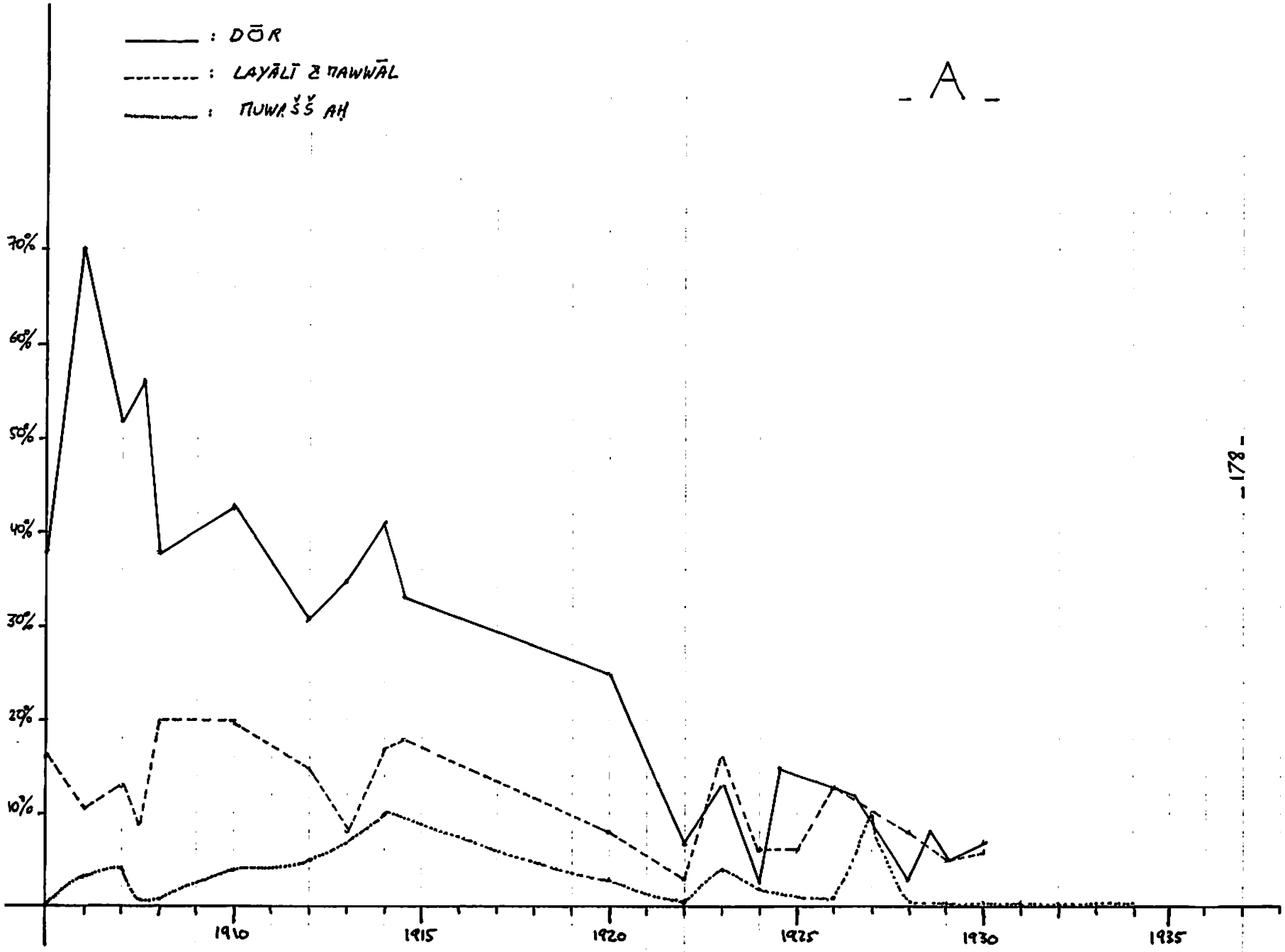
EVOLUTION DE LA PRODUCTION 1906-1932

1: layâlî /mawwâl
2: qaṣîda "ah ya ana"
3: qaṣîda mursala
4: qaṣîda ḫigâzienne
5: taqâsîm pour taḫt
6: muwaššaḥ
7: dôr khédivial
8: qaṣîda mesuree composée
9: ṭaqṭûqa traditionnelle
10: chants d'inšâd et ḏikr
11: formes instrumentales composées
12: ṭaqṭûqa moderne/dialogue
13: opérette, ṭaqṭûqa théâtrale
14: ṭaqṭûqa noble
15: monologue

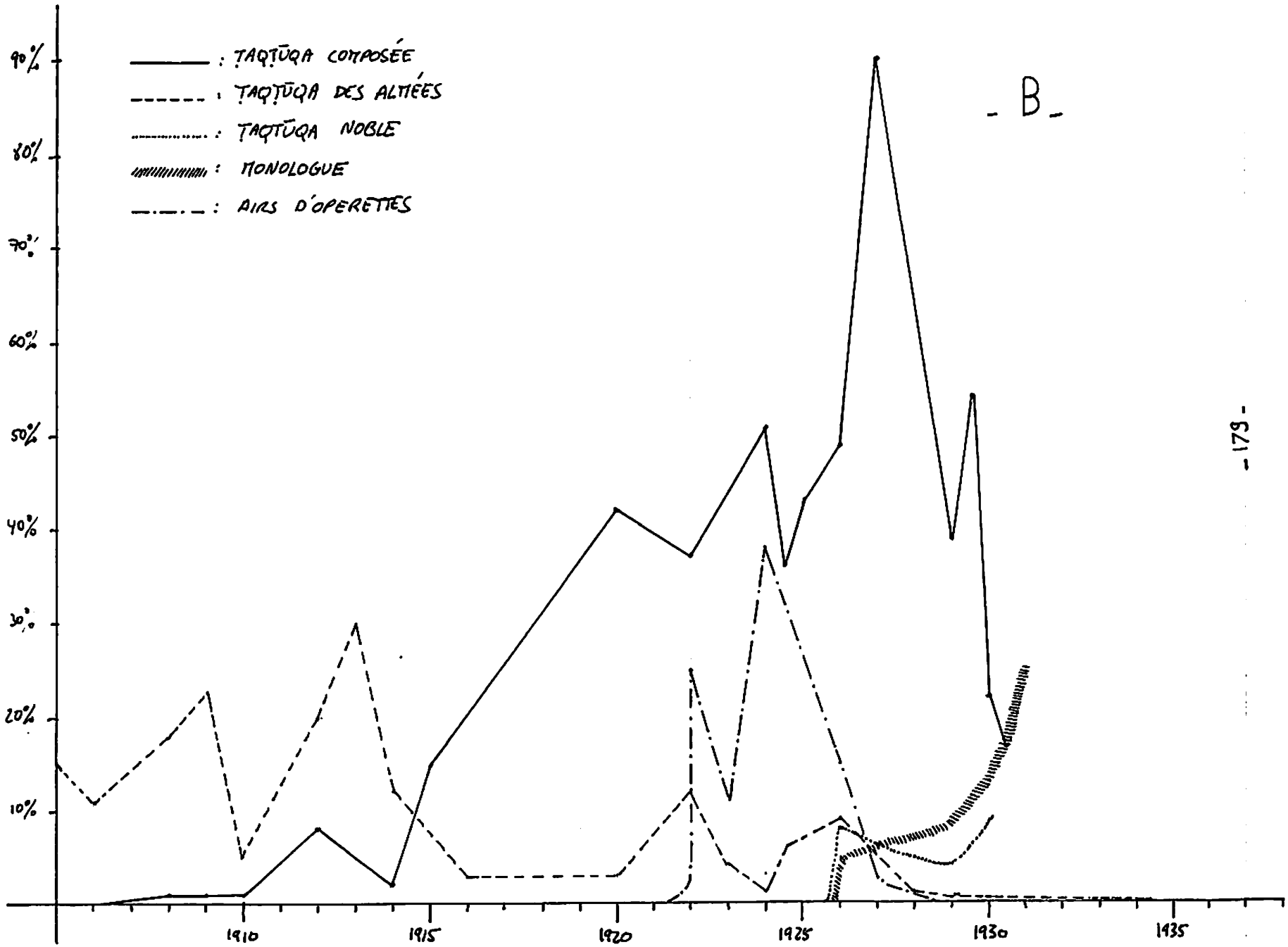
Le pourcentage arrondi de chaque genre est indiqué sous le nombre de disques gravés.

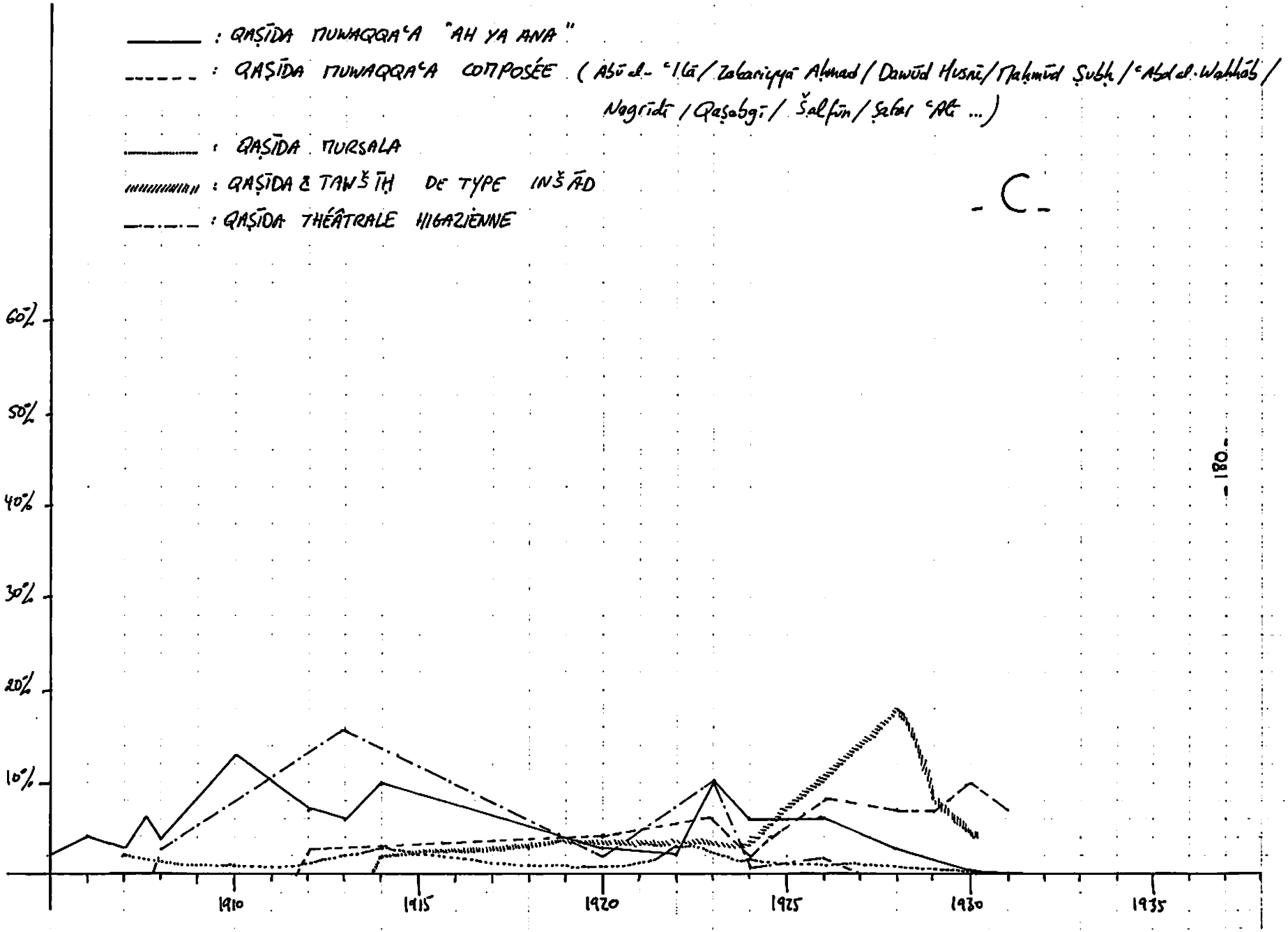
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Enregistrements et catalogues de référence															
Zonophon/Gran 1906	11	4					71		11		4				
%	11	4					70		11		4				
Odéon v1904	9	1			4	2	21		8		9				
%	17	2			7	3	39		15		17				
Zonophon/Gran 1907	18	4	1		5	5	68		23		7				
%	13	3	1		4	4	52		17		5				
Odéon v1907 (-préc)	24	17	6	7	2	5	149		49		4				
%	9	6	2	3	1	2	57		18		2				
Granophone 1908	16	3			1	5	29		18		5	1			
%	21	4			1	7	37		23		6	1			
Gran 1910 (-préc)	19	13	1		4	7	43		5		4	1			
%	19	13	1		4	7	43		5		4	1			
Gran 1912 (-préc)	18	9	1		5	6	36		24		7	10			
%	15	7	1		5	5	31		21		6	9			
Baidaphon v1914	42	25	7		4	17	102		31	4	12	5			
%	17	10	3		2	7	41		12	2	5	2			
Odéon v1913 (-préc)	5	4		11		3	23		20						
%	8	6		17		5	35		30						
Gran 1916 (-préc)	21	11			12	5	39	3	3		6	18			
%	18	9			10	5	33	2	2		5	15			
Gran 1921 (-préc)	9	3		2	3	3	27	4	3	4	3	44			
%	8	3		2	3	3	25	4	3	4	3	42			
Odéon 1922	4	2	1		16		8		14			39	27		
%	4	2	1		14		8		13			35	24		
Baida v1923 (-préc)	17	10	3	10		4	13	6	4		6	18	11		
%	16	10	3	10		4	13	6	4		6	17	11		
Baida v1925 (-préc)	7	7	2	1	17	2	4	2	1		9	58	4		
%	6	6	2	1	15	2	3	2	1		8	51	3		
Gran 1924 (-préc)	5		1		2	2	1	1		2	3	21	24		
%	8		2		3	3	2	2		3	4	34	39		
Polyphon v1924	5	2		1	9	2	14	6	5	1	7	41			
%	6	2		1	10	2	15	6	6	1	8	43			
Pathé 1926	11	9			2	3	21	2	9	1	6	73	25		
%	7	6			1	2	13	1	6	1	3	45	15		
Gram 1926 (-préc)	8	3			8	6	7	2	5		5	13	3		
%	13	5			13	10	12	3	8		8	22	5		

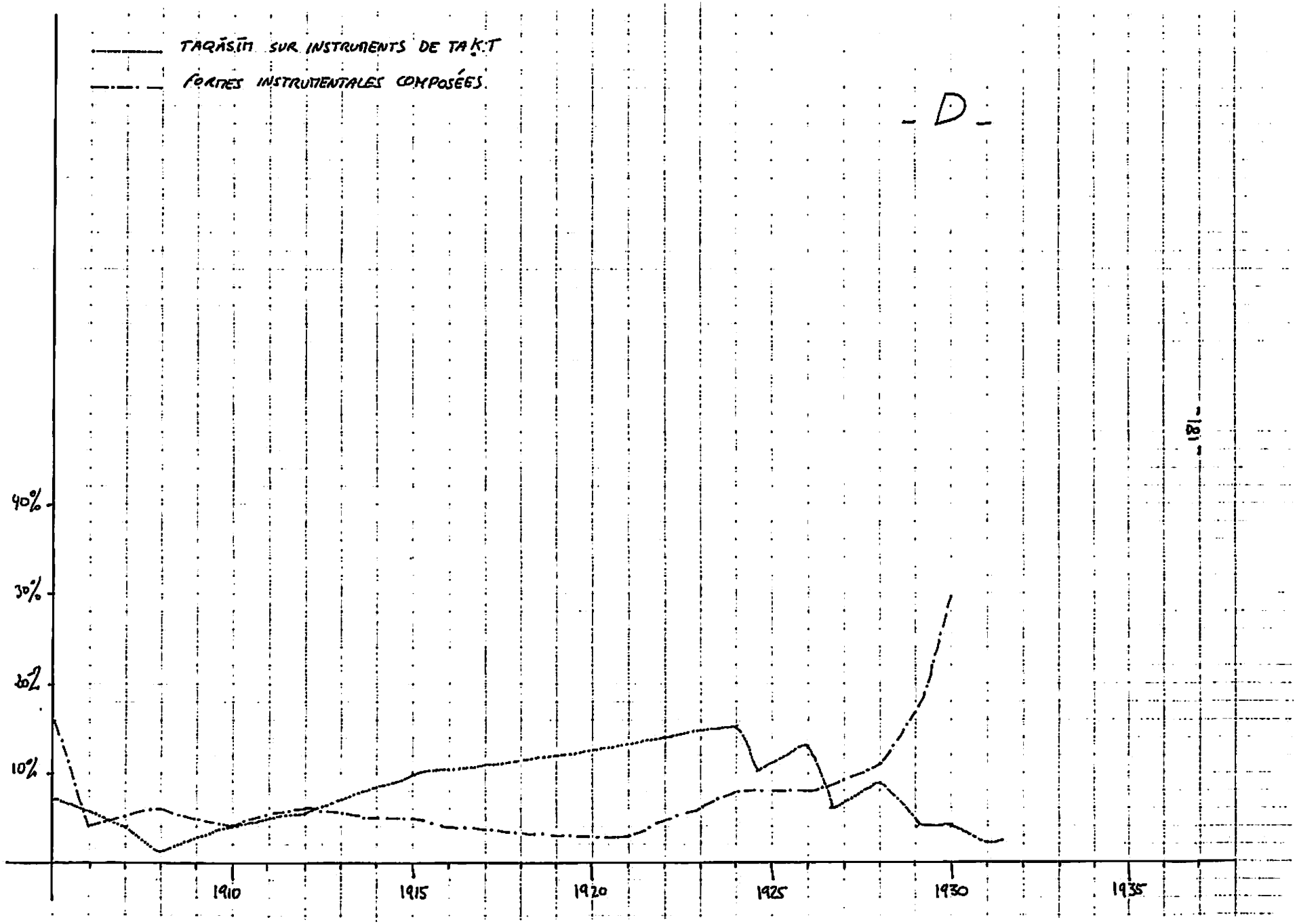
Odéon 1926 (-préc)	9		1	2	8		1	9			8	56	3	10	6
%	8		1	2	7		1	8			7	49	3	9	5
Gran 1927 (-préc)					8			4			8	2		2	2
%					30			16			30	8		8	8
Baida v1927 (-préc)	15	2	9		5		3	8	1	22		47			6
%	13	2	8		4		3	7	1	18		39			5
Poly 1927 (-préc)							1	1				18			
%							5	5				90			
Columbia v1927	9	3	1		10		9	2		2	12	61			
%	8	3	1		9		8	2		2	11	56			
Odéon 1929 (-préc)	5		1		4		5	8		9	18	42	1	4	9
%	5		1		4		5	7		8	17	40	1	4	8
Gran 1930 (-préc)	7				5		8	12		5	37	18		10	16
%	6				4		7	10		4	32	15		9	13
Baida 1931 (-préc)	4				1			4			2	12	1	5	14
%	7				2			7			4	22	2	9	26
Columb 1932 (-préc)	6						3	4				20		5	9
%	13						6	8				42		12	20
Gran 1932 (-préc)	2				2		5	6			14	10		5	9
%	4				4		10	12			24	19		10	17


: DŌR
: LAYĀLĪ Z MAWWĀL
: MUWAŠŠAḤ
70%
60%
50%
40%
30%
20%
10%
1910
1915
1920
1925
1930
1935

- A -


: TAQṬŪQA COMPOSÉE
: TAQṬŪQA DES ALMÉES
: TAQṬŪQA NOBLE
: MONOLOGUE
: AIRS D'OPERETTES
- B -
90%
80%
70%
60%
50%
40%
30%
20%
10%
1910
1915
1920
1925
1930
1935


: QAṢĪDA MUWAQQA'A "AH YA ANA"
: QAṢĪDA MUWAQQA'A COMPOSÉE (Abū al-'Alā / Zakariyyā Aḥmad / Dawūd Ḥusnī / Maḥmūd Ṣubḥ / 'Abd al-Wahhāb / Nagrīdī / Qaṣabgī / Šalfūn / Ṣafar 'Alī ...)
: QAṢĪDA MURSALA
: QAṢĪDA & TAWŠĪḤ DE TYPE INŠĀD
: QAṢĪDA THÉÂTRALE HIGAZIENNE
C
60%
50%
40%
30%
20%
10%
1910
1915
1920
1925
1930
1935


TAQĀSĪM SUR INSTRUMENTS DE TAKT
FORMES INSTRUMENTALES COMPOSÉES.
D
40%
30%
20%
10%
1910
1915
1920
1925
1930
1935

3.2 Analyse des graphiques.

Le graphique (A) représente l'évolution du répertoire concernant trois genres associés à la *waṣla*: le *dôr*, le *mawwâl*, et le *muwaššaḥ* ; cet ordre correspond à l'importance qui leur est respectivement accordée par les compagnies de disques, au vu de leur proportion dans le nombre total des enregistrements. Le *dôr* est en position spectaculairement dominante depuis les débuts du phonographe jusqu'à la première guerre mondiale. Cette domination s'explique en partie par le peu de diversification du répertoire gravé par les compagnies. Ce sont essentiellement les chanteurs mâles de l'école khédiviale qui déposent leur voix et privilégient l'élément central de la *waṣla*. D'autre part, les décès consécutifs de ʿUṯmân et de Ḥâmûlî en 1900 et 1901 incitent sans doute les compagnies autant que les musiciens à vouloir conserver la plus grande part de leurs oeuvres. Si ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmî ou Yûsuf al-Manyalâwî s'essayent à tous les genres, un chanteur comme Sulaymân Abû Dawûd, qui enregistre pour toutes les compagnies, limite quasiment son répertoire au *dôr*: sur 123 disques retrouvés, 115 y sont consacrés. La période d'avant-guerre est particulièrement fertile en doublons: les mêmes pièces sont inlassablement interprétées par plusieurs chanteurs, qui eux-mêmes en proposent différentes version suivant les compagnies. La fréquence des enregistrement d'une pièce est d'ailleurs le meilleur indice permettant de repérer la formation d'un répertoire que l'on peut se risquer à qualifier de "classique".

Ce sont essentiellement les oeuvres de Ḥâmûlî, de ʿUṯmân et des prédécesseurs qui sont sans cesse reprises: on compte six interprètes du *dôr* "*matta' ḥayâtak*", sept de "*Allâh yeṣûn dawlet ḥosnak*", huit de "*fel-boʿâ-e yâma*". Certains succès des compositeurs Dawûd Ḥusnî et Ibrâhîm al-Qabbânî, datant de la fin du XIXe siècle, jouissent d'une même popularité: "*el-bolbol gâni w ʿal-li*" et "*sallemt-e rûḥak*" sont enregistrés par plus de cinq voix différentes, sans compter les différentes version d'un même interprète. Le meme muṭrib n'hésite aucunement à chanter les mêmes titres pour différents labels: Sayyid al-Ṣaftî enregistre au moins trois versions du *dôr* "*el-kamâl fel-melâḥ ṣodaf*"[136], ʿAbd al-Bârî propose trois "*sallemt-e rûḥak*"[137]... Outre que c'est là un moyen facile de multiplier les gains, les compagnies laissent faire car chaque interprétation est supposée unique et différente de la précédente. C'est la survivance (jusqu'à la guerre) d'une conception de la musique qui privilégie

la performance d'un soliste et de son *takt* par rapport à l'oeuvre, qui n'est pas encore sacralisée. La compagnie ne paye pas encore une pièce, elle en paye une interprétation.

La notion de propriété artistique, nous le verrons, n'entre en jeu qu'à la veille de la guerre. Le nombre élevé d'*adwār* gravés sur 78 tours avant 1914 ne doit pas occulter le fait que le répertoire tourne autours d'une petite centaine de pièces, dont une vingtaine sont constamment reprises. Le tassement du *dōr* dans les années qui suivent immédiatement la guerre n'est pas dû à une désaffection du public pour ce genre, mais plus à la saturation du marché. La quasi totalité du répertoire khédivial fut gravée entre 1903 et 1912 et les compagnies ne voyaient pas l'intérêt d'inscrire à leur catalogue des produits dont disposait la concurrence. La grande majorité des *adwār* enregistrés après la guerre sont des nouveautés (commanditées, on le verra, par les compagnies), les pièces devenues "classiques" étant principalement éditées par les nouveaux venus sur le marché (catalogues Polyphon de 1924, Pathé de 1926)[139].

Ce sont, de 1918 à 1925, trois artistes qui enregistrent la majorité des nouveaux *adwār*: Sayyid al-Ṣafṭī, Zakī Murād et Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy. Ṣafṭī, gravement alcoolique, vieillit au cours de cette décennie et n'enregistre à l'heure du disque électrique que quelques plages pour Odéon et Polyphone. Zakī Murād part en longue tournée en Europe et aux Etats-Unis vers 1925, et seul Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy continue, pour les hommes, à interpréter les nouvelles compositions d'un Dawūd Ḥusnī qui détient quasiment le monopole du genre après la mort d'Ibrāhīm al-Qabbānī en 1927. Le phénomène marquant de l'histoire du *dōr* dans la seconde moitié des années 20 est la multiplication des interprètes féminines s'essayant au répertoire savant. Fatḥiyya Aḥmad, Nādira, la *šayḫa* Sakīna Ḥasan, de jeunes Juives comme Ḳayriyya al-Saqqā ou Seham interprètent de nouvelles compositions, dont elles ont l'exclusivité et dans lesquelles l'improvisation est fort limitée. Ces nouveaux *adwār* ne mûriront pas par l'apport personnel de chaque artiste comme c'était le cas pour le répertoire plus ancien[139]. Peut-être le *dōr* est-il alors considéré comme un exercice de virtuosité nécessaire pour accéder au statut d'artiste du premier rang: Muḥammad 'Abd al-Wahhāb en compose cinq et les interprète, Umm Kulṯūm en chante une série commandée à Dawūd Ḥusnī en 1930-1931 par Gramophone et Odéon. Le genre s'éteint lentement dans les années 30, connaissant de passagères revivifications:

compositions de Maḥmūd Ṣubḥ pour lui-même sur Mechian en 1931, *adwār* de Zakariyyā Aḥmad pour Umm Kulṯum jusqu'en 1939[140], une pièce moderniste de Dawūd Ḥusnī pour Laylā Murād vers 1935[141]... Ces compositions, que les catalogues désignent plus souvent par le terme de *maḏhab* que *dōr*, ne s'assimilent au genre que structurellement ; l'élément improvisatif, fondamental dans le *dōr* "classique", y est quasi-inexistant dans les enregistrements. Ces pièces étant fréquemment chantées en concerts publics, il n'est pas possible, en l'absence de témoignages, de spéculer trop rapidement sur un arrêt de l'improvisation au cours des années 30. Tout juste peut-on remarquer que ces pièces très composées, calibrées pour le support, sont plus préparées en fonction du 78 tours que du concert. On note d'ailleurs que ces *adwār* tardifs tiennent tous sur un seul disque, les longues compositions sur quatre faces n'ayant pour dernier représentant que Maḥmūd Ṣubḥ. Le *dōr* des années 30 est essentiellement un produit standardisé et qui fait systématiquement appel au *hank*. Le microphone permet en effet de saisir plus facilement la voix des *maḏhabgeyya*, qui restait désespérément à l'arrière-plan dans les prises acoustiques. Les compositeurs démontrent leur virtuosité dans des *'ahāt* complexes, dont il est clair qu'ils sont appris par coeur et restitués par l'interprète. La recherche de la nouveauté et de l'originalité pointe, se manifestant par des changements de rythme ou d'audacieuses transitions modales. Le *dōr* de l'école khédiviale, s'il n'est plus gravé, demeure toutefois vivant par le biais de la radio, les artistes ayant droit de présenter une *waṣla* en direct s'essayant généralement à un classique de ʿUṯmān ou de Ḥāmūlī[142]. C'est avec la seconde guerre mondiale que s'éteint définitivement un genre depuis quelques années plongé dans l'hébétude.

Le *mawwāl* et les *layālī* se maintiennent à un niveau constant tout au long de "l'ère du phonographe", les aléas de la production reflétant en fait imparfaitement des politiques différentes suivant les compagnies. Tandis que Baidaphon, Polyphon et Columbia enregistrent à la fin des années 20 de nombreuses pièces sur des textes anciens ou spécialement commandés, Gramophone semble délaisser le genre. Plus qu'au niveau quantitatif, l'évolution est en ce domaine essentiellement qualitative, comme il sera ultérieurement explicité. Quant au *muwaššaḥ*, c'est de tous temps le parent pauvre. Délaissé par les interprètes et les compagnies, sa préservation tient en fait à la volonté d'individualités. C'est essentiellement grâce à Sayyid al-Ṣaftī qu'une partie du

du répertoire ancien a été conservée dans des versions visant au *ṭarab*, et qui ne ressemblent en rien aux performances scolaires et didactiques d'un Darwīš al-Ḥarīrī pour le Congrès de Musique Arabe au Caire en 1932. Anecdotique chez Manyalāwī ou Ḥilmī, le *muwaššaḥ* est un élément fondamental du répertoire de Ṣaftī, qui s'initia aux *ḍurūbāt* (rythmes) dont ils exigent la maîtrise auprès du *Šayḫ* Ibrāhīm al-Maġribī. Le *muwaššaḥ* ne fut sans doute jamais une priorité pour les compagnies de disque, principalement en raison de leur peu de popularité lors des concerts et de leur réputation génératrice d'ennui. Il est remarquable que Gramophone enregistra en 1912 un grand nombre de ces pièces par la voix de Maḥmūd al-Būlāqī (ce dont ce dernier s'enorgueillit dans son recueil de textes[43]), mais ne les commercialisa jamais[44]. La constante réinterprétation de certaines pièces (*mālā l-kāsāt* en *rāst*, *yā naḥīf al-qawām* en *huzām*, *māḥtiyālī* en *ḥigāz*) laisse supposer que les mêmes muwaššaḥāt étaient constamment utilisés pour ouvrir une *waṣla* dans un mode donné. On sent là une césure entre le milieu des musiciens professionnels et les compagnies d'une part, et les théoriciens et amateurs d'autre part. Ces derniers reprochent aux professionnels d'interpréter sans cesse les mêmes pièces, sans même les respecter[45]. Les chanteurs et les compagnies, de leur côté, dédaignent la production de *muwaššaḥāt* qui ne semble pas s'être interrompue depuis ʿUṯmān: Ḳulaʿī a beau citer dans son Al-*mūsīqī al-šarqī* l'ensemble des *pièces* composées par Abū Ḳalīl al-Qabbānī[46], Salāma Ḥigāzī et lui même, ce répertoire n'est pratiquement pas exploité par l'industrie du disque. La quasi-extinction du genre dans les années 30 ne signifie pourtant pas un arrêt de la production: Maḥmūd Ṣubḥ en compose au moins une quinzaine, mais n'en enregistre que deux chez Mechian[47]. ʿAbd al-Wahhāb s'y essaye, de même que Zakariyyā Aḥmad. Un pilier du "conservatoire", le "*Nādī al-mūsīqā al-šarqī*", Ṣafar Bey ʿAlī, en fait graver certains[48]. La composition de *muwaššaḥāt*, comme celle des *adwār*, devient un exercice de virtuosité académique puisqu'elle n'est pas commercialement soutenue par l'industrie du disque. Elle finit par fonctionner en milieu fermé, quand ce type de pièce devient par excellence le répertoire des conservatoires. Force est de constater que le public ne suivit. D'une manière générale, il est clair que les pièces directement liées à la *waṣla* de l'école khédiviale voient leur proportion décliner drastiquement à la suite de la première guerre, et basculer à la veille de la seconde guerre dans le domaine du "*turāṯ*", du patrimoine ancien voué à une simple fonction propédeutique dans la formation des nouveaux chanteurs.

Le graphique (B) fait état d'un mouvement inverse, celui de la *ṭaqṭūqa*. Le terme, on l'a vu, recouvre cependant plusieurs réalités. La *ṭaqṭūqa* des almées, telles Bahiyya al-Maḥallawiyya, Munīra al-Mahdiyya, Amīna al-ʿIrāqiyya se maintient à un niveau élevé avant guerre. Il s'agit de ritournelles simplistes, une seule phrase mélodique se répétant dans un nombre illimité de couplets, et qui n'occupent en général qu'une seule face de 78 tours. Ces enregistrements sont l'occasion pour les hommes d'entendre un répertoire usuellement restreint aux femmes lors des mariages, et assouvit en partie un besoin de liberté de ton et d'allusion sexuelles plus ou moins déguisées. Ce répertoire s'éteint progressivement à la suite de la première guerre, remplacé par une nouvelle *ṭaqṭūqa*, qui maintient une grande liberté de ton tout en s'ouvrant à d'autres thèmes, se faisant parfois l'écho des préoccupations de la société égyptienne dans les années 20 ainsi qu'on le verra dans le sixième chapitre. D'auteurs et de compositeurs connus, rétribués par les compagnies, ces pièces se standardisent, comportant un refrain et quatre couplets, et témoignent d'un effort de composition inconnu dans les airs des almées. Certaines de ces femmes se convertissent rapidement à ce modèle artistiquement plus satisfaisant: à la tête des partisanes de la *ṭaqṭūqa* que nous appellerons par commodité *ṭaqṭūqa* moderne se place Munīra al-Mahdiyya. La seconde caractéristique de ce type de *ṭaqṭūqa* est qu'elle perd progressivement son statut de chant féminin: alors que dans le catalogue Odéon de 1913, 83% des *ṭaqāṭīq* sont interprétées par des femmes, cette proportion tombe à 65% dans le catalogue de 1929[149]. De l'après-guerre au milieu des années 30, ce genre vécut son âge d'or, se maintenant tout au long de la décennie des années 20 à un chiffre moyen de 50% de la production. Les chansons légères extraites des opérettes de Sayyid Darwīš, de Nagīb al-Rīḥānī ou de Munīra al-Mahdiyya connaissent une certaine vogue au coeur des années 20, mais le genre ne dure pas plus longtemps sur support 78 tours que sur la scène: avec le dépérissement de la scène à la fin des années 20, le nombre d'enregistrements décroît logiquement en proportion.

C'est en fait une forme dérivée de la *ṭaqṭūqa* composée moderne qui tend à la remplacer à partir de la fin des années 20. Le terme "*ṭaqṭūqa* noble" que nous employons dans le tableau est à la fois un critère musicologique et littéraire. Il désigne un type de composition très soigné, employant de nombreuses phrases mélodiques complexes, éventuellement sur plusieurs modes, les couplets pouvant même présenter une mélodie différente. Le texte, généralement

néo-romantique, reprend la thématique de l'amour malheureux propre au *dôr*, dans la langue simplifiée du monologue tel que le conçoit Aḥmad Rāmī. La *ṭaqṭūqa* y perd ainsi son odeur de souffre, devient un genre respectable répondant aux exigences des modernistes, entrant dans le domaine du chant savant. Fatḥiyya Aḥmad, Umm Kulṯūm, Nādira, ʿAbd al-Wahhāb, ainsi qu'une pléiade de vedettes du second rang en sont les porte-étendard. Cette *ṭaqṭūqa* noble, dont le statut au sein de l'échelle des valeurs du monde musical rejoint celui du monologue, tend progressivement à remplacer les airs légers qui faisaient la joie du public des années 20, aussi bien du point de vue de la composition que de l'écriture.

Le graphique (C) est consacré à la *qaṣīda*. Un premier regard laisse penser à une stabilité de cette forme dans la production musicale. Racy remarque justement:

"*Tandis que certains genres ne survivèrent dans le répertoire enregistré que par inertie, d'autres, comme la qaṣīda et la ṭaqṭūqa, furent largement enregistrés et offerts à la vente*"[150].

Mais ce jugement d'ensemble cache en fait des bouleversements internes. Si la *qaṣīda* se maintient durant toute l'ère du phonographe, ainsi qu'ultérieurement, dans la proportion moyenne de 10% du répertoire, le terme recouvre des types de chants fort différents. Aux débuts de l'ère de l'enregistrement commercial, on rencontre trois types de *qaṣā'id*: la *qasīda muwaqqaʿa* semi-improvisée, introduite par le "*dūlāb al-ʿawāzel*", la "Ronde des Censeurs" (voir chapitres V et VII); la *qaṣīda mursala*, avec accompagnement du *takt* ; la *qaṣīda* théâtrale, extraite des pièces de Salāma Ḥigāzī, version particulière de la *qaṣīda mursala*. La *qasīda* ḥigāzienne ne disparait pas immédiatement avec la mort de son créateur en 1917, mais survit encore quelques années grâce à ses imitateurs (Munīra al-Mahdiyya, Ḥāmid Mursī, Zakī Murad, Muṣṭafā Amīn). Ḥigāzī ne fonde pas pour autant une école, et aucune composition nouvelle ne vient compléter un corpus fermé. Le genre s'éteint donc définitivement vers 1925. La *qaṣīda* mesurée semi-improvisée connait son apogée avant la guerre et lui survit jusque vers 1930, particulièrement grâce à Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy, Il nous semble cependant nécessaire de distinguer ce type d'exécution de la *qaṣīda* mesurée telle qu'elle se conçoit à partir d'Abū al-ʿIlā Muḥammad. D'une architecture plus soutenue, elle devient plus composée

qu'improvisée, et n'utilise plus le "*dûlâb el-'awâzel*" comme cadre de son exécution. La formulation mélodique instrumentale des "*'awâzel*" au cours de la *qaṣîda* devient plus rare et cesse de souligner l'installation du *muṭrib* dans un mode, tant le discours maqâmien dérive lentement de l'exploration vers la ramification. La mélodie se fixe, et les interprètes reprenant les compositions d'Abû al-'Ilâ ne modifient son interprétation que dans l'exécution des mélismes. Ce modèle est suivi par la majorité des compositeurs, qui proposent des mélodies sur mesure à des *muṭribîn* qui ne semblent pas avoir la capacité de construire par eux même une *qaṣîda muwaqqa'a*: c'est le cas d'Amîn Ḥasanayn, qui chante les compositions du *Šayḫ* Zakariyyâ Aḥmad[151], de Sakîna Ḥasan, qui suit les modèles de Maḥmûd Ṣubḥ ou d'Iskandar Šalfûn[152], où d'Umm Kulṯûm, élève d'Abû al-'Ilâ Muḥammad puis de Nagrîdî. Moment privilégié de la symbiose chanteur-compositeur pour les grands maîtres de l'école khédiviale, la *qaṣîda* devient comme le *dôr* un genre composé doté d'une mélodie fixée. Une dernière étape se dessine avec 'Abd al-Wahhâb, qui fait sortir la qaṣîda du registre maqâmien au début des années 30. La multiplication des modes et des rythmes dans une même pièce rapproche en fait la *qaṣîda* du monologue, de la *ṭaqṭûqa* noble ou de l'*uġniya*, la seule différence résidant dans le niveau de langue. La qaṣîda en tant que genre musicologique, *muwaqqa'a* ou *mursala*, disparait définitivement du répertoire enregistré sur disque au cours des années 30. Seules les prestations radiophoniques de Ṣâliḥ 'Abd al-Ḥayy jusqu'aux années 50[153] s'assimilent encore à ce genre. En revanche, la *qaṣîda* des hymnodes religieux, chantée sans accompagnement, se maintient tout au long du XXe siècle, connaissant une fortune diverse auprès des compagnies. C'est principalement Baidaphon et Odéon qui offrent une place substantielle à cet art dans leurs catalogues.

Le graphique (D) est consacré à la musique instrumentale. Nous n'avons pris en considération que les *taqâsîm* et les compositions exécutées par un takt ou des instruments ayant leur place dans le *takt*, à l'exclusion donc du *mizmâr* et de l'*arġûl*, des cornemuses, de l'accordéon ou du piano. Le *taqsîm* connaît une importante progression de la première décennie du XXe siècle aux années 30, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété. Si Odéon peut se permettre en 1905 d'occulter les noms de grands instrumentistes en baptisant son *takt* "Orchestre Odéon" (il s'agit peut-être du 'awwâd al-Gumrukšî, du *nâyâtî* 'Alî Sâlih et du qânûngî Suwaysî[154]), les violonistes Ṣahlûn et Šawwâ, les qânûngî-s 'Aqqâd et

Quḍḍābī et le flûtiste aveugle Amīn al-Buzarī deviennent les égaux des plus grands chanteurs. Buzarī peut même s'offrir le luxe de ne jamais accompagner un *muṭrib*, gardant son nom en première place sur l'étiquette de ses disques. La relative stagnation de la musique instrumentale composée tient en fait à l'extrême pauvreté du répertoire: alors que dans le domaine du *dōr* les compagnies cessent d'enregistrer le répertoire ʿUṯmāno-Ḥāmūlien à partir des années 20, elles sont contraintes d'enregistrer inlassablement les mêmes *bašārif*, déjà joués par ʿAqqād au temps où il accompagnait "Sī ʿAbduh". Les grands compositeurs égyptiens de la Nahḍa se préoccupèrent essentiellement de musique vocale et se contentèrent d'exploiter le répertoire instrumental ottoman.

Si ce répertoire est fort riche, les Egyptiens hésitent à l'adopter sans adaptation, alors que seule une minorité de pièces se prête à "l'arabisation". Elles sont alors gravées sur plus d'une dizaine de disques chacunes, comme le *baśraf ʿuśśāq ʿUṯman Bey* ou le *baśraf qarah baṭak*. Le répertoire des *taṇmilāt* est encore plus limité: une seule par mode (rāst, bayyātī, sabā, ḥigāz), sans que d'autres phrases-refrain ne soient inventées, tandis que l'improvisation s'y déroule sur un chemin balisé. Ce n'est qu'au milieu des années 20 qu'apparaissent d'autres formes composées ou semi-composées, ainsi que certaines recherches musicales. La plus intéressante de ces innovations est le *raqṣ*, hybride de musique populaire et savante, où le soliste brode autours d'un thème sur un rythme syncopé. Peut-être introduites par Sāmī al-Šawwā, ces danses se multiplient et inspirent d'autres musiciens: le ʿawwād Muḥammad al-Qaṣabgī, le trio juif irakien ʿAzūrī, Ṣayyūn et Iskandar, qui suivent Šawwā dans des pièces enlevées à la titulature évocatrice. On trouve ainsi le "*raqṣ al-zaybaq*" (danse du vif-argent), "*raqṣ al-farfūra*" (danse frétillante), "*raqṣ bint Firʿawn*" (danse de la fille de Pharaon)...[156] Les marches jouées par le taḳt, dédiées à un grand personnage, connaissent aussi quelque succès. L'influence de l'operette et les appels réitérés de la presse moderniste à la création d'une musique arabe descriptive (*taṣwīrīyya*) sont possiblement à l'origine des innombrables palinodies musicales de Sāmī al-Šawwā, qui multiplie aux côtés de *taqāsīm* merveilleux des pastiches douteux de musique occidentale ou des exercices de virtuosité violonistique gratuite, intitulés "les oiseaux" (imitation de gazouillis), "la tempête", "la foudre", "un Bédouin dans le désert", "la mère calme son enfant" et même une version instrumentale de l'appel à la prière...[157]

La tendance "descriptive", figuraliste et occidentalisante, se confirme dans les années 30. Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb commercialise en même temps que les chansons de son premier film "*al-warda al-bayḍāʾ*" (La Rose Blanche) la musique du film qu'il a composée. En même temps que la proportion de musique composée augmente, le *taḳt šarqī* change de nature, s'étoffe, dépasse la dizaine d'instrumentistes, fonctionne comme un orchestre européen, toute rivalité improvisatrice ou mélismatique entre individus s'effaçant derrière la notion de conducteur. Le terme de *taḳt* disparait , mais l'emploi du terme *firqa* (ensemble) ou orchestre dans la traduction française des catalogues reste peu significatif, puisqu'il désignait le *taḳt* le plus traditionnel dans les catalogues les plus anciens.

4. Les évolutions provoquées par le 78 tours.

Loin de n'être qu'un reflet de l'activité musicale, l'industrie du disque est aussi le moteur d'une transformation sociale et formelle. Son apparition dans la société égyptienne bouleverse la musique aussi bien dans ses institutions que dans son exécution et, ultérieurement, dans son esthétique même. Cette influence n'est évidemment pas immédiate. La période qui précède la Grande Guerre est un temps d'acclimatation, durant lequel le 78 tours s'efforce d'enregistrer en l'état une tradition musicale. Le disque tente de reproduire la *waṣla* dans des limites de fidélité dictées par une technique encore rudimentaire. Mais l'appropriation par une industrie commerciale d'une musique savante en cours de formation ne peut rester sans conséquences. Le 78 tours doit être considéré comme l'un des catalyseurs de l'évolution de la musique égyptienne au XXe siècle. Ceci pour quatre raisons, les trois premières extérieures à la musique, et la dernière directement esthétique; du reste, les transformations sociales ou idéologiques ne tardent pas à se faire ressentir dans le contenu musical même.

- (1) Le premier point est le rôle central que prend la maison de disque dans la vie musicale et le financement de l'art lyrique.

- (2) L'émergence de la notion de droit d'auteur et de propriété artistique (dans le seul intérêt de la compagnie) dans un milieu où l'oeuvre de chacun devenait immédiatement bien commun repris, transformé et retravaillé par les autres.

- (3) L'élargissement du public concerné par l'art lyrique, du fait de la diffusion nationale et internationale des titres, de la démocratisation de la musique. Un public aux attentes et aux exigences différentes de celui qui encourageait à l'origine la production musicale provoque l'émergence d'un "art populaire national" qui assure rapidement son hégémonie.

- (4) Les contraintes inhérentes à la technique et les exigences commerciales de la nouveauté finissent par imposer une esthétique ad-hoc, où la composition est destinée à entrer dans un moule.

4.1 Du mécénat au salaire: le financement de la musique.

L'apparition de la compagnie de disque sonne le glas en quelques années de la guilde et du mécénat. Une société européenne ou américaine paye des sommes inouïes pour un travail difficile, mais guère plus fatigant qu'une nuit entière à chanter devant un public parfois indocile. Le simple fait qu'un violoniste comme Sāmī al-Šawwā puisse parvenir à s'acheter un immeuble est la preuve d'une transformation considérable du statut du musicien dans la société égyptienne. La compagnie de disque est pour la profession une nouvelle source de revenus, qui complète les sources traditionnelles (concerts privés et cafés chantants), et remplace le mécénat. Les gains des enregistrements étant manifestement à la hauteur des fatigues occasionnées, les artistes attendaient les tournées d'enregistrement avec anxiété: Preuss rapporte qu'étant arrivé au Caire avec quelques semaines de retard, dans les années 10, il trouva "*la chambre d'enregistrement assiégée par tous les artistes locaux que j'avais engagés, venus avec leurs amis et leurs relations pour les encourager. Ils avaient eu vent de mon arrivée, car les nouvelles vont vite en Orient, et je dus me montrer pour les convaincre que j'étais vraiment là, puis je les priai de me laisser pour pouvoir installer le matériel*"[158].

La documentation permettant de donner une idée précise des sommes versées par les compagnies aux chanteurs, aux musiciens, aux auteurs et aux compositeurs est fragmentaire et incomplète. Il ne semble pas que les grands vocalistes aient été grandement trompés par ces compagnies, les cachets proposés étant à première vue bien supérieurs à ceux payés à l'occasion d'une soirée privée; citons encore Preuss à ce propos : "*Vous devez savoir que nos "stars" en Orient sont généreusement payés de leurs services*"[159]. Gaisberg confirme cet avis, tout en remarquant que les sommes versées restaient en deçà de celles allouées aux grandes vedettes occidentales: "*Les cachets en général sont très raisonnables en comparaison de ce qui est payé en Europe*"[160].

Il semble qu'à la suite de contrats très onéreux signés par les compagnies avant la première guerre, dans la période d'installation, une entente tacite se soit décidée, faisant redescendre les prix jusqu'à l'apparition de nouvelles stars à la fin des années 20. Les sommes importantes déboursées par Odéon pour Ḥigāzī (on cite 10 000 francs pour l'ensemble des disques, soit 400 livres, et

un journaliste précise qu'il touchait 40 livres par disque[161]) et par Gramophone pour Manyalâwî[162] sont sans commune mesure avec celles versées aux autres solistes. Sab' ne reçoit "que" 900 livres pour 17 disques, soit une cinquantaine de livres par disque (somme déjà remarquable), contre 120 pour Manyalâwî. Le *taḳt* reçoit quant à lui 150 livres pour l'ensemble des enregistrements, à partager entre tous les instrumentistes. Un autre artiste (possiblement 'Abd al-Hayy Ḥilmî) ne reçoit que 55 livres pour quelques gravures[163]. Rappelons à titre de comparaison que Manyalâwî touchait 100 livres par soirée à titre exceptionnel, que Ḳula'î cite le chiffre de 80 livres pour un concert de Hämûlî[164], et que la rente versée par le Khédive Tawfîq à ce dernier ne dépassait pas 180 livres par an[165]. La somme versée à Manyalâwî, 6000 livres pour 50 disques double-face, est considérable. L'avocat de la Gramophone qualifie cette allocation "*d'honoraires fantastiques*" et ajoute: "*on aurait pu certainement lui faire chanter le même nombre de disques pour moins de la moitié de cette somme*"[166]. Ce prix si élevé est d'ailleurs du à une escroquerie dont la compagnie anglaise fut la victime, et qu'elle essaya ensuite de réparer de manière fort malhonnête[167]. L'agent de Kenneth Muir en Egypte, Sarter, demanda son prix au *Šayḳ* Yûsuf, qui répondit 2000 livres sans espoir d'être entendu. Sarter répliqua qu'il lui en offrait 6000, plus une commission de 10 piastres sur chaque disque vendu s'il lui en reversait la moitié. Al-Manyalâwî accepta le marché et signa le contrat. Entre-temps, d'autres malversations de Sarter furent découvertes et Vogel prit la direction des affaires de Gramophone en Egypte. La compagnie fut, aux termes du contrat, obligée de lui verser la somme promise. Quand Sarter, renvoyé de la compagnie, vint réclamer son dû au *Šayḳ* Yûsuf, ce dernier le fit chasser de sa demeure, arguant qu'il n'existait aucun contrat entre eux stipulant le partage des 6000 livres... Le journaliste bien informé rapportant cette anecdote très plausible ajoute que "*Le Šayḳ Yûsuf, paix à son âme, aimait fort l'argent, au point qu'on raconte qu'il mourut d'une crise d'apoplexie au sortir d'une affaire dans laquelle il avait perdu 3000 livres*"[168]. La Gramophone tenta ensuite de réparer sa bévue en trompant Yûsuf al-Manyalâwî sur le nombre d'enregistrements effectués et en retardant le paiement des royalties à ses ayants droit après sa mort en 1911.[169]

Les compagnies avaient beau jeu d'accorder des avances aux interprètes, en numéraire ou en marchandises, puis de se rembourser en enregistrements: c'est ainsi que vécut 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî, et c'est sans doute l'explication de son

stakhanovisme et de sa mauvaise humeur lors de certaines prises. Les documents de Gramophone montrent que Manyalâwī était débitaire vis-à-vis de la compagnie de 112 livres, que Gramophone n'insista jamais de se faire rembourser, de peur "*qu'il ne fasse toutes sortes de difficultés pour répéter les enregistrements, <...> et qu'il ne chante sans se concentrer*"[170]. Or, les biens désignés sont des produits manufacturés par la compagnie, que l'on devine être un phonographe et une collection de disques. Il est donc vraisemblable que nombre de chanteurs n'aient été payés qu'en phonographes, facturés au prix de vente et non au prix de revient. D'une façon générale, la compagnie achetait une chanson (texte et composition) ou une interprétation, auteurs et executants perdant tout droits suite à l'enregistrement. Dans un milieu peu instruit et préférant le gain immédiat à une rente régulière, l'habitude du pourcentage sur les ventes fut lente à s'imposer, d'autant plus qu'elle n'était évidemment pas encouragée par les compagnies. Seul le qānūngī Muḥammad al-'Aqqād eut le bon sens d'enregistrer en 1914 cinq disques sur lesquels il percevait une rente de 8 livres par mois, ce qui amenait en 1927 à un gain de 1150 livres alors que le prix de l'enregistrement n'aurait pu excéder 30 livres par disque[171].

Une certaines méfiance semble avoir régné entre la direction et les artistes: Oscar Preuss rapporte que lors de l'enregistrement des disques d'Umm Kulṯūm par Odéon en 1924, la jeune fille était payée 50 livres par disque pour 15 disques. En comparaison, elle gagnait à la même époque entre 35 et 50 livres par concert public[171b] et entre 30 et 70 livres pour les *ḥafalāt* privées[171c]. Lors des enregistrements, elle insistait pour être payée en liquide tous les trois disques, tandis que son père recomptait la somme pour s'assurer de ne pas avoir été escroqué[172]. Manṣūr 'Awaḍ proposa à Umm Kulṯūm en 1928 de toucher 5 piastres par disque vendu pour le monologue "*en kont asāmeḥ*" (si je pardonnais). La chanteuse préféra toucher ses 80 livres. On rapporte qu'il se vendit près de 250 000 exemplaires du disque (le chiffre semble néanmoins gonflé pour l'époque) et Umm Kulthūm aurait ainsi perdu 12500 livres [173].

Le cachet versé pour chaque disque à l'interprète semble varier entre 1 ou 2 livres pour les débutants, jusqu'à cent livres dans le cas d'artistes exceptionnels. Notons que les solistes étaient tenus de payer eux-mêmes le *taḳt* qui les accompagnait. On remarque peu de fluctuations dans la diachronie[174] :

Salāma Ḥigāzī	1905	40LE/disque	(Odéon)
Manyalāwī	1905	20LE/disque	(Beka)
Manyalāwī	1907-1911	120LE/disque	(Gramophone)
Munīra al-Mahdiyya	1907	1,7LE/disque	(inc)
ʿAbd al-Laṭīf al-Bannā	1923-1927	15LE/disque	(Baidaphon)
Munīra al-Mahdiyya	1923-1927	35LE/disque	(Baidaphon)
Umm Kulṯūm	1924	50LE/disque	(Odéon)
Umm Kulṯūm	1927	80LE/disque	(Gramophone)
ʿAbd al-Wahhāb	1927	50LE/disque	(Baidaphon)
Fatḥiyya Aḥmad	1927	35LE/disque	(Odéon)
Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy	1927	entre 8LE et 50LE/disque	(toutes compagnies)
Umm Kulṯūm	1928	100LE/disque	(Gramophone)
Umm Kulṯūm	1939	300LE/disque	(Cairophon)

Les compagnies savaient flatter les artistes, en leur accordant quelques compensations supplémentaires, parfois substantielles. Un journaliste de Rūz al-Yūsuf commente ironiquement les cachets de Munīra al-Mahdiyya, qui touche en plus de ses 35 livres par disque des "*tanātīš min bāb al-ʿašam*" (de menues miettes pour lui faire plaisir)[175]. La compagnie pouvait verser une prime afin que les artistes n'aillent pas enregistrer chez la concurrence: le fils du compositeur Ibrahīm al-Qabbānī déclara à Racy que son père touchait 200 livres par an de Gramophone pour s'abstenir d'offrir ses compositions aux autres[176]. Il est vraisemblable que Munīra et ʿAbd al-Laṭīf al-Bannā touchaient de Baidaphon, dont ils étaient artistes exclusifs, une rente similaire.

Si les grands vocalistes et quelques instrumentistes vedettes comme al-ʿAqqād et Sāmī al-Šawwā profitent des compagnies et sortent du cercle de la misère qui était le plus souvent le lot commun des musiciens, le gros des instrumentistes est fort mal traité. Maḥmūd Kāmil avance le chiffre de 60 à 80 piastres par disque[177]. Il s'agit là des émoluments versés en tant qu'accompagnateur, le *taqsīm* étant sans doute plus généreusement rémunéré.

Les compositeurs sont traités avec moins d'égards. Une liste établie en 1929 par Gramophone, qui récapitule les droits versés aux compositeurs depuis 1911[178], montre qu'aucun compositeur ne bénéficie d'un système de pourcentage sur l'oeuvre vendue. La composition est définitivement propriété de la

compagnie, qui en a jouissance exclusive. D'autre part, aucune somme supérieure à 15 livres n'a jamais été payée pour une composition. Pour s'attirer ses bonnes grâces, Gramophone rachète à Ibrâhîm al-Qabbânî l'ensemble de ses anciennes compositions (enregistrées auparavant par une pléthore de chanteurs de l'école khédiviale sur de multiples labels) pour la somme de 32 livres en 1912: des classiques comme "el-bolbol gâni w ʿal-li" ou "*el-kamâl fel-melâḥ ṣodaf*" deviennent la propriété de la compagnie anglaise. Dawûd Ḥusnî se voit lui aussi racheter l'ensemble de son oeuvre pour 20 livres. La mention d'exclusivité, qui figure sur le document, n'empêchera pas d'autre compagnies d'enregistrer certaines de ces pièces, mais il est certain que le risque de poursuite existait et qu'un Ṣâliḥ ʿAbd al-Ḥayy ou un Zakî Murâd préféreront ultérieurement puiser dans l'oeuvre de Ḥâmûlî et de ʿUṯmân plutôt que celles de leurs successeurs. Quant aux nouvelles compositions, leur prix varie suivant la notoriété du compositeur, et le type de chant. Avant la guerre, les longs *adwâr* sont payés 13 livres à Qabbânî et 15 livres à Dawûd Ḥusnî, tandis que les *ṭaqâṭîq* de ce dernier valent 10 livres. Les descendants de ces grands artistes ont tendance à laisser le souvenir gonfler le volume de ces cachets: ʿAbd al-Salâm al-Qabbânî a cité à ʿAlî Jihâd Racy les chiffres de 60 livres par *dôr* et de 20 livres par taqtûqa, en plus d'une prime de 6 livres pour un accompagnement au *ʿûd* [179]. Ces sommes sont sans commune mesure avec les émoluments beaucoup plus modestes dont font état les documents internes de la compagnie.

Les prix s'effondrent dans les années 20, les compositeurs mineurs (Ḥabîb Vidal, Ibrâhîm Šafîq, Spiro Lûlî) ne touchant qu'entre 2 et 4 livres par *ṭaqṭûqa* chez Gramophone. Les compositions destinées à Umm Kulṯûm, plus soignées, sont légèrement mieux payées: Qaṣabgî touche 7 livres pour le monologue "*en kont asâmeḥ*", qui rapportera une fortune à la compagnie, et Dawûd Ḥusnî 9 livres pour les petits *adwâr* de la jeune star, dont les cachets sont bien les seuls à s'envoler. Ce sont les chants d'*inšâd* de ʿAlî al-Ḥâriṯ, ultérieurement une grande vedette de la radio, qui sont les plus mal rémunérés, à une livre et demie par titre... Quant aux auteurs, le plus souvents sous contrat avec une compagnie, c'est par dizaine qu'ils vendaient leurs textes, touchant encore moins que les musiciens. Odéon payait avant guerre 50 piastres à Yûnus al-Qâḍî pour une "pièce". Ultérieurement, Polyphon lui commanda 200 *ṭaqâṭîq*. Il écrit vers 1927: "*Je dis que je ne pouvais en écrire plus d'une quarantaine. Je leur rendis effectivement 42 pièces (qiṭʿa) composées par Qaṣabgî*" [180]. Le vocabulaire

utilisé souligne l'automatisme de leur fonction: al-Qâḍî parle de ses poèmes en termes de "*qiṭ'a*", comme Aḥmad 'Ašûr, parolier exclusif de Gramophone, se parait du titre de "*muwaẓẓaf*" (employé) de la compagnie. Aḥmad Râmî serait le seul auteur à avoir exigé un pourcentage d'1% sur les ventes des chants qu'il écrivait[190b]. Nous n'avons pas retrouvé trace d'un tel contrat.

Le milieu musical, fort naturellement, ne pouvait se satisfaire de ces cachets qui dépassaient de beaucoup les revenus du musicien avant l'ère du phonographe, mais qui restaient peu au regard des gains qu'ils procurent aux multinationales. Sayyid Darwîš refusa une offre de Mechian lui proposant 10 livres pour huit compositions[191]. Yûnus al-Qâḍî décrit les compagnies de disque comme "*uniquement intéressées par la musique pouvant augmenter leur capital*" [192]. Les musicologues égyptiens de l'ère nassérienne auront beau jeu de dénoncer les multinationales étrangères, la dictature des "*ḳawagât*" exploitant l'artiste égyptien. La sainte icône de Sayyid Darwîš victime des compagnies est une figure récurrente de ses biographies[193]. Le fait est que le milieu artistique devient au cours des années 20 dépendant du bon vouloir de quelques hommes. Manṣûr 'Awaḍ (Gramophone), Buṭrus Bayḍâ (Baidaphon), Albert Levi ou Masûda Lîtûbârûḳ (Odéon) remplissent une double fonction: celle de la guilde et celle des mécènes. Les artistes nés dans les dernières années du XIXe siècle n'éprouvent plus le besoin de subir l'épreuve initiatique d'un "*šayḳ al-ṭâ'ifa* dénué de pouvoir réel. Ce ne sont plus les cafés chantants, mais la scène et le disque qui sont vecteurs de notoriété. Les sommités de la profession ayant fait le choix de la collaboration avec l'industrie du disque, ils se privent par là même d'une fonction de police qu'ils ne tenteront de retrouver qu'avec la création de leur syndicat en 1920. Le vieux Maslûb, sans doute affaibli par la maladie, se tient à l'écart de la vie musicale et il n'est nulle part fait allusion à une quelconque perpétuation du taḥzîm dans les premières années du XXe siècle. Les directeurs artistiques, s'ils ne quittent pas l'objectif du profit, ne sont pas pour autant des béotiens, ce sont sans doute de sincères amateurs. La chanteuse et 'awwâda Laure Dakkâš, qui eut sa part de notoriété à la fin des années 30, rapporte que jusqu'au début des années 40, le siège de Baidaphon à Heliopolis était un lieu de soirées entre musiciens où l'on prenait plaisir à jouer sans cachet.[194]

4.2 Du mécénat à la propriété artistique.

1910 marque un tournant fondamental dans l'histoire de la musique égyptienne, puisque c'est autour de cette date que les compagnies franchissent un degré que le mécenat khédivial n'avait pas atteint: l'oeuvre sur commande. En effet, le Khedive Ismâ'îl ou ses successeurs ne commandaient pas de *dôr* ou de *qaṣîda* à Ḥâmûlî, 'Uṯmân ou Manyalâwî, mais leur présence à une soirée. Il est évident que la valeur des deux premiers tenait au fait qu'ils présentaient des nouveautés en rapport avec l'occasion du concert, mais ce n'était pas tant la nouveauté que l'artiste novateur qui était subventionné, tant la dissociation entre l'oeuvre et son exécutant était difficile à envisager. C'est dans un catalogue Gramophone de 1910 que figure pour la première fois la mention "*gadîd*" (nouveau) accolée à un *dôr* de Dawûd Ḥusnî, "*ana l-ġarâm w enta l-gamâl*" (je suis l'amour et tu es la beauté). Un contrat définitif avec Gramophone est signé par Dawûd Ḥusnî et Ibrâhîm al-Qabbânî le 20/7/1911[166]. La compagnie précise le sens du terme "*gadîd*" à partir de 1912, faisant figurer le nom de l'auteur et celui du compositeur et signalant que "*al-ḥuqûq maḥfûẓa li-šarikat al-Gramophone limited*" (droits réservés à la Gramophone Ltd), sans doute la première mention de la propriété intellectuelle dans l'histoire de la *Nahḍa*. Ultérieurement (1914), on trouve dans les catalogues Gramophone le terme "*musaggal*" (enregistré), employé dans le sens de "droits réservés". Baidaphon commissionne également très tôt les compositeurs, puisqu'un catalogue d'avant-guerre mentionne un "*dôr musaggal*" chanté par 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî (décédé en 1912)[167]. Les compositeurs engagés par Baidaphon semblent être des "petits maîtres", comme Aḥmad Ġanîma, 'Aṭiyya al-Iskandarânî, Ḥasan Anwar ou 'Alî al-Qaṣabgî, ce qui suggère que le "commissionage" commença en 1911, les grands compositeurs étant déjà en contrat avec la concurrence. Si le procédé touche d'abord le *dôr*, il s'étend rapidement à la *ṭaqṭûqa*, le genre le plus profitable dans les années d'après-guerre.

Le "commissionage" implique un changement dans les relations qu'entretiennent les musiciens entre eux. C'est désormais la compagnie qui se charge de mettre en relation auteurs, compositeurs, vocalistes et instrumentistes, dont les rôles respectifs tendent à se définir plus clairement. D'après Maḥmûd Kâmil, c'est Albert Levy qui présenta le 'awwâd Muḥammad al-Qaṣabgî à Umm Kulṯûm en 1924, et le parolier Yûnus al-Qâḍî fut présenté à la

"Sultane" Munira al-Mahdiyya dans les bureaux de Baidaphon[147]. 'Abd al-Laṭīf al-Bannā raconte que la compagnie faisait le choix d'un *muṭrib* pour interpréter une pièce qu'elle avait commandé à un auteur et à un compositeur, ou choisissait avec l'interprète les artistes avec lesquels il souhaitait travailler[148]. C'est ainsi qu'al-Bannā choisit Zakariyyā Aḥmad, qu'il connaissait depuis l'époque où il était un pieux *munšid*, ainsi que le *Šayḫ* Yūnus al-Qāḍī. Si pour de grands vocalistes au style personnel on faisait faire des chants "sur-mesure", les grands compositeurs bénéficiaient eux aussi de la liberté de choisir les interprètes aptes à les satisfaire. Un courrier en arabe de Gramophone, daté du 19/10/1917[149] et adressé à Ibrāhīm al-Qabbānī, lui propose de choisir les voix qu'il estime les plus à même de chanter ses *adwār* parmi une liste comprenant Sayyid al-Ṣafṭī, Abū al-'Ilā Muḥammad, 'Alī 'Abd al-Bārī, Zakī Murād, Ibrāhīm Šafīq, et Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy. Le même courrier permet de déduire que les compagnies payaient des musiciens formés à l'occidentale pour noter sur portée les mélodies de compositeurs travaillant sur le *'ūd*. Elles s'assuraient ainsi de la propriété du titre, pouvant produire un document écrit en cas de litige ou d'accusation de plagiat.

La propriété d'un titre par une compagnie créa une nouvelle donne que la société musicale ne put accepter immédiatement. Non seulement il devint impossible pour un artiste non-lié à la compagnie propriétaire d'enregistrer à l'extérieur une composition aux droits réservés, mais il lui était aussi impossible de l'interpréter au cours de concerts publics. Les archives Gramophone gardent trace d'un procès intenté par Vogel, directeur de Gramophone, à Munira al-Mahdiyya. Cet extrait d'un courrier de 1929, rédigé en français, est instructif:

"*Un des mobiles de la réclamation est le changement de tonalité* [de maqām?] *des chansonnettes* [sic]. *Ce changement de tonalité a permis à la Dame Mounira d'obtenir un succès énorme avec les chansonnettes reproduites par vos disques et constituant votre propriété. Les revues musicales et la presse arabe ont fait le reste* <...>. *La conséquence directe du succès de la Dame Mounira a été une forte demande, par le public, des disques de Dame Mounira et une diminution très sensible de la vente des disques de la Dame Oum Kalsoum. Le Prof. Mansour Awad* <...> *avançait que le public refusait les disques des chansonnettes litigieuses chantées par le Dame Oum Kalsoum, donnant sa préférence à la voix de la Dame*

Mounira (...) Actuellement, la Dame Mounira - aux dires du Prof. Mansour Awad - ne chante plus les chansons réservées"[190].

Il semble clair à la lecture de ce document que le tort de Munira al-Mahdiyya est d'avoir repris lors de concerts publics une chanson d'Umm Kulṯûm (il est vraisemblable qu'il s'agisse du monologue "*en kont asâmeḥ*"), tout en en modifiant le mode. Initiative logique pour un chanteur de l'école khédiviale (c'est bien ce qu'a fait ʿAbduh al-Ḥamûli toute sa vie envers Muḥammad ʿUṯmân), elle devient passible de poursuites pénales à la fin des années 20. Munira se contenta de retirer le titre de son tour de chant et Gramophone cessa son action.

Les retombées du "commissionage" vont beaucoup plus loin qu'une simple "obligation de réserve" pour le compositeur, assortie de compensations financières. Racy explique ainsi la première conséquence:

"*La création de textes originaux sur une mélodie originale signifiait par définition que le compositeur commissionné devait présenter une musique pré-calculée, fixée à l'avance, prête à être apprise et exécutée par les artistes enregistrés. Limitant le domaine de l'improvisation, le commissionage donnait un avantage aux genres pré-composés et courts, comme la ṭaqṭûqa*"[191].

Ce jugement demande à être précisé et nuancé. Il est indiscutable que le contenu du disque change quand le "commissionage" entre dans les moeurs musicales. Le *dôr* ou la *ṭaqṭûqa* commandés à un compositeur sont des produits calibrés, qui s'insèrent harmonieusement dans le support 78 tours. On ne rencontre plus d'hésitations, plus de coupures hasardeuses au coeur du chant lors du passage d'une face à l'autre. Les "*taqâsîm bamb*" en fin de face disparaissent dans les années 20, le disque se termine avec la dernière *qarla* du *dawr*. Le contenu du disque est préparé en fonction du support. Toutefois, ceci ne préjuge en rien de l'interprétation en public de ces pièces: Yûnus al-Qaḍi explique clairement qu'une chanteuse comme Munira al-Mahdiyya a la capacité de transfigurer les *ṭaqâṭîq* les plus simplistes par ses improvisations[192]. Plus près de nous, les enregistrements publics par Umm Kulṯûm de certains succès de ses films, qui ne dépassent pas cinq minutes sur l'écran, durent plus de 30 minutes et regorgent d'invention[193]. Il serait plus juste de dire que le disque

présente une version condensée et parfaitement organisée des potentialités d'une composition, tandis que le disque d'avant-guerre était déjà une réalisation résumée de ces potentialités. Quant à la domination de la *ṭaqṭūqa* sur la scène musicale des années 20, n'est-elle pas autant une conséquence de la transformation, ou de l'élargissement du public susceptible d'acheter des disques qu'effet du "commissionage"? La schématisation graduelle de la musique enregistrée, de moins en moins réalisation des potentialités d'une composition mais simple exposé des potentialités, mène insensiblement à une simplification du discours musical. Le schéma mélodique finit par être, dans l'esprit de l'auditoire, l'oeuvre même. La preuve la plus éclatante en est l'imitation par la génération qui succède au grands maîtres de leurs interprétations "anecdotiques" d'une oeuvre. L'Alepin Aḥmad al-Faqš "apprend" la qaṣīda d'Abū al-'Ilā Muḥammad "wa ḥaqqika anta l-munā" d'après le disque, Munīra "apprend" les tirades de Salāma Ḥigāzī, dont on ne sait si elle a été l'élève, par l'entremise du 78 tours. Le disque n'est plus la symbiose momentannée d'un interprète avec une mélodie, ou un *maqām*, il est l'oeuvre même, fixée, et dès lors imitable, à condition de n'en plus rien changer. Dès les années 30, un amateur de 'Abd al-Wahhāb explique qu'il imitait son chanteur favori à la perfection, copiant sa façon de chanter à la respiration près[194]. Cette attitude ne peut naître qu'après l'apparition du disque, qui fait de l'oeuvre un sommet inégalable. Mentalité incompréhensible pour un Manyalāwī ou Hilmī, qui devaient à chaque concert réinventer leur interprétation, et qui n'étaient avant le disque qu'imitables dans leur style, dans leur esprit. Cette attitude est évidemment encore vivace. Très récemment, la chanteuse tunisienne Ṣufiyya Ṣadiq a connu un grand succès en Egypte en enregistrant une version impeccable de l'*uġniya* "*el-awwela fel-ġarām*", créée par Umm Kulṯūm en 1944, reproduisant le moindre ornement de la grande *muṭriba* dans ce sommet du ṭarab très peu modernisant. La chanteuse contemporaine ne semble à aucun moment comprendre que sa remarquable performance imitative est, si on la rapporte à l'esprit de la composition et de l'interprétation en 1944, inutile et absurde. Le 78 tours introduisit dans la mentalité musicale égyptienne le règne de la lettre sur l'esprit.

Mais il est aussi une autre grande conséquence du système de droits réservés qu'introduisent les compagnies occidentales dans la culture musicale. Il est vrai que, même si cette innovation ne profita dans un premier temps

qu'aux compagnies, elle portait en elle le germe d'une future protection de la propriété intellectuelle, qui ne se précisa en Egypte qu'après les années 40. Mais l'introduction du principe du "*dor musaggal*" ou de la *ṭaqṭuqa musaggala*" mit en fait un terme définitif à l'établissement d'un répertoire classique. D'abord parce que la profusion de pièces mises sur le marché, l'exigence commerciale de la nouveauté (proposée par les compagnies puis réclamée par le public) fit que les pièces n'avaient plus le temps de mûrir, d'imprégner suffisamment le répertoire pour que leur "déconstruction créative" puisse s'opérer, mais surtout parce que l'oeuvre devenait une propriété privée. La chance de la musique classique occidentale est d'avoir pu se développer pendant des siècles, patrimoine réinterprété des milliers de fois par une infinité de musiciens, fond culturel commun inaliénable à une seule institution. C'est uniquement après son passage au classicisme que cet art savant fut rattrapé par l'industrie de la musique, qui ne put que sauvegarder un imposant édifice. La musique de la *Nahḍa*, celle de l'école khédiviale, n'avait eu qu'une cinquantaine d'années pour former un répertoire commun, fatalement trop limité pour ne pas créer la lassitude lors de sa répétition devant un public réclamant la nouveauté. A partir du moment où l'oeuvre devint la propriété non d'un artiste ou d'un milieu, mais d'une compagnie, ou d'ayants droit libres d'intenter des procès à quiconque reprenait une pièce sans autorisation ou suivant un style déplaisant au possesseur des droits, c'en était fini de la possibilité pour cette musique de se constituer en patrimoine classique. Seules les oeuvres de la première génération, de Ḥámuli et de ʿUṯman, purent devenir "patrimoine". Trop peu nombreuses, elles lassèrent. Les nouvelles compositions entrent à partir des années 20 dans une logique de "musique de consommation", le succès d'une saison étant dépassé par celui de la saison suivante et les titres n'étant plus développés par l'ensemble de la communauté musicale. Dans le cadre d'une musique qui était à l'aube du siècle largement non-écrite, le 78 tours fut paradoxalement une chance inestimable de conservation et une condamnation à mort.

4.3 Le public: des cénacles à l'homme de la rue.

L'avènement du 78 tours marque l'accession à la musique la plus raffinée, plaisir rare, à un public beaucoup plus vaste, qui n'était précédemment touché que par le folklore ou des artistes urbains de seconde catégorie comme les *ṣaḥbageyya*, à l'exception des fêtes du trône où les grands artistes venaient distraire le peuple aux frais du khédive. Des chiffres précis sur la diffusion des phonographes et les chiffres de vente des disques en Egypte sont encore inaccessibles. Seul un courrier de Gramophone en 1907 nous informe que la vente des appareils représentait à cette date 65% du chiffre d'affaire de la compagnie[illegible], mais aucune quantification n'est disponible. Certaines statistiques du commerce extérieur de Grande-Bretagne, de France ou d'Allemagne permettent d'apprécier l'évolution du parc phonographique à travers la quantité de disques exportés vers l'Egypte[illegible] :

Année	Royaume Uni	Allemagne	France	USA	Total
1912	---	65 000	---	---	inc
1925	41 856	143 785 *(1924)*	---	---	inc
1929	275 484	375 321	45 000	32 337	728 142

Ces chiffres doivent etre considérés avec une extrême prudence. D'abord, Pekka Gronow[illegible] souligne que les chiffres d'exportations ne doivent pas être considérés comme correspondant aux chiffres d'importation dans les pays correspondants, du fait des retours, des différences dans le calendrier employé, et des ré-exportations (Le Caire était le centre distributeur sur le Moyen-Orient, le Soudan et l'Afrique pour certaines compagnies, dont Columbia). D'autre part, ces chiffres comprennent-ils la production Baidaphon, compagnie libano-égyptienne faisant fabriquer ses produits en Allemagne? Comment estimer les chiffres de vente de Mechian, la seule manufacture locale? Enfin, les chiffres de vente des disques ne permettent aucunement d'évaluer le nombre de phonographes dans le pays. On remarque d'ailleurs que le volume total des exportations rend problématique le chiffre communément cité de 250 000 exemplaires vendus pour le monologue d'Umm Kulṯùm "*en kont asâmeḥ*"[illegible]. Il ne

pourrait en aucun cas s'agir du total de 1929, mais de ventes cumulées sur plusieurs années. La seule constatation autorisée est la spectaculaire diffusion du phonographe au cours des années 20. La rareté de l'appareil ne signifie pas pour autant qu'il eut été réservé à l'élite. Umm Kulṯūm a souvent mentionné qu'elle entendait les disques du *Šayḫ* Abū al-'Ilā Muḥammad sur le phonographe au *'omda* de son village[199]. Sachant qu'elle naquit avec le siècle et qu'Abū al-'ilā déposa sa voix chez Gramophone en 1912, on peut inférer que les *a'yān* (personnages influents) des villages les plus reculés du Delta, comme Ṭamāy al-Zahāyera, possédaient à l'heure de la première guerre mondiale un phonographe et permettaient aux villageois d'entendre les grands artistes cairotes. Un article d'Al-Masraḥ en 1926 assure que "*maintenant toutes les maisons, toutes les familles peuvent entendre la voix magique d'Umm Kulṯūm*"[200], ajoutant qu'Albert Levy, directeur d'Odéon, a déclaré que plus de 15 000 disques de la chanteuse se sont vendus en trois mois.

Le disque égyptien ne voyageait pas uniquement dans la vallée du Nil: le 78 tours est le premier vecteur de "l'impérialisme culturel" égyptien. Le disque vient compléter les tournées qu'entreprennent les artistes égyptiens au Proche-Orient et au Maghreb, et permet aux artistes de se faire une réputation avant même de s'exposer au public de Damas, d'Alep ou de Tunis leur arrivée. Sayyid al-Ṣafṭī était célèbre en Syrie avant la tournée qu'il y effectua vers 1920-1921, et on rapporte que les spectateurs de Ḥims refusèrent de croire que la voix puissante qu'ils entendaient dans les disques émanait d'un corps aussi frêle[201]. C'est par ses disques que Muḥammad 'Abd al-Wahhāb se rendit célèbre au Liban, avant sa première tournée de 1927[202]. Chacune de ses nouveautés était attendue avec impatience par les amateurs, avant que le cinéma ne vienne prendre le relai du disque. Quant aux catalogues maghrebins de Gramophone, de Pathé ou de Baidaphon, ils se font très tôt l'écho d'une égyptianisation du répertoire. L'édition 1928 du catalogue tunisien Pathé est constitué à moitié de *ṭaqāṭīq* et de *qaṣā'id* égyptiennes, des succès de Munīra al-Mahdiyya, de 'Abd al-Laṭīf al-Bannā ou de Sayyid Darwīš repris par Ḥabība Massīka ou Ḥasan Bannān.

Le disque permit aussi une extension du public plus subtile que sa simple dissémination geographique. Il était un moyen de pénétration des toutes les musiques dans toutes les sphères sociales. Manyalāwī sortit des cénacles et devient accessible à tous (ce qu'exploitent clairement Beka et Orosdi en

appelant les disques "*Sama' al-Muluk*"). Parallèlement, des amateurs entendirent avec Muḥammad 'Awad al-'Arabi une version semi-savante du chant *balaḍi* qu'il ne leur serait jamais venu à l'idée d'aller rechercher dans les campagnes. Le disque fut aussi l'occasion pour les femmes citadines d'entendre un répertoire qu'elles n'avaient que rarement l'occasion de connaître: écoutant les almées dans le *salamlik*, elles ne pouvaient toujours jouir de l'art des *muṭribin*. De plus, les concerts ne se déroulaient pas uniquement à l'occasion des mariages : le café chantant est un élément stable du décor et il n'est que peu accessible aux femmes. Elles n'en étaient pas définitivement exclues: une publicité parue en 1905 stipule que le casino Belvedère, qui accueille 'Alī 'Abd al-Bārī, "réserve une aile aux familles"[203]. Pareillement, Salama Higazi réservait une section de son théatre aux femmes. Pourtant, la mixité n'était pas de règle: quand une femme voilée voulut s'asseoir avec deux hommes dans une loge usuelle, le *Šayḫ* Salāma préféra leur rembourser le prix de la place plutôt que de les accepter[204]. Souvenons-nous aussi de la réaction du Sayyid 'Abd al-Gawwād dans la trilogie de Nagīb Maḥfūẓ quand il apprend que son beau-fils a emmené sa femme au spectacle... Le disque permet à chaque sexe de découvrir le répertoire de l'autre. La situation se corse, nous le verrons, avec l'apparition de la *ṭaqṭuqa* grivoise dans les années 20: les âmes bien pensantes font largement argument des dangers que comporte l'écoute de ces pièces par les jeunes filles de bonne famille pour demander l'établissement de la censure[205]. On peut se demander si le 78 tours n'a pas fait en fait prendre conscience aux hommes de la classe bourgeoise la nature des textes chantés par les almées. De toutes façons, les chansons des années 20 faisaient double usage: une Ratiba Aḥmad chantait aussi bien dans les cabarets que sur scène ou lors des mariages. Le disque permit à une frange du public qui ne desirait pas se compromettre dans des lieux de réputation douteuse d'accéder à la musique qui s'y pratiquait.

Il nous semble finalement que l'élément le plus important de la démocratisation de la musique par le fait de l'industrie du disque est le choc en retour qu'elle provoque. La société égyptienne à la fin du XIXe siècle ne connait pas encore la "chanson". Elle connait le chant et le folklore, soit d'unbe part une tradition hautement virtuose exigeant une longue formation, ne pouvant être imitée par le spectateur, dépassé, distancé par les interprètes, et d'autre part un chant campagnard ou citadin populaire, mais répétitif, limité, ne pouvant satisfaire une classe bourgeoise naissante qui exige un

minimum de sophistication et de nouveauté. Le 78 tours correspond à l'horizon d'attente des classes qui sont à même de se payer l'appareil et les disques. Cette bourgeoisie en formation, éprise de modernité, désireuse de se démarquer des élites turcophiles qui ont entretenu les musiciens de la période khédiviale, ne peut plus accepter une musique qui n'est plus ressentie comme nationale. Les années 20 apportent avec un support nouveau, de plus en plus disséminé, une musique apte à satisfaire le plus grand nombre, un art savant mis à la porté de tous, et qui se renouvelle constamment; sans doute dirons-nous au prix de son identité. Le 78 tours ne permet pas seulement au public le plus vaste d'entendre le chanteur des rois, qu'il s'agisse de Manyalâwi ou de 'Abd al-Wahhâb. Il force aussi le chanteur des rois à être à l'écoute du plus grand nombre et à produire un art susceptible de rencontrer les aspirations du public. A la démocratisation du public qu'introduit le support correspond en retour une démocratisation d'un art auparavant restreint aux élites.

NOTES DU CHAPITRE III

1/ Expression empruntée à Ali Jihad Racy, voir infra
2/ Pour l'industrie du disque, voir Racy, 1977. Ce travail dirigé par Bruno Nettl illustre les thèses de l'école américaine d'ethnomusicologie concernant la notion de "changement" en musique. Quelques points de détail sont apportés par Gronow, 1981; par Strötbaum, 1992; par Bumb, 1906/1976; par Preuss, 1928; par Perkins/Kelly/Ward, 1976; par Danielson, 1991.
3/ Voir la liste en annexe.
4/ Voir Gilotaux, 1971, pp 5-20.
5/ in Al-Muqtaṭaf, 1880, V:23, cité par Racy, 1977, p79.
6/ in Al-Muqtaṭaf, 1890, IX:369, annonçant que les Orientaux pouvaient commander la machine directement chez J.Griffin & Sons à Londres. Cité par Racy, 1977, p79.
7/ Publicité pour les phonographes Columbia in Al-Mu'ayyad, 07/07/1904, p6 cité par Racy, 1977, p81.
8/ Ḳula'ī, 1904-6 pp 23-24.
9/ La dimension mythique de Ḥāmūlī n'a pas tardé à se transmettre à ses supposés enregistrements pour les collectionneurs et les musicologues arabes. L'existence de cylindres n'est pas douteuse: attestée par Ḳula'ī (1904-6:146), elle est confirmée par Rizq, vol 1 (36:122), qui révèle que 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī aimait entendre la *qaṣīda "arāka 'asiyya d-dam'"* de la voix de son maître à la demeure de Bāsīlī Bek 'Aryān. Maḥmūd Kāmil, dans sa biographie de Ḥāmūlī (1971:36-37), assure qu'en outre de cette *qaṣīda*, les *adwār* suivants furent enregistrés: *"el-ḥobb-e ṣabbaḥni 'adam" / "kadni l-hawa" / "ʿadd-e ma-ḥebbak" / "ya mā-nta wāḥešni" / "fel-bo'd-e yā-ma" /" e'šaʿ el-ḳāleṣ le-ḥobbak" / "bed' el-ḥabīb" / "fe magles el-uns"*, peut-être par Muḥammad Muḥammad Ḥabīb, libraire de la rue Ḥasan al-Akbar. Le collectionneur et président de la chambre de cassation Ṣāliḥ Ṯābit Pacha, décédé en décembre 1917, aurait possédé ces cylindres. Hélas, Maḥmūd Kāmil ne cite pas les sources lui ayant permis de dresser cette liste, et interrogé à ce sujet par le collectionneur A. 'Anānī, aurait répondu que "c'était ce qu'il avait entendu". Le musicologue palestinien Ḥabīb Ḥasan Tūmā (1977:14-16) a démontré que les enregistrements qu'il avait entendus à Mossoul chez le collectionneur irakien Muḥammad Ṣadīq al-Ǧalīlī ne pouvaient être la voix de Ḥāmūlī, du fait de leur durée excédant les deux minutes par face et les apostrophes *Abū Ḳalīl, Abū Farīd,* et *Abū Salmān* lancées au chanteur. On ignore de plus si ces cylindres furent gravés pour exploitation commerciale et par quelle compagnie, ou s'ils le furent par un amateur (Ḳula'ī assure néanmoins que Ḥāmūlī les grava dans un état de grande fatigue, alors qu'il était atteint de phtisie, "pour gagner sa vie"). A. 'Anānī assure avoir détenu un cylindre du dōr *"kont-e fēn wel-ḥobb-e fēn"* depuis vendu à Aḥmad al-Sunbāṭī, fils du compositeur. Il n'a pas été possible de s'assurer de l'authenticité du document. La seule certitude restante est le disque présent dans la collection de A. 'Anānī portant le nom de Ḥāmūlī. Il existe de même deux disques de 'Abduh al-Ḥāmūlī à la Bibliothèque Nationale du Caire, que nous avons authentifiés à l'écoute, et dont l'un est la première partie du disque de la collection 'Anānī. Ils sont malheureusement dépourvus d'étiquettes. Il s'agit de disques double-face 27 cm. à étiquette rouge et inscription en noir *"fel-bo'd-e yāma"* 1, 2, 3 et 4, de marque Méchian, sans numéro sur l'étiquette, portant en gravure autours de l'étiquette la mention *"6 al-marḥūm 'Abduh al-Ḥāmūlī"*. M. Méchian annonce et confirme l'identité du chanteur au début de chaque face. Il s'agit d'un transfert de cylindre sur 78 tours par prise

directe ou par pantographie. Il s'agit vraisemblablement d'une gravure antérieure à la guerre. Le niveau technique du disque est effroyable, et ce n'est que sur la seconde face que l'on reconnaît clairement le *hank* "*ana ʿalbi ʿalék*", que Hāmūlī colore d'un intéressant et inusité mouvement en mode ṣabā. Cet émouvant témoignage historique ne permet guère, toutefois, de susciter la transe qui prenait les auditeurs du "*zaʿīm al-ṭarab*".

10/ Gilotaux, 1971, p9.

11/ ibid

12/ Gilotaux, 1971, p14.

13/ Gilotaux, op.cit., Racy, 1977, p88.

14/ Gilotaux, op.cit. La marque Zonophon se rencontre parfois sur les étiquettes des disques avec l'orthographe française Zonophone, et avec l'orthographe italienne Zonofono.

15/ Gilotaux, op. cit. p16.

16/ Racy, 1977, p88 ; Gronow, 1981, p254.

17/ Perkins, Kelly, Ward, 1976, p58.

18/ Gronow, 1981, p254.

19/ Gilotaux, op.cit. p18. ; Gelatt, 1954, p124.

20/ Gronow, op.cit. p266. Sur Favorite, Strötbaum 1992.

21/ ibid. p268.

22/ Gelatt, 1954, p177, cité par Racy, 1977, p104.

23/ Gilotaux, op.cit. p18.

24/ Hurst, 1963, p153, cité par Racy, 1977, p88.

25/ Gronow, op.cit. p251.

26/ Racy, 1977, p25.

27/ Phonographische Zeitschrift, 1913, 14(22) p486, cité par Gronow, op.cit. p266.

28/ Gronow, op.cit. p251.

29/ Gramophone doc 3.

30/ Gramophone doc 4.

31/ Nous voulons dire qu'il n'existe aucun enregistrement effectué par Victor en Egypte. Il existe par contre des enregistrements égyptiens Gramophone ou Zonophone vendus aux USA sous la marque Victor suite aux accords passés entre la branche américaine et la branche européenne. Ces disques étaient destinés aux communautés arabes, et particulièrement syriennes, émigrées aux USA. De meme, Victor a enregistré aux USA des artistes arabes. On trouve le détail de ces enregistrements chez Spottswood, 1990. Signalons l'existence d'un catalogue arabe très fourni édité par la maison Macksoud, installée à Brooklyn, vers 1921. Ce document est conservé dans les archives d'EMI à Hayes. P.Gronow (op.cit.) mentionne la présence des catalogues arabes suivants à la New York Public Library, Rodgers & Mammerstein Collection : Victor Arabian Records 1918, Camden, New Jersey ; New Victor Arabian Records, monthly supplements, Sept 1918, March, July, Sept, Dec 1919, April 1920, November 1922, January 1924. De même, la Library of Congress à Washington conserve le catalogue Victor Arabian Records 1923; Camden, New Jersey.

32/ Racy, 1977, p90.

33/ Gundī (Adham), 1954-8, vol2, p570.

34/ Fāṭima al-Baqqāleyya chante par exemple "*asīr al-ʿesʿ*" (103021/22), Nafūsa al-Bimbāsiyya chante "*ya ṭāleʿ es-saʿd*" (103008/09).

35/ Gramophone doc 1

36/ ibid.

37/ ibid.

38/ Gramophone, doc 4 ; Perkins, Kelly, Ward, 1976, pp74-91.

39/ Gronow, op.cit. p266.
40/ Ḳula'i, 1906, p166.
41/ Phonographische Zeitschrift, 1906, 7(20), p440, cité par Gronow, op.cit., p266. L'équivalence 1 livre égyptienne = 25 Francs est déduite d'une conversion établie par Rizq, vol 1 (1936:26), concernant l'époque du Khédive Isma'il. Les cours étant fort stables avant la grande-guerre, nous avons conservé la parité. D'autre part, l'expression "*noṣṣ-e frank*" désigne encore en Egypte la somme de 2 piastres. Le "*frank*" vaut donc 4 piastres, ce qui correspond au chiffre cité. La parité a du se maintenir bien longtemps pour entrer ainsi dans le langage courant. Danielson (1991:v) utilise la parité 1 livre égyptienne = 5 US $, ce qui en comptant un dollar à cinq francs confirme notre estimation.
42/ Gronow, op. cit.
42b/ Strötbaum, 1992, p163 et pp183-4.
43/ Bumb, 1976.
44/ *"bint eš-šalabeyya"/"asmar malak rūḥi"* sur Beka 17003/17014.
45/ Gramophone doc 4.
46/ Bumb, 1976, p729.
47/ Gramophone, doc 3.
47b/ Information fournie par 'Abd al-'Azīz al-'Anānī.
48/ Information trouvée dans les documents Gramophone conservés à Hayes.
49/ La date de 1950 a été fournie par M. 'Abd al-'Azīz al-'Anānī qui assure avoir acheté des disques lors de la liquidation de la société. La date doit toutefois être considérée avec caution.
50/ Schulz-Köhn, 1940, p63 ; Lotz, 1979, p114, cités par Gronow, 1981, p272.
51/ Racy, 1977, p96-99.
52/ Par exemple Baidaphon 1200/01.
53/ Racy, op.cit. p99
53b/ Lyrophon 19135/19119.
54/ Badrān, 48 présente Ḥasan Yūsuf al-Manyalāwī comme le fils du Šayḫ Yūsuf, mais 'Abd al-'Azīz 'Anānī récuse cette information, précisant qu'il s'agit de son neveu.
55/ Webb, 1971, p20, cité par Racy, 1977
56/ Gramophone doc 10.
57/ Gaisberg, 1946, p77. Voir aussi Gramophone doc 11.
58/ Le premier catalogue Polyphon retrouvé est non daté, mais comporte une allusion en p12 à la voix de Muhammad Sālim al-Kabīr, toujours aussi couce en 1924 qu'en 1874.
59/ Polyphon 44076/77.
60/ D 13324 et D 13426.
61/ Répertoire égyptien des disques Pathé à saphir inusable, Paris 1926. Collection de la Phonotèque Française.
62/ Racy, 1977, p115.
63/ ibid, p114.
64/ Voir par exemple Hasan Darwish, 1990, p113.
65/ Eléments biographiques sur Mansūr 'Awad tirés de Rizq, 1936, pp143-144.
66/ Information fournie oralement à Bernard Moussali par le professeur George 'Awaḍ, qui se dit parent éloigné de Manṣūr 'Awaḍ.
67/ Allusion à Joseph Adem dans Gramophone doc 7.
68/ Publié au Caire en 1918.
69/ La querelle avait sans doute pour origine réelle la concurrence entre les deux écoles.
70/ La date précise à laquelle 'Awaḍ prend ses fonctions à Gramophone est

difficile à établir. Il est possible qu'il s'agisse de 1921, quand pour la première fois son nom est imprimé sur le supplément de Janvier comme "Directeur de l'enregistrement".
71/ in Rawdat al-balabil, 7/1922 2(10) p156.
72/ Anecdote rapportée par 'Abd al-'Azîz al-'Anânî, d'après les enfants de Dawûd Ḥusnî.
73/ Multiples références chez Belleface, 1990.
74/ 'Izz al-'Arab 'Alî, 1937b.
75/ Isṭuwânât gadîda ṣahîra Gramophone Muḥammad Afandî al-Sab', p10.
76/ Notamment disques Odéon de Salâma Ḥigâzî et 'Abd al-Ḥayy Ḥilmî, disques Sama' al-Mulûk de Yûsuf al-Manyalâwî.
77/ Seuls les disques Gramophone n'avaient pas d'annonce préalable, jusqu'aux premières gravures électriques. Les titres Baidaphon étaient le plus souvent annoncés par les artistes eux-même (Baidaphon Company, es-sett-e Munîra al-Mahdiyya, Sulṭânet aṭ-ṭarab). Odéon commençait par "Odeon Records" suivi du nom de l'interprète.
78/ Dénomination des catalogues Gramophone.
79/ Catalogues Gramophone.
80/ Catalogue Columbia al-naṣra al-'ûlâ li-ta'bi'at 1929, p3.
81/ Décompte effectué à partir de la discographie établie par Victor Saḥḥâb, 1987, pp319-29.
82/ Mention de succursale à Tunis sur les catalogues à partir de 1927, mention de succursale à Téhéran dans un catalogue non daté de Munîra al-Mahdiyya, vers 1929, confirmée dans le supplément de Mars 1930. En 1928, la compagnie avait des branches au Caire, à Beyrouth, Berlin, Tripoli, Jaffa, Bagdad, Basra, Mossoul et Tunis. Dans les années 30 sont ajoutées Damas, Téhéran et Alger.
83/ Il semble que Fathiyya Aḥmad, mariée, désira se consacrer à ses enfants au cours des années 30, délaissant quelque peu sa carrière, qu'elle n'abandonna jamais complètement.
84/ Racy, 1977, pp117-118.
85/ Shawan, 1981, pp98-106.
86/ ibid.
87/ Gramophone-HMV OAC 96/97.
88/ Shawan, op.cit.
89/ Muḥammad Rif'at, s.d., pp146-149.
90/ Ni'mat Ahmad Fu'âd, 1983, p223.
91/ Nagîb Maḥfûẓ, Zuqaq al-Midaqq, ed Dâr Tûnisiyya li-l-nasr, pp9-15.
92/ Shawan op.cit.
93/ Voir n°1 pp38, 39, 40, n°2 pp 21, 40. La publicité de Calderon, p40, insiste sur le fait que cette société est représentante des postes de radio "Nûra", et ne fait aucune allusion à Polyphon, dont Calderon est pourtant le représentant exclusif.
94/ Gramophone doc 4.
95/ Propos de Maḥmûd Kâmil, recueillis par Racy, 1977, p130.
96/ in Al-zuhûr, 6/1912, 4(3), p218, cité par Darwîš, 1990, p71. George Abyaḍ et Salâma Ḥigâzî sont cités comme les deux génies du théâtre, Hilmî et Qabbânî dans le domaine du chant.
97/ La "*ṣarya*" consiste à s'engager dans un dialogue où l'on se moque avec humour de son contradicteur dans des répliques rimées doublées de jeux de mots.
98/ Anecdote rapportée par 'Abd al-'Azîz al-'Anânî, possiblement due à Sâmî al-Šawwâ.
99/ "*el-mara btewled*" : Sayyid Qišṭa, Zonophone 102703; "*gandzat el-ḳawal*"

et *"ḳenāʾet el-ḳawal maʿ el-mara"*: Aḥmad al-Fār, Gramophone 2-11099/100.
100/ Odéon 47328/29/30/31.
100b/ Moussali, 1988, p51. Voir aussi Azer et Tiberiu, p3 et Jargy, 1971, pp123-4.
100c/ ibid.
100d/ ibid.
101/ Odéon 31025, 47501.
102/ Enregistrements de la troupe de Muḥammad ʿAwaḍ al-ʿArabī et troupe du Ḥagg Ṭaha Abû Mandûr. Certains de ces prises ont été rééditées sur disque compact avec une notice explicative de Bernard Moussali (Archives sonores de la Phonothèque Nationale / Institut du Monde Arabe, Congrès du Caire 1932 vol 1, APN 88-9).
103/ Muḥammad al-ʿArabī était régulièrement invité à chanter à la radio dans les années 30.
104/ Anecdote rapportée par ʿAbd al-ʿAzīz al-ʿAnānī.
105/ Enregistrements coraniques sur Zonophone, Odéon, Baidaphon. Voir discographie en annexe.
106/ The Talking Machine Review, 1976, nº41, p729.
107/ in Al-muqtaṭaf, 4/1906, 31, p353, cité par Racy, 1977, p93.
108/ Catalogue Gramophone Avril 1919. Disques 7-13352/53, 7-13354/55, 7-213000/01.
109/ Par exemple *"fa-yā gīrata ś-śiʿbi l-yamānī* (O vous qui cotoyez la face sud de la sainte Kaaba), Odéon 1715.
110/ Par exemple *"yā nasīma ṣ-ṣabā"*, Odéon.
111/ Eléments biographiques sur ʿAlī Maḥmûd dans ʿAbd al-Munʿim ʿArafa, 1947, pp54-56.
112/ Enregistrements de Miḳāʾīl Girgis al-Batānūnī, Gramophone HD14 à HD21 + HC145.
113/ Catalogue Baidaphon syrien 1926.
113b/ Conversation privée avec le collectionneur franco-tunisien Maurice Ḥaṭṭāb.
114/ Le chantre Albert Pincas figure dans le catalogue Baidaphon tunisien de 1928.
115/ Les cabarets de Rûd al-Farag ont une réputation inférieure à ceux de l'Azbakiyya. Allusions à Tawḥīda in Rûz al-Yûsuf, 31/3/1927.
116/ *"kān el-ʿaṭaśgi fēn lamma l-wabūr weʾeʿ enkasar"* (où était le cheminot quand la loco s'est renversée), chanson de Šafīqa al-Qibṭiyya qui est présentée comme un chanteuse: *"ʿalimtu ʾannahu yanzilu, wa ʾannahu yuśīru ilā tilka l-uġniya l-latī kānat śāʾiʿa mundu ṯalāṯīna ʿāman yawma kānat Šafīqa al-Qibṭiyya taglisu ʿalā ʿarśi ṭ-ṭarab"* (Je sûs qu'il plaisantait et qu'il faisait allusion à cet air à la mode il y a une trentaine d'années, quand Šafīqa la Copte régnait sur le chant) in Tawfīq al-Ḥakīm, 1937, p46.
117/ film du même nom, "Bamba Kaśśar", avec Nadya al-Gindī dans le rôle titre.
118/ La revue Rûz al-Yûsuf lance en 1926 un sondage parmi les lecteurs pour déterminer la chanteuse préférée du public entre "Tûḥa" (Fatḥiyya Aḥmad), Munīra et "Ṯûma" (Umm Kulṯûm). Fatḥiyya est sacrée première en beauté de la voix, émotion dégagée et maîtrise de son art. Le sondage n'a sans doute aucune valeur, la presse "artistique" de l'époque s'amusant à faire et défaire les réputations. La revue Al-Masraḥ était entre 1926 et 1927 entièrement dévolue à Munīra al-Mahdiyya, maîtresse au moins de coeur du rédacteur en chef Muḥammad ʿAbd al-Magīd Ḥilmī.
119/ Saʿīd Abû al-ʿAynayn, 1970.
120/ Ce sont essentiellement les disques Baidaphon qui font figurer cette

mention.
121/ Racy, 1977.
122/ Citons Abû al-'Ilâ Muḥammad, "*layâlî nahâwand*" sur Gramophone 14-12310/11.
123/ Sayyid al-Ṣafṭî, "*el-kamâl fel-melâḥ ṣodar*", sur Zonophone Z2-102099/100/101/102/103 avec *mawwâl* en face complémentaire.
124/ Preuss, 1928.
125/ Par exemple, *layâlî complémentaires du dôr râst* "*el-bolbol gânî*" sur Zonophone Z102548/49/50. Le phénomène est fréquent chez Zonophone.
126/ Taymûr, 1917/1963 et Šalfûn, 1922.
127/ Preuss, op.cit.
128/ ibid.
129/ Enregistrements de A.S.Clarke au Caire, semaine du 23/01/1912, recording ledgers des numéros de série 2479 à 2544.
130/ Racy, 1977, pp 156 et 161.
131/ Information fournie par M. Ahmed Hachlef, président du Club du Disque Arabe, qui connut la fin de l'ère du 78 tours quand il dirigeait la section arabe chez Pathé.
132/ Aḥmad al-Gundî, 1984, pp62-70.
133/ Racy, 1977, p150.
134/ Odéon 45118
135/ Cette apostrophe conclut la *ṭaqṭûqa* de Ṣâliḥ 'Abd al-Ḥayy "*abûha râḍî*", sur Columbia D13324.
136/ Zonophone Z2-102099/100/101/102/103; Odéon 47063; Baidaphon 1338/39/40/41.
137/ Gramophone 18-212688/89; Odéon 45489; Baidaphon 14759/60/61/62.
138/ Ṣâliḥ 'Abd al-Ḥayy enregistre pour Polyphon des classiques comme "*ʾadd-e ma-ḥebbak*", "*bustân gamâlak*", "*'ala rûḥi ana l-gânî*". Zakî Murâd enregistre pour Pathé "*sabânî sehâm el-'ên*", "*ḥaẓẓ el-ḥayât*", *koll-e min ye'saʾ*", "*ya manta wâḥeśni*", "*allâh yeṣûn dawlet ḥosnak*", "*aṣl el-ġarâm*"...
139/ Citons à titre d'exemple "*anhî 'azûlî*" de Dawûd Ḥusnî, chanté par Fatḥiyya Aḥmad sur Odéon 55596, "*badî' el-ḥosn*" de Dawûd Ḥusnî chanté par Ḳayriyya al-Saqqa sur Odéon 220008...
140/ Parmi les *adwâr* les plus tardifs de Zakariyyâ Aḥmad pour Umm Kulṯûm sur disques Odéon, citons "*an ya salâm*", 1937, "*'âdet layâlî l-hana*", 1938, "*ma kans-e ẓannî*", 1939.
141/ "*en kân fu'âdî*" sur Columbia.
142/ Laylâ Murâd, présentée par Dawûd Ḥusnî, commence son premier concert radiophonique en 1935 par une *waṣla ṣabâ* comprenant le *muwaśśaḥ* "*ġuṣṣî gufûnek*" et le *dôr* "*ma-ḥebo-e ġêrak*" de Muḥammad 'Uṯmân. Critique in Al-Mûsiqâ du 01/09/35.
143/ Bûlâqî, 1921, par exemple p6.
144/ La série d'enregistrements de Bûlâqî effectués au Caire par A.J.Clarke en Janvier 1912, matrices 2424 à 2441, comporte de nombreux *muwaśśaḥat* inédits (*voir discographie en annexe*).
145/ Voir Šalfûn, 1922; 'Alî al-Gârim, 1935; Pour la sempiternelle répétition des memes pièces, voir les critiques des programmes de radio dans "*al-Mûsiqâ*" et les chapitres 4 et 7 de ce travail.
146/ Ḳula'î, 1904-6, pp93-128 et 180-181.
147/ Voir la liste des *muwaśśaḥât* de Ṣubḥ in Mahmûd Subh (Muhammad), 1980.
148/ Par exemple "*âh mâ 'aḥlâ s-sahar*" chanté par Zakî Murâd sur Polyphon 42404/05.
149/ Ces proportions sont calculées à partir des données fournies par Racy, 1977, p215.

150/ ibid, pp211-214.
151/ Par exemple "*iḏā kāna ḳaṣmī ḥākimī*", Polyphon 42600; "*marartu bi-ī-baḥr*", Polyphon 51239/40.
152/ Composition de Maḥmūd Ṣubḥ "*taqaḍḍā zamān*", Odéon 48023; composition d'Iskandar Šalfūn "*fī ḥubbikum yaḥlū s-suhād*", Columbia D13452.
153/ Particulièrement son interprétation de la *qaṣīda "arāka 'asiyya d-dam"*. Il a aussi enregistré pour la radio une version originale de "*ġayrī 'alā s-silwāni qādir*", fort éloignée de la "vulgate" d'Abū al-'Ilā.
154/ Information fournie par 'Abd al-'Azīz al-'Anānī.
156/ Columbia W23850; Baidaphon 84345/46; Baidaphon 93846/47.
157/ Baidaphon 83893/94.
158/ Preuss, 1928.
159/ ibid.
160/ Gaisberg, 1942, p57.
161/ La somme de 10 000 Francs payés à Ḥigāzī est mentionnée par le Phonographische Zeitschrift en 1906 7(20), p440, cité par Gronow, 1981, p267. La somme de 40 livres par disque est extraite de l'article de Rūz al-Yūsuf "*as'ār al-muṭribīn wa šay' min nawādirihim*" (les prix des chanteurs et anecdotes diverses), 29/09/1927, p14.
162/ Gramophone, doc 4.
163/ ibid.
164/ Cachet de Manyalāwī cité par 'Izz al-'Arab 'Alī, 1937a. Cachet de Ḥāmūlī dans Ḳula'ī, 1904-6, p146.
165/ Rizq, vol 3, s.d. (1940?), p13.
166/ Gramophone, doc 7.
167/ Voir détails dans la biographie de Manyalāwī en annexe.
168/ Rūz al-Yūsuf, op.cit.
169/ Gramophone doc 6, 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18.
170/ Gramophone doc 6.
171/ Rūz al-Yūsuf, op.cit.
171b/ Danielson, 1991, p280, citant Rūz al-Yūsuf, 7/10/26, p13.
171c/ ibid., p281, citant Al-Ṣabaḥ 18/06/1928, p10.
172/ Preuss, 1928.
173/ Zakariyyā Hāšim, 1983, p43.
174/ A l'exception de Yūsuf al-Manyalāwī, pour lequel les sources ont été citées, et le cachet d'Umm Kulṯūm en 1939, cité par Zakariyyā Hāšim, les autres chiffres proviennent de Rūz al-Yūsuf, op.cit. Voir aussi Danielson, 1991, pp253-9 et 279-86.
175/ Rūz al-Yūsuf, op.cit.
176/ Racy, 1977, p137.
177/ Maḥmūd Kāmil, Dawūd Ḥusnī, n.d, p31.
178/ Gramophone doc 19.
179/ Racy, 1977, p130.
180/ Cité par Ni'mat Aḥmad Fu'ād, 1983, p128, pas de citation précise de l'article concerné.
180b/ Šūšā, 1976, pp27 et 66, cité par Danielson, 1991, p282.
181/ Muḥammad Ḥāfiẓ, 1971, p253.
182/ Yūnus al-Qāḍī in Al-masraḥ, 15/03/1926, p21.
183/ Voir Ḥasan Darwīš, 1990, p113.
184/ Propos tenus lors d'une interview par Laure Dakkāš à Philippe Hoummous [Philippe Mourasse] pour Libération, répétés lors d'une conversation personnelle avec le journaliste.
185/ Gramophone doc 19.
186/ *Dōr "el-ward-e fer-rōḏ"*, Baidaphon 19148/49.

187/ Racy, 1977, p142 et Yunus al-Qadi in Al-masrah, 24/05/1926, pp23-4.
188/ Abû al-'Aynayn (Sa'id), 1970.
189/ 'Abd al-Salam Ibrahim al-Qabbani, 1977, p59.
190/ Gramophone doc 20.
191/ Racy, 1977, pp143-144.
192/ Yunus al-Qadi in Al-masrah, 29/03/1926, p9.
193/ Par exemple *"ya 'en ya 'en ya 'en"* ou *"ganni-li sewayya swayya"*, tirées du film *"Sallama"*, dont la version en concert est vendue par Sawt al-Qahira. Voir l'analyse des différences entre les deux versions chez Danielson, 1991, pp472-4.
194/ al-Kuri (Georges Ibrahim), 1991, pp27-33.
195/ Gramophone doc 4.
196/ Tableau établi d'après les données fournies par Gronow, 1981.
197/ ibid.
198/ Zakariyya Hasim, 1983, p43.
199/ Ni'mat Ahmad Fu'ad, 1983, p73; Muhammad 'Awad, 1971, p15, entre autres sources.
200/ Gamal al-Din Hafiz 'Awad, 1926.
201/ Adham al-Gundi, 1954-58, vol 2, p570.
202/ Georges Ibrahim al-Kuri, op. cit.
203/ al-Watan, 10/08/1905, cité par Belleface, 1986, p53.
204/ al-Nil, 22/02/1893, cité par Darwis, 1990, p70.
205/ Salfun, 1922. Voir aussi chapitre 6.

CHAPITRE IV
DU CHANT A LA CHANSON
MORT D'UN CLASSICISME, NAISSANCE DE LA VARIETE

Les lendemains de la Grande-Guerre sonnent le glas de la domination monopolistique de la musique savante et de l'esthétique khédiviale sur les scènes cairotes. Plusieurs formes nouvelles apparaissent et connaissent un succès grandissant (on a vu que les catalogues des maisons de disques en faisaient foi). Le basculement du chant vers la chanson n'est cependant pas immédiat; on peut distinguer deux phases dans l'histoire musicale de l'entre-deux-guerres. Dès la fin du conflit, la scène et la production discographiques sont violemment prises d'assaut par la *ṭaqṭūqa*, chanson légère à refrain, interprétée par un *takt* de musique savante et parfois par une voix formée à l'école khédiviale. Rapidement unisexe, ce type de chant remplace progressivement le répertoire traditionnel des almées chez les femmes et concurrence le répertoire savant chez les hommes. En cette époque de confusion, le répertoire léger (parfois grivois) est chanté et accompagné par les plus grandes vedettes du *takt*, tandis que des almées converties à la scène s'essayent avec plus ou moins de succès au répertoire khédivial.

Les années 20 sont aussi l'âge d'or de l'opérette, qui s'affranchit du ṭarab scénarisé à la façon de Salāma Ḥigāzī pour tenter l'aventure du développement exogène: la musique de divertissement européenne pénètre profondément la production musicale cairote; dix ans plus tard, à la veille du premier congrès de Musique Arabe de 1932, Bela Bartok parlera même de son "effet ravageur" sur la musique égyptienne'. *Ṭaqāṭīq*, airs d'opérettes, monologues et dialogues comiques intégrés aux revues de music-hall: ces formes occupent le versant populaire d'une musique de variété. Leur statut de "variété" n'est pas une qualification purement étique, un jugement d'ethnomusicologue occidental ; cette production est conçue aussi bien dans l'esprit des auteurs que des consommateurs comme une oeuvre de pur divertissement. Sans doute existera-t-il quelque équivoque sur le statut de la musique théâtrale, et singulièrement à propos de la production survalorisée d'un Sayyid Darwīš (1892-1923). Mais lui même connaissait la place de ses airs d'opérettes devant sa propre oeuvre "classique" de compositeur d'*adwār* et de *muwaššaḥāt*: selon le comédien Zakī Ṭulaymāt, quand on lui demandait en privé de chanter ses airs d'opérette, il

refusait et préférait interpréter ses *adwâr*, estimant que ceux qui voulaient entendre de l'operette n'avaient qu'à aller au théâtre[*]. D'un intérêt musical restreint comparativement au chant savant d'avant-guerre, le répertoire théâtral tout comme celui de la chanson légère (*ṭaqṭûqa* ou "monologue") est par contre d'une grande richesse thématique, qui tranche avec le monotone mal d'aimer, le bout-à-bout de clichés classiques qui fait l'essentiel des *adwâr* et des *qaṣâ'id*.

Enfin au cours des années 20, dans cette "musique de variété" naissante, la langue parle! C'est une langue dialectale, langue parfois argotique, dans laquelle une société respire, reflète ses fantasmes. Traditionnellement plainte de jeune fille à la recherche d'un mari, la ṭaqṭûqa évolue vers une peinture impressioniste et kaleïdoscopique de la condition féminine dans le Caire de la *Nahḍa*. Les chants écrits par Badî' Ḫayrî et composés par Sayyid Darwîš et Dawûd Ḥusnî pour les vaudevilles de Kiš Kiš Bey ou du "Barbarin" 'Alî al-Kassâr font vivre le petit peuple cairote, les paysans du *Ṣa'îd*, les Syriens et les Grecs avec leurs accents savoureux. Tout se finit par des chansons: mères, femmes malheureuses en conflit avec la *ḍorra* (seconde épouse), la belle-mère, le mari alcoolique, se réfugiant dans le *zâr* ; dévergondées rêvant de soirées au cinéma avec leurs amoureux, de promenades à deux aux *Qanâṭir*, de séjours à Paris, de cheveux coupés "à la garçonne" ; prostituées ou filles perdues, détaillant leurs charmes, créatures grivoises qui créent pour le public masculin des cabarets un fantasme de femme libre, consentante et dangereuse, que la réalité sociale ignore. Les critiques sociales et les revendications politiques se mêlent à une thématique pseudo-érotique, la dénonciation des tares de la société fournit l'occasion de dénoncer les *suyûḫ* tartuffes ou la supériorité du ḥashish sur la cocaïne. La découverte de la tombe de Toutankhamon marque les consciences et un parfum de nationalisme pharaonique se diffuse jusque dans les incitations à la débauche. Ce qui s'écrit et se rêve dans la *ṭaqṭûqa* des années 20, en dépit des maladresses d'écriture et de construction, en apprend plus sur cette société que toute la chanson des cinquantes années suivantes: on trouvera dans le sixième chapitre de cette thèse une analyse de ces textes.

A côté de ce répertoire éminement nouveau, le répertoire khédivial vit sur ses acquis ḥamûlo-'uṯmâniens, à peine complété par les oeuvres de Dawud Ḥusnî ou d'Ibrahîm al-Qabbânî. Ces dernières sont devenues propriétés exclusives de compagnies d'enregistrement de plus en plus réticentes à commander des pièces

savantes, qui se vendent moins bien que les *ṭaqāṭīq*. Ḥusnī sait transiger et tentera même sa chance dans l'opérette, mais quand Qabbānī meurt en 1927, le "génie de la musique" plébiscité en 1912[4] est devenu un homme du passé[4], dépassé et oublié. La demande d'une musique à prétentions savantes ne s'est pas pour autant dissipée, et le début des années 30 marque une reprise en main idéologique des textes. La chappe de plomb de l'ordre moral et l'apparition d'un néo-classicisme ont raison de l'âge de la ṭaqṭūqa. C'en est pourtant tout aussi fini de l'esthétique khédiviale: la musique savante ne peut ignorer quinze ans de théâtre et de music-hall, quinze ans d'expressionisme, de figuralisme, d'appel à la fixation et à la fécondation exogène. Le public lettré désireux d'entendre une musique respectable ne peut revenir à une école doublement marquée par son public d'aristocrates égypto-ottomans et l'analphabétisme agressivement conservateur de ses derniers participants, que l'on croque volontiers en figures archaïques, bloquées dans leur machine à remonter le temps à l'époque d'afandīna Ismā'īl[5].

La musique de *takt* et le répertoire ḥāmūlien sont donc progressivement remplacés par une forme haute de la variété, représentée par le "monologue" sentimental et un nouveau type de *ṭaqṭūqa* "noble" qui se fait jour à la fin de la décennie. Cette fois, la qualification "variété" que nous attribuons à cette production est parfaitement étique: les producteurs et interprètes ne sont qu'accidentellement conscients du changement de nature de leur musique, et ils s'imaginent volontiers perpétuer l'art savant en le modernisant. Le tournant esthétique que prend la musique égyptienne est pourtant violent. De 1925 à 1935, l'édifice de l'école ḥamūlienne s'effondre. Il passe dans le domaine du *qadīm* (ancien), que ses épigones défendent mal devant le modernisme de 'Abd al-Wahhāb ou d'Umm Kulṯūm, deux faces d'une même médaille.

Les nouvelles formes promues par ces deux figures de proue et la nuée de musiciens qui les suivent remplacent peu à peu des éléments de la *waṣla* en voie de disparition comme le *muwaššaḥ* ou le *dōr*. Les termes *qaṣīda* et *mawwal*, d'abord conservés, renvoient à de nouveaux types de compositions, et la notion de "*uġniya*" (chanson) vient au terme des années 30 remplacer les anciennes catégorisations, sanctionnant la mort de la *waṣla*. Ce tournant esthétique ne concerne pas que textes et formes: le cadre de la *waṣla* est progressivement délaissé, ne survivant à la radio que lors des soirées d'un Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy

ou d'un ʿAlī al-Ḥarit̲. Le *takt* devient un orchestre, les modalités de l'accompagnement musical, le langage même est bouleversé sous les coups de boutoir d'une occidentalisation parfois revendiquée, le plus souvent subie par le biais du "complexe du *ḳawāga*", porte ouverte sur le scientisme et la modernité de surface.

1. Les années 20, âge d'or du café-chantant et de l'opérette.

1.1 Déclin de l'école khédiviale et nouvelles tendances.

Pourquoi la musique légère menace-t-elle par son succès, dès la deuxième décennie du XXe siècle, l'édifice à peine construit par "l'école khédiviale"? Les réponses apportées par les musicologues égyptiens sont souvent plus une dénonciation aux relents moralisateurs ou idéologiques prononcés qu'une analyse historique. Premier témoin effaré de l'évolution, le pionnier de la musicologie Iskandar Šalfūn, il estime en 1924[8] dans sa revue Rawḍat al-balābil que depuis les disparitions successives de ʿUt̲mān et de Ḥamūlī en 1900 et 1901, la musique savante (il introduit le premier le concept de "*mūsīqā raqiya*") entre dans une phase d'imitation servile (*taqlīd*), durant laquelle les musiciens se réfugient dans la composition commerciale et s'avèrent incapables de perpetuer l'oeuvre des deux fondateurs dans sa double dimension exploratoire et improvisative. Cette "seconde ère" (il désigne ainsi l'avant-guerre) aurait selon lui produit une riche moisson de mélodies, mais aucune idée nouvelle. C'est à cette période, selon lui, que la grande catastrophe se serait produite:

"*Les gens recherchaient la nouveauté, et la nouveauté était loin de leur portée. Le marché des chanteurs s'assècha de manière désolante* [décès consécutifs de Manyalāwī et de ʿAbd al-Hayy?], *et celui des chanteuses dévergondées battit son plein. Les gens compensèrent alors l'absence d'un art musical nouveau par un nouvel art de l'impudence (...) L'armée des chanteuses grossit ses rangs, au point de porter à l'art un coup fatal, aidées qu'elles furent par l'engouement d'un public avide d'assister aux exhibitions de leurs dévergondage: or, le dévergondage est un puissant aimant qui attire partout les foules*"[9].

Pour les historiens de la musique contemporains, c'est dans une "dégradation morale" de la société qu'il faut chercher les causes de l'âge d'or de la *ṭaqṭūqa*. Un fond de nasserisme mal-digéré aidant, la responsabilité de cette dégradation est rejetée sur les éléments allogènes et les méfaits les méfaits du colonialisme: Nāhid Aḥmad Ḥāfiẓ[8] explique que les besoins de l'armée anglaise en temps de guerre sont la cause de la multiplication des cabarets de mauvaise réputation. De même, Yūsuf Šawqī accuse les *ḳawāgāt* (étrangers) propriétaires des maisons de disques d'avoir poussé compositeurs et chanteurs à la *ṭaqṭūqa*, qui se vendait mieux, dans le cadre d'un complot orchestré par le Haut Commissaire visant à affaiblir les forces morales du peuple égyptien[9]. Sous ces simplifications outrancières se cachent pourtant des évidences: l'arrivée en masse des femmes sur les scènes des cafés-chantants puis des music-halls ne pouvait que provoquer une ouverture du public vers un répertoire différent de celui l'école savante. D'autre part, il est indubitable que les compagnies de disques (particulièrement Baidaphon qui, n'en déplaise aux nationalistes, se targait d'être la "compagnie nationale" du fait de l'arabité de ses fondateurs) poussèrent à une forme d'expression musicale susceptible de toucher un public plus large et moins esthète que celui des amateurs de *waṣalāt* khédiviales. Ne doutons pas que la puissance coloniale, suivant la politique du *panem et circenses*, préférait sans doute voir la jeunesse égyptienne dans les bras des almées plutôt que dans la rue en train manifester, mais l'histoire prouve bien que l'un ne semble pas avoir empêché l'autre et l'on serait bien incapable de trouver des preuves d'une politique délibérée de la part des Britanniques... La surveillance des textes joués et chantés en public est elle une réalité indéniable. Les années de guerre virent le premier établissement d'une censure sur les textes chantés *dans les théâtres* (les compagnies de disques étaient encore libres). Ainsi, pour avoir chanté ce vers dans "Hamlet":

'ammun yaḳūnu wa 'ummun lā wafā'a lahā

ummun wa lākin bilā qalbin wa lā kabadi

Un oncle qui trahit et une mère infidèle / Une mère certes, mais sans coeur ni honneur

Ḥigazi fut convoqué devant la police[10]: là où Shakespeare visait Claudius et Gertrude, les autorités virent une perfide allusion au Sultan Ḥusayn Kāmil

qui avait remplacé son neveu ʿAbbās Hilmī en 1914 à la demande des Anglais... La censure semble pourtant avoir essentiellement été d'ordre politique: aucune restriction sur le niveau moral des textes n'aurait été établie lors de la guerre.

Alors que le Šayḫ Salāma représentait à lui seul l'essentiel du théâtre chanté avant-guerre, une frénésie d'opérette s'empara du Caire avant même la fin du conflit. Nous ne dresserons pas un tableau précis du théâtre chantant au cours des années 20: le sujet mérite à lui seul une étude détaillée, qui n'a pas encore été menée de manière satisfaisante[11]. Observons simplement que les troupes se divisent, les acteurs, chanteurs et musiciens transitent d'une troupe à l'autre et gravitent autours de personnages phares dont les principaux sont : (1) les frères ʿAbdallāh, Zakī et ʿAbd al-Ḥamīd ʿUkāśa, anciens associés de Salāma Ḥigāzī, acteurs et chanteurs qui bénéficièrent d'un soutien de la part du financier Ṭalʿat Ḥarb Pacha et s'installèrent dans le Théâtre du Jardin de l'Azbakiyya ou parfois à l'Opéra Khédivial, devenu Ṣulṭānī[12]. (2) ʿAlī al-Kassār (1888-1957[13]), dont l'activité commence à la fin de la guerre et se maintient durant toute la décennie. Il crée le personnage de ʿUṯmān ʿAbd al-Bāsiṭ le bon barbarin ("*Barbarī Miṣr al-waḥīd*" disent les publicités imprimées chaque semaine en dernière page d'Al-masraḥ), redoutable concurrent de Kiś Kiś Bey et fabuleux imitateur d'accents. (3) Nagīb al-Rīḥānī (1891-1949), employé de banque fasciné par le théâtre et qui fonde une troupe en 1914 avec ʿAzīz ʿĪd et Rose al-Yūsuf. Acteur génial et directeur de troupe independant en 1916, il crée avec son ami le dramaturge et *zaggal* Badīʿ Ḳayrī le personnage de Kiś Kiś Bey, *ʿomda* d'un village de province venant depenser sa fortune au Caire et vivant mille et une aventures comiques et satiriques de pièce en pièce. Marié à la chanteuse, danseuse et animatrice de revue Badīʿa Maṣabnī en 1924, leurs deux noms sont associés avant leur séparation en 1927. ʿAlī al-Kassār et al-Rīḥānī se livraient à une plaisante concurrence dans le domaine du vaudeville chanté. Ainsi, à la pièce de Kiś Kiś Bey "ʿulū-lo" (Dites-lui) mise en musique par Sayyid Darwīś, le Barbarīn répliqua cinq mois plus tard en montant "*Qolna-lo*" (On lui a dit), dont les airs étaient aussi de Darwīś...[14] (4) Munīra al-Mahdiyya, qui parvint en 1917 à convaincre son mari Maḥmūd Bey Gabr de financer sa carrière théâtrale, louant le Printania, le Majestic, le Kūrsāl ou le théâtre de l'Azbakiyya pour des pièces dont elle est la vedette, alternant saisons sur les planches et saisons de chant accompagné d'un *taḳt*.

Munira al-Mahdiyya (v1888-1965) et 'Abd al-Laṭīf al-Bannā (1884-1969) furent deux interprètes typiques de l'ère de la *ṭaqṭūqa* et du théâtre chanté en vogue dans les années 20. Plutôt que de tenter une difficile reconstitution du bouillonnement artistique qui caractérise cette décennie, c'est à travers un portrait biographique de ces deux artistes que nous pourrons le mieux donner une première image de la société musicale de l'époque.

1.2 La Sultane du Chant.

Munira al-Mahdiyya est un nom resté légendaire en Egypte et associé dans l'inconscient des journalistes et des faiseurs d'opinion à une époque où "*on buvait du champagne dans les chaussures des chanteuses et où on allumait des cigares avec des billets de banque*"[15]. Ces clichés issus des années folles américano-européennes masquent la pauvreté des informations réellement disponibles: en dépit de sa célébrité, on sait peu de chose sur la vie de la "*Sulṭanat al-ṭarab*". Sans doute née à Zaqazīq, Zakiyya Manṣūr Ġānim ou Zakiyya Ḥasan[16], chantait déjà sur les planches des cabarets de l'Azbakiyya dans les premières années du siècle et enregistrait ses premiers disques en 1906 sous le nom de *Sett Munīra* (Madame Munīra)[17], ce qui n'implique nullement qu'elle fût déjà mariée au financier Maḥmūd Bey Gabr. Son répertoire semble, à l'examen des catalogues, si proche de celui de Bahiyya al-Maḥallāwiyya (dont elle imite les tics dans ses premiers enregistrements, rires et auto-congratulations en ouverture) qu'on peut supposer que la jeune femme fut l'élève de la grande almée. Sa formation musicale, dont on ignore tout, se déroule au tournant des années 10: le saut qualitatif est impressionnant entre l'almée débutante au timbre vulgaire que l'on entend sur ses anciennes gravures Zonophone et Odéon et la chanteuse expérimentée que l'on découvre avec Baidaphon. Elle triomphait à la veille de la guerre à l'Eldorado et au casino Nuzhat al-nufūs[18], chantant un répertoire de *ṭaqāṭīq* traditionnelles et coquines, et profitant des premiers textes de la "nouvelle *ṭaqṭūqa*" à la façon de Yūnus al-Qāḍī lors de son enregistrement Baidaphon de 1914. Munira maîtrisait aussi le répertoire savant quand elle était appelée pour des concerts privés: elle chantait *adwār* et *qaṣā'id* pour les hommes, et réservait les *ṭaqāṭīq* aux femmes ou au public des salles de spectacle[20]. Force est de constater que dans le domaine savant, son chant reste fort "*'awalmi*" ("alméisant"), les trilles et effets de virtuosité souvent gratuits tentant de masquer le manque d'imagination créatrice. Chant

surchargé et sur-orné, il provoque plus difficilement l'émotion que dans son répertoire léger.

Le conflit et l'imposition par les Anglais d'une surveillance des salles de spectacle fut un coup dur pour les artistes de *taḳt*. Les années de guerre ne virent sans doute pas de recrudescence du nombre des théâtres de music-hall: bien au contraire, les autorités imposèrent des restrictions quant à l'éclairage des salles et la fermeture obligatoire à 23 heures[21], alors que la sultane commençait son tour de chant toutes les nuits à l'Alhambra à une heure moins le quart du matin, touchant le respectable salaire de 124 livres par mois[22]. Les biographes de Munira al-Mahdiyya expliquent d'ailleurs que cette mesure amena la fermeture des grandes salles de chant, la décidant à tenter sa chance dans le théâtre en 1916 auprès de la troupe de ʿAzīz ʿId, pionnier du théâtre comique. Pour se venger du Šayḳ Salāma dont il venait de se séparer, ʿId fit reprendre à la nouvelle coqueluche du Caire le rôle de Ḥigāzī dans "Ṣalāḥ al-Dīn al-Ayyūbī". C'est ainsi que, grimée en homme, elle fut la première Egyptienne musulmane à monter sur les planches...[23] S'il ne fait point de doute que Munira attendit la guerre pour se lancer dans l'aventure théâtrale, elle maîtrisait déjà le répertoire de Salāma Ḥigāzī comme le montrent sans ambiguïté ses enregistrements: on peut supposer qu'elle avait appris au contact du *Šayḳ* quelques rudiments de cet art. C'est au lendemain du conflit que, la prospérité revenant, on assista à une inflation dans le nombre des troupes théâtrales et particulièrement de théâtre chanté, inflation qui ne pouvait qu'être accompagnée d'une augmentation du parc des salles de spectacle.

Transfuge du *ṭaḳt*, Munira poursuivit une légendaire carrière sur les planches, se faisant composer des opéras et opérettes sur mesure, adaptations semi-arabisées de vaudevilles ou de classiques occidentaux. Son premier âge d'or date de l'immédiate après-guerre. Il semblerait que la chanteuse se fut enfuie à plusieurs reprises en Palestine et en Syrie au début des années 20, alors que son étoile commençait à pâlir, afin d' échapper à son mari et de préserver son nom. Une fois divorcée, elle revint au Caire, reforma une troupe et entama son second âge d'or en présentant sur les planches en avril 1925l'opérette de Dawud Ḥusnī "al-Ġandūra" (qu'elle rejouera pour le cinéma en 1935), suivie de nombreuses autres pièces. Les allusions nationalistes comprises dans certains de ses chants donnèrent jour à un slogan publicitaire resté célèbre: "*hawa'u l-*

ḥurriyya fī masraḥ Munīra al-Mahdiyya" (l'air de la liberté dans le théâtre de Munīra al-Mahdiyya)[24]. Son succès culmina en janvier 1927 avec la présentation de "Kilyubaṭra wa Mark Anṭuwan" (Cléopatre et Marc Antoine) avec Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb. Ce partenaire ombrageux, qui avait composé la moitié de cet "opéra" (cette appellation quelque peu pompeuse est due au fait que les dialogues sont intégralement chantés et que le livret, de Salīm Naḳla et Yūnus al-Qāḍī, est en arabe classique)[25], fut accusé par Munīra de s'être réservé les meilleurs airs. Munīra s'arrogea alors le rôle de Marc Antoine, qu'elle estimait plus intéressant, et confia celui de Cléopatre à Fatḥiyya Aḥmad, pourtant grande concurrente de la Sultane. Enfin, Ṣalīḥ ʿAbd al-Ḥayy occupa un moment le rôle masculin, Munīra revenant à Cléopatre...[26]

Femme indépendante et célèbre , sa "*ʿawwāma*", maison flottante apontée au bord du Nil, était un lieu de rencontre pour les hommes de lettre et des milieux politiques. Elle reçut même en 1926 une médaille du ministère des travaux publics (sic) pour services rendus au renouveau du chant arabe[27]. Munīra restait cependant une almée capable de fautes de goût menaçant les acquis de son embourgeoisement: à la mort du leader nationaliste Saʿd Zaġlūl en septembre 1927, elle fit placarder des affiches dans tout le Caire annonçant qu'elle chantera un thrène à la mémoire du héros national. Le soir dit, elle chanta à un public éberlué la *ṭaqṭūqa* "*ya balaḥ zaġlūl*" (les dattes-pigeon), tandis que la débutante Umm Kulṯūm rafflait la mise en chantant la *qaṣīda* d'Aḥmad Rāmī "*in yaġib ʿan Miṣra Saʿdun / fa-huwa biḏ-ḏikrā muqīmu*" (Si Saʿd venait à quitter l'Egypte / il y resterait présent par le souvenir)...[28] Tout en menant une carrière théâtrale jusqu'au début des années 30, elle continue à chanter dans les casinos et les cafés-chantants: un entrefilet de Ruz al-Yūsuf en août 1927 annonce qu'elle chantera accompagnée d'un *taḳt* tout l'été à Alexandrie au "Casino al-Šarq", un établissement mal-fréquenté qui n'est pas de son niveau, met en garde le rédacteur anonyme...[29].

Déclinante dans sa voix et sa popularité à partir des années 30, elle ne faisait pas partie des chanteuses régulièrement invitées à la radio et se contenta de quelques concerts en 34 et 35 puis se retira progressivement. Elle tenta un retour sur scène en mai 1948[30] qui se solda par un échec pitoyable.[31] Remariée[32], elle quitta sa maison flottante (qu'elle faisait encore visiter aux journalistes au début des années 60 à l'occasion d'un entretien télévisé), fit

sept pélerinages à la Mecque et mourut dignement mais oubliée en 1965. La carrière de Munîra est exemplaire: elle n'est que la plus célèbre d'une multitude d'artistes de cabarets montées à la scène théâtrale au cours des années 20. A sa suite, les nièces de l'almée Bamba Kaššar, Fatḥiyya et Ratîba Aḥmad tentent elles aussi leurs chance dans l'opérette. Plus tard dans la décennie, ʿAzîza Ḥilmî, Fâṭima al-Sirrî deviennent actrices chantantes, et comme Munîra sont oubliées à la fin des années 30.

1.3 Le Rossignol de l'Egypte.

ʿAbd al-Laṭîf *Afandî* al-Bannâ symbolise quant à lui l'extrême limite de dissipation à laquelle pouvaient parvenir des hommes modelés par une éducation traditionnelle et formés à la musique religieuse. Né dans un village du Delta, sa voix forte et aiguë lui permit de s'intégrer dans des ensembles d'*inšâd*, tout en entamant une carrière de lecteur du Coran dans les cercles religieux de Dasûq et d'autres villes du Delta[33]. Enfin arrivé au Caire en 1908, il eut la chance de rencontrer le célèbre *muqriʿ* Aḥmad Nadâ qui le prit sous sa protection et le laissa lire publiquement à la mosquée Sayyida Zaynab. Comme chaque *munšid* fraîchement débarqué de province, il devait passer par l'entremise d'un *muyṭayyibati* (chef de claque) afin de trouver d'autres "*mašâyeḳ*" prêt à former sa "*beṭâna*" de *munšid* soliste. C'est ainsi qu'on lui fit connaître le jeune Šayḳ Zakariyya Aḥmad, qui travailla avec al-Banna entre 1910 et 1912 avant de devenir son compositeur principal dans les années 20. Le *Šayḳ* ʿAbd al-Laṭîf al-Bannâ s'installa aux abords de la rue Muḥammad ʿAlî, la rue des musiciens, et fut convaincu par le qanûniste ʿAlî al-Rašîdî de se diriger vers le chant profane comme tant d'autres avant lui. Le Šayḳ se mit donc a chanter le répertoire khédivial au Castille Bar, avant de découvrir vers 1918-1919 que les *ṭaqaṭîq* lui assuraient plus de renommée et de gains: il avait rencontré un grand succès durant les soirees de Ramaḍan à Alexandrie en popularisant une ritournelle de Sayyid Darwîš "*el-baḥr-e byeḍḥak lên/w ana nazla atdallaʿ amla l-ʿolal*" (Pourquoi le Nil sourit-il/quand je descend en me tortillant remplir mes jarres) qu'il chantait au féminin ainsi que le texte l'exige. Le *Šayḳ* ʿAbd al-Laṭîf retira alors caftan et turban, se muant en ʿAbd al-Laṭîf afandî al-Banna (c'est sous ce titre que Ḳulaʿî le cite comme *raʿîs taḳt* en 1921[34]).

La compagnie Baidaphon comprit vers 1922 le profit qu'elle pouvait tirer de ses intonations féminines et l'orienta vers un répertoire de grande coquette, avec la complicité du parolier *Šayḳ* Yûnus al-Qâḍî et du *Šayḳ* Zakariyyâ Aḥmad. Seul chanteur des catalogues n'arborant pas dans ses photographies les moustaches réglementaires, il apparaît comme un gros garçon élégamment vêtu, arborant une superbe épingle à cravatte. Il se présentait dans la grande majorité de ses *ṭaqâṭîq* comme une dévergondée prête à séduire tous les hommes. Les contemporains, qui laissent entendre qu'il ne lui était guère besoin de changer sa nature, se souviennent des mimiques équivoques qui accompagnaient des polissonneries qui le placent à mi-chemin entre Mayol et le souvenir des *muḳannaṯîn* de l'époque 'abbâside. Mais le "*bulbul Miṣr*" (Rossignol de L'Egypte) n'abandonna jamais le répertoire classique: on lui connaît de nombreuses *qaṣâ'id* d'une exquise délicatesse chantées suivant les règles fixées par l'école Ḥâmûlî-Manyalâwî, et sa voix suraigüe fait merveille dans les *mawâwîl*. Les années 20 sont une époque qui ne reconnaît pas la spécialisation dans un répertoire particulier: une chanteuse de cabaret comme Na'îma al-Miṣriyya chantait des *qaṣâ'id* tandis que des *mašâyeḳ* formés à psalmodie du texte sacré pouvaient sans choquer le public se prendre pour des entraineuses de salle de danse. Seule des tendances se dessinent chez les interprètes: le répertoire d'une Munîra al-Mahdiyya est plus riche en pièces légères qu'en chants savants tandis que le contraire s'observe chez Ṣâliḥ 'Abd al-Ḥayy... Mais cette bivalence des interprètes n'était pas synonyme de confusion: l'extrême catégorisation des types de chants est jusqu'à la fin de la décénnie un garde-fou impératif. Un élément remarquable dans la carrière d'al-Bannâ est qu'il ne semble pas avoir jamais tenté sa chance dans le domaine de l'opérette, ce qui lui interdisit d'entrer dans le monde des artistes médiatiques. Les premiers magazines égyptiens de la catégorie que nos contemporains saxonisés nomment "*people magazines*", à savoir Rûz al-Yûsuf et Al-Masraḥ qui commencent en 1925, consacrent des dizaines de photographies et d'articles aux stars et starlettes du théâtre chantant (le terme *nugûm*, américanisme patent, est aussitôt adopté) mais négligent les vedettes du *taḳt* qui sont sans doute ressentis comme moins "modernes" dans leur démarche que les comédiens.

1.4 L'opérette, symbole du progrès et cheval de Troie de l'acculturation.

L'art de Salāma Ḥigāzī portait en lui les germes d'une évolution du théâtre chanté en Egypte vers d'autres directions que l'adaptation scénique d'une esthétique de *ṭarab*. Déjà, les diverses tentatives de figuralisme du *Šayḫ* avaient impressionné un public avide de nouveauté. Les enregistrements disponibles sur la production théâtrale de l'après-guerre au début des années 30 révèlent à quel point c'était bien la voie de la "*ta'bīriyya*" (expressionisme) et de la "*taṣwīriyya*" (figuralisme) que suivirent compositeurs, acteurs et chanteurs. Limitons-nous en cette section à certaines remarques suggérées par l'écoute des documents sonores et tentons d'éclairer ce mystère de la musicologie arabe officielle qu'est le culte rendu au compositeur Sayyid Darwīš. Une des caractéristiques générales du théâtre chanté semble être la présence d'une orchestre occidental. Une annonce parue dans le Muqaṭṭam du 1/2/1917[34], à l'occasion d'une représentation de "*ḳod bālak ya ustāz*" (Attention, Monsieur), donnée au Casino Globe par 'Umar Waṣfī sur des airs de Sayyid Darwīš, confirme cette présence:

"*Un orchestre oriental (urkistir šarqī) a été adjoint à l'orchestre européen (urkistir urubbī) pour l'exécution des airs. C'est la première fois que la musique orientale est mariée à sa soeur européenne sur une scène théâtrale.*"

Ne prenons pas cette rhétorique publicitaire pour une vérité musicologique: Salāma Ḥigāzī avait semble-t-il déjà tenté l'expérience, au moins dans son "'Iẓat al-mulūk". Pour cette adaptation de "Télémaque", le *šayḫ* Salāma avait doublé le *taḳt* qui l'accompagnait depuis les coulisses d'un orchestre occidental, formé en partie de musiciens égyptiens connaissant la notation. Ils accompagnaient ses airs collectifs depuis la fosse d'orchestre, sous la direction de Maḥmūd al-Ḳaṭṭāb[35b]. On ne saurait, en l'absence d'une discographie suffisante, déterminer la date de pénétration des musiciens européens ou formés à la musique occidentale dans les fosses d'orchestre des théâtres. Peut-être même y étaient-ils présents dès l'origine. On remarque dans les programmes de certaines pièces de Sayyid Darwīš jouées en 1921 la mention d'un "*mīsyū Kāsyū*" [Monsieur Casio] en tant que "*ra'īs al-firqa al-mūsīqiyya*" (chef d'orchestre)[36], ce qui laisse penser à un orchestre purement occidental. L'enregistrement d'une reprise de la pièce "*Šahrazād*" de 1921 jouée au début des années 70[37], si elle ne constitue pas une preuve musicologique décisive,

prouve cependant que tous les airs de la pièce sont composés en *'agam*, nahawand ou *ṣigāzkar*, modes susceptibles d'être joués par des instruments tempérés. Il est difficile de cerner la nature des chants qui étaient proposés dans ces "opérettes". La notion même d'opérette nous semble avoir varié en fonction des interprètes principaux: on peut distinguer entre opérettes composées pour chanteurs et opérettes pour comédiens. On doit noter l'influence capitale qu'eut la musique militaire européenne sur l'opérette égyptienne. On l'a dit, les kiosques à musique de l'Azbakiyya permettaient au public cairote de se familier avec les marches occidentales et turques, airs en majeur qui eurent tôt fait de convaincre les compositeurs égyptiens de l'équation *maqām 'agam* / enthousiasme, bravoure et nationalisme. Une pièce comme Šahrazād regorge de marches militaires dans lesquelles s'expriment un patriotisme fervent. On est d'ailleurs frappé dans les duos et les monologues par leur durée excessivement réduite, aucun morceau ne dépassant les deux minutes. S'agit-il d'un défaut inhérant à une reconstitution à partir de partitions tandis que les multipliaient les variations, ou de compositions effectivement très courtes, on ne saurait trancher dans l'état actuel de la recherche.

A l'étude d'enregistrement tirés de pièces écrites pour Munira al-Mahdiyya, on constate que l'esprit de la composition se distingue des l'immédiate après-guerre de la voie tracée par Qabbānī et Ḥigāzī. Le musicien Kāmil al-Ḳula'ī fournit dans son ouvrage Al-aġānī al-'asriyya quelques indications sur son travail avec la *Sulṭānat al-Ṭarab* entre 1917 et 1921. Il distingue des simples opérettes les "*riwayāt kabīra min naw' al-'Ūpirā*" (grandes pièces en forme d'opéra) que sont "Karmin" [adaptation du livret de Carmen par Faraḥ Anṭun, jouée en mars 1917], "Tayis" et "Rūzina", pièces dans lesquelles le chant est continu. Aucun disque ne fut jamais pressé à partir de ces pièces, ce qui laisse penser que les compagnies ne voulurent pas risquer de perdre de l'argent sur un art encore dans son enfance et dont le succès public ne devait pas être bien impressionnant. Quant à ses opérettes proprement dites, Ḳula'ī en précise mieux le contenu. Il s'agit de compositions *sur partitions*, notées non pas par le compositeur lui même, mais par des professionnels qu'il remercie : un "Monsieur Jean l'Italien", un "Monsieur Pastorino l'italien" et enfin Maḥmūd Ḳaṭṭab. Ces personnages étaient en fait des chefs d'orchestres liés à certaines troupes ou à certains théâtres: Maḥmūd Ḳaṭṭab, fils de l'ancien *sayḫ* de la guilde des musiciens et formé par des professeurs italiens à l'école de musique

du palais de ʿAbdīn[illegible], était attaché à la troupe de Munīra al-Mahdiyya, tandis que Pastorino était employé par le théâtre Majestic[illegible]. Leur rôle dans les arrangements et l'occidentalisation des compositions fut sans doute capital. Les airs de Ḳulaʿī emploient cependant des modes arabes ne pouvant être joués que par un *taḳt*: on trouve dans "Et-talta tabta" (Jamais deux sans trois) des airs en *rāst ou bayyātī*. Certains airs sont collectifs, d'autres sont réservés à Munīra. Certains apparaissent sous forme de *muwaššaḥ* (poèmes strophiques en dialecte), d'autres sous forme de monologue, mais contrairement aux compositions de Ḥigazī ou de Qabbānī, Ḳulaʿī évite dans les airs collectifs l'emploi des cycles complexe et s'en explique:

"*[cette pièce est sur le cycle] maṣmūdi kabīr comme la plupart des compositions notées ici. Le reste est placé sur le cycle waḥda en raison tout d'abord de sa simplicité et ensuite parce qu'il est préférable que les chants solo soient composés sur ce cycle.*"

Dans des troupes ne comptant qu'un seul vocaliste expérimenté (Zakī ʿUkāśa, Munīra ou Fatḥiyya Aḥmad) et sans l'autorité du Šayḳ Salāma, il était vraisemblablement impensable de demander à des non-professionnels de maîtriser les subtilités de l'art savant en multipliant les cycles complexes. La compagnie Baidaphon n'enregistra qu'une quinzaine de disques tirés des opérettes de Munīra al-Mahdiyya (pièces de Salāma Ḥigazī exceptées): six disques pour "*Kollana yomen*" (Ça ne prendra que deux jours, 1920) de Sayyid Darwīś, cinq disques pour "Cléopatre et Marc Antoine" (Sayyid Darwīś et Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb, 1927), un disque tiré de "Et-talta tabta" de Ḳulaʿī, et quelques disques d'"Al-Ġandura" de Dawūd Ḥusnī et de "Gioconda" de Zakariyya Aḥmad. Tous ces disques n'ayant pas été retrouvés, notre étude se base malheureusement sur une documentation partielle. Les chants tirés de "Kollaha yomen" sont manifestement composés sur des modes compatibles avec un orchestre européen. La chanteuse y est accompagnée par un choeur sur certaines phrases, mais se réserve de longues sections en solo. Certains chants sont du type "monologue" (pas de répétition de phrase musicale, progression dramatique) et sont accompagnés de façon discrète par un piano. Le chant de la *muṭriba* y est à la fois traditionnel (ligne mélodique très ornementée, cascades de *ʿurab* et d'effets virtuoses, *qarlat* partielles) et "modernisant": Munīra tente de maladroites imitations de l'opéra occidental (le "*ha ha ha ha*" final dans "*ana raʾēt nafsi f-bostān*"/Je me suis vue dans un

jardin). Sans doute lasse d'être bloquée dans des modes peu aptes au *ṭarab*, elle s'autorise des accidentelles dans certaines phrases mélismatiques qui transforment le *'agam* en *rast*. Le pianiste ne semble guère ému puisque, contrairement aux exigences d'une esthétique de *taḳt*, il ne tente pas de traduire les improvisation du chanteur mais se contente de suivre la ligne mélodique fixée.

Dans les airs de "Cléopatre et Marc Antoine" composés par Darwiš[illegible], les gravures sont desservies par les faussetés et les voix exécrables des faire-valoirs qui entourent la chanteuse, laquelle n'avait pas voulu inviter 'Abd al-Wahhab à l'enregistrement de peur qu'il ne lui ravisse la vedette. Les deux chants "*Taraktu Miṣra bilādī*" et "*Kam rawa'atnī suyūfun*" (J'ai quitté l'Egypte mon pays / O combien les épées m'ont effrayée) s'ouvrent sur des accords parfaits en majeur, suivis d'un choeur d'une demi-douzaine de chanteurs, dont un catastrophique soliste principal chantant une lente plainte en majeur. Une trompette militaire conclue le chant, puis une sorte de *dūlāb nahāwand* joué par un orchestre comprenant un piano annonce un monologue de Munīra. Le style naïvement "opéraïsant" y est clair, particulièrement dans les duos ("*lam a'ud Kilūbatrā*" / Je ne suis plus Cléopatra, phrase conçue comme exercice de vocalises), mais certaines phrases semblent composées en *rast* et sont péniblement suivies par un orchestre qui se contente de donner la fondamentale. Les airs de "Gioconda" que nous avons pu écouter[illegible] ne se distinguent aucunement de l'esthétique déterminée par Sayyid Darwiš. Ces longues pièces fort ennuyeuses ne valent que par la voix de la cantatrice, sortant de l'esprit du *ṭarab* sans entrer dans le monde de l'Opéra qui n'est connu que superficiellement par ces compositeurs.

Les enregistrements des airs de Kiš Kiš Bey ou du Barbarin composés par Sayyid Darwiš ou Dawūd Ḥusnī sont d'une nature bien différente: ces compositions ne réclament aucune connaisance particulière du chant et peuvent être chantes par le spectateur à la sortie de la pièce. Les pièces sont indifféremment en modes occidentalisables avec accompagnement au piano ou arabes avec *taḳt* partiel, avec une prédominance des premiers. Le plus souvent construits sur le modèle de la *ṭaqṭūqa*, ce sont des chants collectifs laissant une place à un soliste, Sayyid Darwiš sur les disques mais sans doute Nagīb al-Rīḥānī ou 'Alī al-Kassar sur scène. Airs légers et dansants, on n'y trouve aucune des navrantes

tentatives d'arias qui parsèment les pièces sérieuses. Ces *ṭaqâṭīq* charmantes n'ont certes pas leur place dans la musique savante, mais la vivacité des textes de Badī' Ḳayrī et la réussite musicale de Sayyid Darwīš en font des chansons de variété très satisfaisantes. Nous analyserons une sélection de ces textes en fin du chapitre 6.

Il nous reste à nous interroger sur la fascination qu'ont pu exercer ces tentatives certes intéressantes mais globalement ratées (à l'écoute des documents sonores) au regard des splendeurs de la musique de *taḳt* ou du moins, pour demeurer dans le domaine de la musique théâtrale, des arias coranisants de Salāma Ḥigāzī. L'opérette était pour la génération née à la fin du XIXe siècle l'art de l'avenir. De même que les khédives avaient directement soutenu les efforts du *taḳt* à travers Ḥāmūlī et 'Uṯmān, la cour et le capitalisme naissant investissaient dans le théâtre. On a déjà parlé des protections du Šayḳ Salāma, on sait le rôle de Tal'at Ḥarb Pacha vis-à-vis des frères 'Ukāša, on oublie trop vite celui de Joseph Cattaoui Pacha [Yūsuf Qaṭṭāwī] (1861-1942), seul Pacha juif, avocat du Wafd et co-fondateur de la banque Miṣr en 1920[41]. En lisant entre les lignes du dithyrambe de Tawfīq al-Ḥakīm[42] se souvenant de la première de "*Al-barūka*" (La perruque = La mascotte), opérette jouée par Sayyid Darwīš et Ḥayāt Ṣabrī en novembre 1921, on réalise que l'émerveillement des intellectuels n'était pas partagé par un grand public qui préférait les chants de Kiš Kiš Bey:

"Je n'oublierai jamais cette première représentation de "Al-barūka". Le rideau se leva et les mélodies se mirent à illustrer [tuṣawwir] les différents tableaux, situations ou sentiments, depuis l'hymne des soldats victorieux (...) en passant par la célébration de la victoire et jusqu'aux descriptions de la campagne, avec ses poulets et ses moutons dans l'air "aḥebb-e ḳirīānī s-seman" (J'aime mes gras moutons)... Nous sortîmes de cette représentation au milieu de la nuit dans un état de stupeur. Nous n'allâmes pas nous coucher, car cette époque était révolue. Nous allâmes nous asseoir dans un café proche du Dār al-Tamṯīl al-'Arabī, et Sayyid Darwīš ne tarda pas à venir à notre rencontre avec son ami feu 'Umar Waṣfī [second rôle masculin de la pièce] *(...) Il nous demanda notre avis. Il ne vint pas à l'esprit de ce pauvre artiste de nous demander notre avis sur l'échec commercial que représentait la pièce, ni sur le fait que la salle était quasiment vide (...) Nous comprîmes ce qu'il voulait entendre de*

notre part. Je ne me souviens plus bien de ce que nous lui dîmes, mais ce qui est sûr, c'est qu'il lut sur nos visage le signe de son triomphe"

Pour les hommes de la profession, y compris les plus grands compositeurs de la mouvance ḥamūlienne, le théâtre chanté était la voie de l'avenir. Dawud Ḥusnī le défend ainsi en 1931, à l'occasion de la publication dans la presse nationaliste d'un rapport du musicologue allemand Curt Sachs sur la musique égyptienne, rapport qui a ignoré toutes les formes non agrées par l'Institut de Musique Orientale:

"*Le Docteur [Sachs] a ignoré la musique théâtrale, qui représente le progrès moderne en matière de chant et se distingue du traditionnel et de l'habituel (...) [cette musique] représente notre époque et illustre le développement auquel nous sommes parvenus dans notre marche vers la civilisation moderne (...)*"[43]

Même l'acerbe Iskandar Šalfūn s'abstient dans sa Rawḍat al-balabil[44] de toute critique à l'encontre de Sayyid Darwīš (dont il tait néanmoins le nom) quand il rend compte de la première représentation de "'Abd al-Raḥmān al-Nāṣir" en 1921, car il sait que l'enjeu réside pour les modernes dans la capacité de la musique arabe à sortir de la thématique amoureuse dans ses textes. Cette pièce est pour Šalfūn la preuve du degré de raffinement auquel est parvenu l'art théâtral en Egypte (le livret de 'Abbās 'Allām est en arabe classique, indice des prétentions de l'oeuvre). Emerveillé par les dialogues des fleurs ou l'air des jeunes filles allant puiser de l'eau, il félicite le compositeur d'avoir saisi que "*la musique ne s'arrête pas aux mots doux et à la cour des belles*".

1.5 Sayyid Darwīš al-Baḥr, héros de la musicologie arabe.

La vie de Sayyid Darwīš est l'une de ces trajectoires météoriques de l'histoire de la musique, dont l'influence et le souvenir dépassent le cadre d'une production musicale. Mort à l'aube d'une carrière fulgurante, quasiment ignoré par le public de son vivant et mythifié par sa profession au lendemain de sa mort, le nom du compositeur et chanteur alexandrin a trop souvent occulté l'école de ses prédécesseurs et plus ironiquement la sienne propre. Dans la

musicologie arabe moderne, l'icône Sayyid Darwīš symbolise le progrès, la modernité, et le passage d'un concept de "musique orientale", musique des Pachas et des élites, encore baignée dans la matrice arabo-ottomane, à la notion de "musique égyptienne", première expression figuraliste de l'âme d'un peuple et de ses revendications nationales. Sous ces jugements à l'emporte-pièce se cache une lecture idéologique de l'histoire qui déforme la démarche originale et expérimentale de cet artiste.

La bibliographie consacrée à Sayyid Darwīš est impressionnante au regard de la pauvreté des études concernant ses prédécesseurs. Ḥasan Darwīš, son second fils et auteur de la dernière monographie parue à la gloire de son père (1990) ne dénombre pas moins de quinze ouvrages qui lui sont consacrés[44]. Certains titres sont éloquents : "S.D. ḥayātuh, 'āṯāruh wa ʿabqariyyatuh" (S.D., sa vie, son oeuvre et son génie); "S.D. al-ʿabqarī wa al-zaʿīm al-waṭanī" (S.D. le génie et le leader national); "S.D. rāʾid iǧtimāʿī wa waṭanī" (S.D. guide social et national); "S.D. fannān al-šaʿb" (S.D. artiste du peuple)... La liste des articles et chapitres convoyant le même message serait encore longue. Jamais ne manquent les inévitables interrogations sur ce qu'aurait fait ce génie s'il avait survécu, y compris de la part de chercheurs sérieux comme Victor Saḥḥāb[45]. Sa vie est bien connue et nous renvoyons aux notices biographiques en annexe de ce travail pour plus de détails. Concentrons-nous sur quelques interrogations qui convergent sur un seul point: dans quelle mesure l'option exogène que nous décelons à l'écoute des enregistrements de Sayyid Darwīš était-elle une démarche volontaire et réfléchie? A la lecture idéologique de l'histoire musicale que l'on décèle quelques années après la mort de Darwīš correspond-il une *démarche idéologique* de la part du compositeur lui-même? Comment s'insère-t-elle dans le cadre de la bataille des Anciens et des Modernes et le débat général de la société de la Nahḍa sur le modernisme et l'authenticité? Les auteurs post-1952 créditent généralement Sayyid Darwīš de la création (ex-nihilo) d'une "musique égyptienne". L'allégeance à la vignette Sayyid Darwīš est même à l'époque nassérienne une marque d'adhésion à la société nouvelle promue par le *raʾīs*: ce n'est pas un hasard si c'est Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī, un des fondateurs de la musicologie arabe, qui le premier fait paraître un ouvrage à la gloire du compositeur après avoir si longtemps magnifié la famille royale dans ses diverses revues ; son choix est un choix de survie politique. Kamāl al-Nagmī,

journaliste-musicologue, résume entre mille un sentiment commun chez les Egyptiens de 1966:

"*Leur chant* [les chanteurs avant S.D.] *était un mélange de cris ottomans et de gémissements pour les princes, les rois et les pachas, pas pour le peuple. Mais Sayyid Darwīš ne chanta jamais dans un des palais de ces grands hommes. Son chant était extrait de l'âme du peuple, dirigée vers l'âme du peuple. A cette époque, les chanteurs professionnels étaient noyés dans un type de chant étranger à l'âme du peuple égyptien, un mélange de piailleries ottomanes et de gémissements gitans, leurs gorges s'étaient dévoyées à force de pratiquer ce type de chant au point qu'elles en avait acquis un accent déformé, désagréable à la pure oreille égyptienne.*"[47]

Quiconque connaît la voix au timbre fort traditionnel de Sayyid Darwīš et se souvient que ce sont Munīra al-Mahdiyya et Zakī Murād qui furent parmi les premiers interprètes de son oeuvre ne peut que sourire devant ces contre-vérités. Mais ne participons pas à une déformation historique à notre tour en prétendant que la sanctification de Darwīš attendit l'ère nassérienne. Certes, l'Egypte républicaine trouva dans les *textes* de certaines *ṭaqāṭīq* à contenu social, dans certaines marches patriotiques (dont "*bilādī bilādī*, qui devient hymne national) l'écho artistique de la révolte de 1919, rebaptisée révolution et considérée comme ultime marche avant la victoire finale de 1952. Mais les réactions de la presse dès la mort de Darwīš en septembre 1923 prouvent que la canonisation était déjà en marche: le monde intellectuel (ou du moins le milieu des journalistes nationalistes) perdait prématurément son premier *intellectuel*-musicien, un artiste devançant les évolutions musicales (pour le meilleur ou pour le pire) au lieu de les subir. Sayyid Darwīš est sans doute le premier šayḫ à se placer consciemment dans le camps du *gadīd*. Quand il enlève caftan et turban, son geste n'est pas seulement vestimentaire: à un Zakī Ṭulaymāt qui lui demande pourquoi il a quitté le *taḫt*, il réplique qu'il l'a quitté comme il a adopté le costume européen[48]. Contrairement aux autres compositeurs et chanteurs, il participe aux débats musicaux *par écrit*, se faisant par exemple en 1922 juge de paix entre Iskandar Šalfūn et Manṣūr ʿAwaḍ dans la querelle byzantine qui les oppose sur la notation des quarts de tons[49]. Il est le seul praticien, en dehors de Kāmil al-Ḫulaʿī, à se vanter de posséder une *bibliothèque musicale* dépassant en richesse les bibliothèques du Caire et

d'Alexandrie[50]. Aucun journal ne mentionne dans son éloge funèbre son oeuvre pour le *taḳt*: c'est en tant que rénovateur du théâtre musical qu'il est salué. Pour son ami le *zaggal* et dramaturge Badī' Ḳayrī:

"*Il était le compositeur [mu'allif mūsīqī au lieu de "mulaḥḥin"] qu'ait connu le théâtre arabe depuis la dernière étape de sa renaissance. Feu le Šayḳ Sayid Darwīš est le premier à avoir créé un lien artistique nouveau entre la musique orientale et la musique occidentale. Cet artiste* <u>*savant*</u> *[c'est nous qui soulignons] est mort, et pas un seul des tenants de la renaissance littéraire ne s'est dérangé*"[50b].

L'accusation est injuste: toute la presse publie des articles à l'occasion de sa mort, soulignant la perte immense de ce génie méconnu. Un très long article d'<u>Al-siyāsa</u> publié en octobre 23[51] a le mérite de souligner les éléments de la démarche de Darwīš qui en font *pour ses contemporains* un précurseur :

"*Le Šayḳ Sayyid est le premier musicien à tenter sincèrement, de façon autodidacte et grandiose, à faire de la musique un art indépendant comme c'est le cas en Europe. Il a su poser la première pierre d'une renaissance musicale qui ait sa part dans l'édification [tahḏīb] d'un peuple auquel il s'est adressé et auquel il continuera à s'adresser dans une langue que tous comprennent (...)*"

Le choix d'un adjectif comme "indépendant" n'est pas innocent en 1923. Outre qu'il replace la démarche de Darwīš dans le cadre du combat national, il signifie ici indépendance vis-à-vis de la *tradition* du chant savant ressentie comme ottomane. Le nécessité de s'accrocher au wagon de la modernité est affirmée:

"*A la mort de Salama Ḥiǧāzī (...) certains ont appelé à retourner vers le passé pour faire revivre la splendide ère du taḳt comme il était au temps de Ḥamūlī et d'Almaẓ. Une autre faction [dans laquelle l'auteur place implicitement Darwīš] a pensé que l'Europe avait travaillé durant des générations au progrès de la musique et qu'il fallait que nous adoptions ses règles afin de les appliquer à nos mélodies orientales, comme l'ont fait les peuples européens d'origine orientale comme les Hongrois et les Russes, faisant ainsi reconnaître leur musique dans l'ancien et le nouveau monde.*"[52]

Deux ans après sa mort, l'écrivain Maḥmud 'Abbās al-'Aqqad le sacre premier musicien parvenu à insuffler la vie dans un art qu'il prétend moribond:

"*il a introduit l'élément de vie et de simplicité dans la composition et dans le chant, dans cet art alourdi comme tous les autres par les fardeaux du sag' (...) des divers procédés rhétoriques, des assonances qui n'ont aucun rapport avec la vie. Ce génie inspiré est venu adapter les mots aux sens, les sens aux mélodies, et les mélodies aux états psychlogiques*"[53].

On le voit bien dans cette analyse , la modernité est assimilée à la "simplicité" (une musique de professionnels reproduisible par son auditoire, c'est là une des définition de la variété) et le contenu textuel est encore confondu avec le statut musicologique.

L'emploi du piano, le plaquage de quelques accords sur des mélodies popularisante ou dans des monologues amoureux (particulièrement dans les oeuvres de Darwīš jouées par sa propre troupe à partir de d'août 1921) n'était sans doute pas le résultat d'une lubie de Monsieur Casio. Le piano était une nécessité ressentie comme non seulement physique (remplir l'acoustique d'une salle de spectacle) mais aussi esthétique, l'instrument donnant un gage de modernité à l'oeuvre. Contre les partisans du *taḫt*, réunis comme nous le verrons au sein du "Nādī al-mūsiqā al-šarqī" (Club oriental de musique), une jeunesse enthousiaste décrète dans la presse que "*il viendra bientôt une génération de héros des arts qui prouverons que la musique orientale ne progressera que quand elle adoptera l'art de l'harmonie(...)*"[54].

Quand en 1927 un critique voue aux gemonies la représentation de "Cléopatre et Marc Antoine"[55], c'est parce que Munīra et 'Abd al-Wahhab n'ont pas, d'après lui, respecté l'esprit de la composition de Darwīš. Le journaliste affirme que Sayyid Darwīš avait confié la partition de son oeuvre à un "*misyū Kūstāk* al-mūsīqī al-ma'rūf" (il s'agit de Monsieur Costaki, professeur de solfège à l'Institut Oriental de musique, qui sera ultérieurement membre du Congrès de Musique Arabe en 1932) afin qu'il "l'harmonise" [*wa qad waḍa'a lana 'armūnī*]. La représentation de Munīra s'est déroulée sans harmonie ni même "*certains de ces effets polyphoniques [aṣwāt muzdawaga] qui font ressentir que l'on est devant quelque chose qui ressemble à l'opéra*"[56]. La cantatrice n'a pas

amené de piano (cependant présent dans les enregistrements Baidaphon) et se contente de neuf musiciens, dont la plupart viennent de la rue Muḥammad ʿAlī et n'ont pas d'expérience du théâtre chanté. Pour le critique, Sayyid Darwīš "*ne s'est jamais résolu à faire entrer l'élément du ṭarab dans les airs qu'il composait, il les faisait s'accorder au sens du texte(...)*"[57]. Darwīš préférait se heurter à l'incapacité du piano à traduire les modes arabes plutôt que revenir à un accompagnement de *taḳt* que les modernes n'acceptaient plus dans le théâtre chanté : ainsi, quand Dawūd Ḥusnī se prépare à lancer son "opéra" "*Šamšūn wa Dalīla*" (Samson et Dalila) au début de 1922, un critique narquois se demande si le vieux compositeur a réussi, comme le revendique la publicité, à composer un opéra, ou si cette musique est "*digne d'être jouée avec le taḳt d'Al-ʿAqqād* [qānūngī de Ḥāmūlī et pillier du conservatisme musical]".[58] Les airs de Darwīš étaient pour ses élèves et contemporains si inséparables de leur accompagnement orchestral que l'actrice Ḥayāt Ṣabrī, conviée à enregistrer des airs du maître pour le Congrès de 1932, préféra se retirer plutôt que d'accepter un accompagnement de type *taḳt* qu'elle estimait inadapté à cette musique.[59]

Les premiers projets de "piano oriental" (Nagīb Naḥḥas 1912-1913 et 1922, Georges Samman 1922, Emile ʿAriyan 1922), projets dictés dans une large mesure par les besoins de la scène théâtrale et la création d'un opéra arabe, ne pouvaient que séduire le jeune musicien: Darwīš félicite par lettre Georges Samman[60] et invite la profession à venir écouter et tester le piano de ʿAriyan en novembre 1922[61] chez Bāsīlī Pacha Tadurus. Le piano fut approuvé par des noms aussi prestigieux que Dawūd Ḥusnī, Kāmil al-Ḳulaʿī ou l'hymnode Darwīš al-Ḥarīrī, mais on note l'absence éminemment peu fortuite de Šawwa, ʿAwaḍ, ʿAqqād, Šalfūn et des membres du Nādī al-Mūsīqā... Darwīš était si satisfait du piano de ʿAriyan qu'il concluait en août 1923 un accord avec l'inventeur, en vue de créer une société qui publierait des mélodies populaires pour piano. Il incombait à Darwīš, suivant les termes du contrat, d'éviter l'utilisation du *bamb* en clé de Fa à la manière de Matilda ʿAbd al-Masīḥ et Manṣūr ʿAwaḍ (on vise ici l'ostinato) et d'y substituer une réelle harmonie suivant les règles occidentales[62]. L'adhésion de Darwīš à une vision "scientiste" de la musique arabe est claire. A la veille de sa mort, il prévoyait, dit-on, de se rendre en Italie pour y étudier la musique occidentale[63].

Que cette intention soit authentique ou recreation, le volontarisme de Darwiš ne nous semble pas faire de doute. Comment dès lors est-il devenu dans la geste musicale moderne le champion de l'égyptianité? La raison tient dans l'absence de contradiction pour les contemporains de Darwiš entre un développement exogène et la prédication nationaliste. Jamais les partisans de la "modernisation" du discours musical à coups de pianos orientaux, d'expressionisme, de figuralisme et d'harmonisation ne renoncèrent à leur égyptianité, fut-elle purement rhétorique. La confusion entre le discours mélodique et le contenu textuel du discours aide à rendre "égyptienne" une musique qui s'épuise dans son complexe du Ḳawâga. Sayyid Darwiš est partisan d'une "scientisation" de la musique et de l'adoption des règles de ce qu'il perçoit comme la modernité, en un mot partisan de l'occidentalisation, sans jamais être complice de l'aspect négatif de l'Occident, le colonialisme. Nombreux sont les chants qui affirment leur défiance du colonisateur et qui dénoncent la spoliation des biens nationaux par les communautés étrangères. En même temps, sur le plan *musical*, dans la notion même d'opérette, ces chants sont une déclaration d'amour au Progrès, qui n'est pas ressenti comme progres occidental (comme le dénoncent les sociologues culturalistes actuels, et avec eux les mouvements islamistes), mais comme une direction universelle que l'Egypte doit adopter, précisément pour se libérer du joug etranger. A l'inverse, nous allons le voir, les défenseurs du *taḳt* et de l'évolution endogène se recrutent dans l'aristocratie et perdent tout crédit auprès des modernistes par leur allégeance à la famille royale, ennemie du Wafd et complice de la Grande-Bretagne...

2. Les professions musicales entre patrimoine et modernisme jusqu'aux années 30.

Quand disparaît le système des guildes et corporation, l'organisation des métiers musicaux échappe aux praticiens pour échouer entre les mains des maisons de disques et des directeurs de théâtres. Parallèlement à cette évolution subie, les musiciens tenteront naturellement de reprendre le contrôle de leur art par la création d'écoles, de clubs, de structures pédagogiques susceptibles de remplacer l'ancien système de cooptation et d'arracher ce nouveau *taḥzīm* qu'est le 78 tours à l'arbitraire souverain d'un Buṭrus Baiḍā ou d'un Manṣūr ʿAwaḍ. Ces musiciens commenceront aussi à l'aube des années 20 à générer d'eux-même un discours réflexif, s'exprimant dans les premières revues spécialisée. La naissance d'une musicologie arabe se cristalise dans un Congrès de Musique Arabe qui se tient au Caire en mars 1932. Cet évènement est considérable pour l'ensemble des musiques arabes. Mais en Egypte même, il est de peu d'effet sur la pratique et sur la vie musicale. Ni départ ni aboutissement, il n'est qu'un jalon dans une série d'évolutions menant à une recomposition de la scène musicale, jalon utile au chercheur en ce qu'il donne l'occasion à toutes les tendances d'exposer plus ou moins clairement leurs positions idéologiques.

2.1 Les écoles et la naissance d'une musicologie.

Manyalāwī mort en 1911 et ʿAbd al-Ḥayy en 1912, les deux grands dépositaires non seulement du répertoire ḥāmūlo-ʿuṯmānien mais de l'esthetique qui le commande, ferment l'ère de la formation par imprégnation. L'époque de ces morts est aussi, semi-coïncidence, celle de la première création d'une école de musique arabe (les nombreux professeurs de musique présents à cette date enseignent exclusivement la musique occidentale). En 1907, le jeune ʿūdiste Manṣūr ʿAwaḍ (1880-1954) et le violoniste Sāmī al-Šawwā (1889-1965) fondent leur école dans le quartier de Ḍāhir, enseignant outre le répertoire courant la notation occidentale et un minimum de connaissance *théoriques* sur les modes et les cycles. L'école proposait de même des conférences musicales où étaient conviées les membres de la bonne société, permettant ainsi à Manṣūr Afandi de se tailler une réputation de brillant musicologue. L'école se maintint jusqu'en 1925, date à laquelle Manṣūr ʿAwaḍ se contente des cours de l'Institut Oriental de Musique, qu'il assurait sans doute depuis 1921-22.[64] Sans doute poussés à

s'improviser théoriciens par souci pédagogique, 'Awaḍ et Šawwā publieront chacun quelques opuscules sur la musique arabe, lesquels seront aprement critiques par de savants amateurs comme Iskandar Šalfūn, jaloux de monopoliser le discours scientifique face aux praticiens supposés ignorants: la saison 1922-1923 verra s'envenimer la querelle Šalfūn-'Awaḍ au sujet de la gamme arabe (en en faisant un noeud de fixation pour la décennie à venir) et Šawwā sera invité par Šalfūn à "*regagner sa place sur le taḳt au lieu de jouer les pique-assiette à la table des intellectuels*"[65]. L'accusation est injuste: dans un milieu de formation traditionnelle, 'Awaḍ par son origine sociale, son éducation française et Šawwa par sa connaissance de la notation occidentale (connaissance qu'il devait cacher à ses collègues *'alātiyya* de peur d'être méprisé) font office de gens cultivés.

C'est à Iskandar Šalfūn (1881-1934)[66], ce franc-tireur de la musicologie, que l'on doit la première revue musicale arabe et la seconde école à se former au Caire. Libanais né au Caire, il enseigna vers 1913-1914 au "Club Oriental de Musique" puis quitta son emploi de fonctionnaire au ministère des travaux publics pout fonder une école de musique qu'il intitula "*Rawḍat al-balābil*" (le Jardin des Rossignols), ainsi qu'une revue du même nom dont le premier numéro parut en novembre 1920 ; la publication dura plus de huit ans. La volonté réformiste de Šalfūn y était affichée au cours d'une introduction où la "déesse du *ṭarab*" lui confiait une mission sacrée:

"*Sers l'art et la vérité contre tous tes ennemis (...) Ne suit aucune règle fausse et périmée freinant la réforme (iṣlāḥ) et le progrès (ruqiyy) (...) La musique est la nourriture des âmes, mais hélas! D notre pays elle ne fait que les supplicier (...) Ce qui subsiste de beau dans notre musique est menacé, en danger face aux éléments de corruption qui l'ont assaillie (...) La nécessité d'une réforme est plus claire que le soleil du jour.*"[67]

La Rawḍat al-balābil fixe un modèle que suivront les revues musicales de Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī qui lui succéderont à partir de 1935: un permanent souci pédagogique, l'enseignement du solfège occidental, l'analyse de l'échelle et des modes arabes dans leur particularité égyptienne (peu d'universalisme oriental chez Šalfūn), des articles sur les grands compositeurs européens, des textes moralisants et nationalistes (odes à Sa'd Zaġlūl) proposés à la composition, un recours systématique à la notation, la publication des partitions des grandes

pièces instrumentales du répertoire égypto-ottoman. En contrepartie, la pratique contemporaine est parfaitement ignorée: aucune information sur les grands *muṭribīn* et *muṭribāt* de l'heure, rejetés dans les ombres de l'ignorance et de la prétention, aucun souci sociologique ou ethnologique sinon dans la dénonciation. Pour un réformiste, la musique n'est pas seulement un art ou une pratique, elle doit être une *science* et une maîtrise de données théoriques. Surtout, la science permettra d'en finir avec le chaos (*fawḍa*) de la vie musicale, du au fait que chaque praticien prétend détenir la vraie version des oeuvres. Afin d'y remédier, il faut fixer les pièces, par la notation. Les musiciens opposés à la notation sont accusés de fainéantise:

"*Ils s'imaginent que [la notation] est difficile à comprendre. La vérité est qu'ils manquent de volonté et non de capacités, puisqu'ils trouvent si facile d'apprendre la musique par transmission orale. Ils prétendent que la notation est "sèche", que celui qui l'apprend à un "pouce salé". Ces balivernes et ces avis stupides sont un crime envers l'art et ses gens.*"[66]

La vie musicale dans le pays se résume pour Šalfūn à des querelles théoriques autours de savantes conférences données à l'Institut ou dans les locaux de la "*Rawḍa*". L'historien moderne ne peut que constater avec dépit combien l'école khédiviale a peu interessé la génération écrivant dans les années 20. Fondamentalement mécontent de la musique qu'il entend en dehors des milieux instruits et rationalisants (meme si les *taqāsīm* d'un Muṣṭafā Riḍa Bey ne se distinguent en rien dans leur esthétique générale de ceux d'un Muḥammad ʿUmar, simple *ʿalātī*), Šalfūn laisse disparaitre les uns après les autres les derniers grands-maitres de l'école ḥamulienne sans recueillir ni leur biographie ni leur legs. Fonctionnant en dehors du cadre de l'Institut Oriental de musique (que nous allons maintenant examiner) il ne se distingue pas ideologiquement de ses dirigeants. Ses rapports de concurrence l'amènent à des fâcheries plus dictée par son caractère acerbe que par un réel désaccord de fonds.

2.2 L'Institut et ses avatars, le Syndicat des musiciens.

A côté de ces premières écoles "à l'européenne" tenues par des *instrumentistes* (aucun théoricien parmi les vocalistes, alors qu'ils sont théoriquement les "*ru'asā' al-tuḳūt*"...), des amateurs appartenant à

l'aristocratie se regroupent en novembre 1913 au sein d'un "*Nādī al-mūsīqā al-šarqī*"[69] (Club oriental de musique), dont la nature de l'enseignement n'est pas précisément connue. On compte parmi eux le qānūngī Muṣṭafā Bey Riḍa (1884-1952), le spécialiste des *muwaššaḥāt* Ḥasan Anwar (ultérieurement Bey) et le ʿawwād et compositeur Ṣafar Bey ʿAlī (1884-1962). Dès l'origine, le Nādī est un cercle élitiste, jouant pour des spectateurs triés sur le volet. Le premier siège de l'association est situé rue Muḥammad ʿAlī[70], mais ces aristocrates déménagent rapidement vers la Place ʿAtaba[71]. Les membres du *Nādī* donnent le sentiment de s'être coupés volontairement du monde des praticiens analphabètes tout en profitant de leur science: Muṣṭafā Riḍā fut l'élève de Muḥammad al-ʿAqqād al-Kabīr (1849-1929), lequel jouait régulièrement dans les concerts donnés par le club jusqu'à sa mort; pourtant, Muṣṭafā Riḍā se serait répandu en sarcasmes sur ce musicien ignorant qui lui avait tout appris[72]. En 1918, le club reçoit un soutien officiel du roi Fu'ād et en 1922, le Club se transforme en "*Maʿhad al-mūsīqā al-ahlī*" (Institut National de Musique) ou "*Maʿhad al-mūsīqā al-Šarqī*" (Institut Oriental de Musique). La liste des membres, publiée par la revue Al-hilāl en janvier 1922[73], ne contient aucun professionnel reconnu parmi une théorie de Pachas, de Beys (dont Idris Rāġib, grand-maître des loges maçonniques et protecteur de Kāmil al-Ḳulaʿī dont il avait financé Al-mūsīqī al-šarqī) et d'Européens obscurs ou célèbres (dont Maspéro). Cette composition énigmatique incite Ḥasan Darwīš à y voir un nid de colonialistes et de Francs-maçons venaus aux noirs desseins de la Grande-Bretagne, contradictoirement affairés à européaniser la musique égyptienne et à la maintenir dans la protohistoire du *taḳt*[74]. En fait, cette liste est sans doute une liste de membres honorifiques, l'armature de l'Institut étant constituée de musiciens amateurs liés au ministère de l'instruction publique. Protégé par le Roi Fu'ad, l'institut se voit offrir en 1929 un somptueux palais de style mauresque bati rue de la Reine Naẓlī (Ramses actuellement), comprenant une grande salle de spectacle à l'italienne, de nombreux salons et un splendide jardin[75]...

Dès le milieu des années 20, l'Institut est synonyme pour la presse théâtrale de conservatisme obtus[76]. Du reste, si l'Institut (et l'école de Šalfūn) restent à l'écart du courant rénovateur des professionnels vivant de leur musique, c'est aussi parce que ces regroupements d'instrumentistes, amateurs ou non, fondent leur réflexion théorique sur les instruments et non la voix humaine. Ils négligent le chant qui reste le premier vecteur d'évolution

musicale en Egypte à l'âge de l'opérette: leurs seuls vocalistes sont les invités épisodiques de leurs concerts. Tous les compositeurs égyptiens ont été chanteurs et ce n'étaient certes pas les voix déplaisantes des frères 'Uṯman qui auraient pu attirer à l'Institut un succès populaire (qui n'était de toute façon pas recherché, car vulgaire). En 1932, l'image du Ma'had se modifie dans la presse d'opposition, qui le décrit comme un cercle d'aristocrates méprisants, un club des beys et des pachas opposés aux jeunes musiciens attachés à rénover la musique arabe comme Qaṣabgi et Muḥammad 'Abd al-Wahhâb. Une revue comme Al-ṣabāḥ se déchaine contre l'Institut y voyant une "*catastrophe pour la musique orientale et un mal planant sur tous les hommes de la famille musicale, qu'ils doivent combattre de toutes leurs forces*"[77]. En réalité, cette opposition Pachas contre Afandi-s et *suyūḳ* est partiellement artificielle. l'Institut fit appel pour dispenser ses cours à des professionnels reconnus qui n'hésitèrent pas à y collaborer quand on le leur proposait: Dawūd Ḥusnī et Maḥmūd Raḥmi, tous deux partisans du théatre chanté, avaient un temps été chargé d'y enseigner *muwaššaḥāt* et *adwār*[78], Muḥammad 'Abd al-Wahhâb en fut élève avant de claquer la porte en 1931. Les gens de métier collaborent à l'institution, mais dans des limites fixées par cette institution: la réforme souhaitée n'est pas celle qui plait aux foules ou au directeur de Baidaphon. La réformisme selon le *Nādī*, c'est la maitrise du répertoire classique des *muwaššaḥāt* dans un respect rythmique déplaisant pour les praticiens de l'école ḥamūlienne, c'est la promotion du répertoire instrumental ottoman que l'on demande de jouer moins vite et avec un plus grand respect du texte, c'est un changement de l'image social du musicien. Philippe Vigreux souligne que:

"*Les attendus du procès-verbal de fondation du Nādī al-mūsīqā al-šarqī (...) insistent sur la volonté des beys fondateurs de retirer la musique arabe des lieux de perdition, rue Muḥammad 'Alī par exemple (adresse du syndicat en 1932) qui sont traditionnellement ses espaces attitrés. L'accent est mis conjointement sur la teneur d'un certain répertoire de chansons légères, grivoises, dont l'effet est à craindre sur les moeurs*"[79].

Rectifions un détail: la rue Muḥammad 'Alī est le lieu de résidence et de recrutement des musiciens, et d'ailleurs la première adresse du *Nādī*, mais certainement pas un espace de perdition au même titre que 'Imad al-Dīn, l'Azbakiyya ou Rōḍ al-Farag. Toutefois, l'idée est juste: il faut pour

l'Institut créer une nouvelle génération de musiciens en dehors de leur quartier réservé et de leur milieu, qui charrie une conception traditionnelle et ascientifique de la didactique musicale, en sus d'une image amorale de la profession. L'institut penche vers l'*iṣlāḥ* (réforme) de la musique comme profession plus que vers le *tagdīd* (rénovation) d'un contenu, mais on serait bien mal avisé de définir chaque camps (Institut et professionnels) par un discours idéologique cohérent, d'autant que le contenu sémantique des termes employés n'est jamais défini par les utilisateurs. Au cours des années 20 et au début des années 30, tout musicien est partisan de la réforme, tout musicien est partisan de la rénovation (il suffit de lire les interviews accordés par les praticiens les plus en vue à la veille du Congrès[40]) , mais chacun comprend le mot à sa façon. Pour l'Institut, la priorité est "*organiser la musique pour qu'elle repose sur des bases tecnniques comme c'est le cas dans la musique européenne*" ainsi que définit sa mission Muṣṭafā Riḍā Bey[41]. Mais ce combat est, au niveau du discours, celui de tous! Il entre dans le dénigrement de l'Institut une grande part de rancoeurs personnelles et de jalousies rapidement habillées d'une justification idéologique de type "beys contre praticiens professionnels plébéiens". La principale raison de ces instables inimitiés est la reconnaissance officielle dont jouit l'Institut de la part du Ministère de l'Instruction Publique pendant les pires années de la dictature Ṣidqī, contrairement à un syndicat balbutiant et ignoré du pouvoir.

En effet, c'est une nouvelle variante de la guilde qui tente de se réformer en 1920, à cette différence près que le gouvernement ne la maîtrise en rien. Sous la présidence de Muḥammad al-ʿAqqād et de son fils Muṣṭafā se réunit en juillet 1920 une commission en vue de création d'un syndicat des musiciens[42]. La commission regroupe tous les professionnels artistiquement et commercialement reconnus du moment: Dawūd Ḥusnī et Ibrāhīm Šafīq sont gérants, le chanteur ʿAbd al-Laṭīf al-Banna est nommé trésorier (à cette date, il n'a pas encore enregistré le répertoire polisson qui lui interdirait le poste), et la liste des membres inclut entre autres chanteurs Muḥammad al-Sabʿ, Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy et Sayyid Darwīš, comme des instrumentistes aussi productifs que les qānūnī-s ʿAbd al-Ḥamīd al-Qaṣabī et Muḥammad ʿUmar ou les violonistes Samī al-Šawwā et Tawfīq Ṣabbāḡ.

Les ponts, on le voit, sont nombreux entre Institut et Syndicat: à la veille du Congrès de 1932, on retrouve la famille 'Aqqad à l'Institut et Ibrahim Safiq à la tête du Syndicat, lequel a fondé un institut de musique concurrent de celui des Pachas, lui-même intitulé "*Ma'had al-musiqā al-Šarqī*" et présentant des spectacles dans des théâtres privés comme le Masraḥ Ramsis[83]. Les deux institutions communiquaient clairement: un 'awwād comme al-Qaṣabgī était en 1932 membre des deux...[84]. Dans son analyse du champs musical à la veille du Congrès de 1932, Philippe Vigreux85 décèle une "ligne de fracture" (dont il note qu'elle demanderait à être affinée) qu'il schématise ainsi :

Syndicat	/	*Institut*
gens du commun	/	*Beys et Pachas*
professionnels	/	*amateurs*
'ālātiyya	/	*mūsīqiyyīn*
lieux de perdition	/	*espaces de moralité*
attachement au legs oriental	/	*musique "arabe"*

Nous ne saurions accuser de schématisme une vision qui s'affirme comme telle. Mais doit-on prendre pour argent comptant les perfidies de la presse indépendante, qui gonfle ces oppositions hors de proportion? La ligne de fracture sociale n'est elle-même pas bien claire, Ibrahim Šafiq étant issu d'une grande famille[86], tandis que nombre d'enseignants travaillant pour l'Institut étaient des *'ālātiyya* comme Sami al-Šawwa. La presse d'opposition de 1932 politise à outrance une situation complexe en posant des questions-pièges au musiciens comme celle des mérites respectifs de l'Institut et du Syndicat[87], et Qaṣabgī a raison de souligner que le soutien gouvernemental dont bénéficie l'Institut fait à lui seul la différence. Les professionnels du Syndicat ne cherchent pas moins que l'Institut à arracher la musique des "lieux de perdition", un 'Abd al-Wahhab protégé par Šawqī en est l'illustration. En fait, les deux groupements n'ont pas la même raison d'être: le Syndicat cherche à protéger les intérêts des musiciens sans préjudice de choix stylistiques et accueille naturellement les musiciens élus par le public et les maisons de disques (autres que Gramophone, la complicité Institut-'Awaḍ faisant du catalogue de cette dernière une annexe des élèves et caciques du Ma'had, sans grand succès commercial à l'exception d'Umm Kulṯūm).

l'Institut protège quant à lui une conception élitiste de la musique orientale (la notion de musique arabe nous semble encore anachronique à la veille d'un Congrès qui tentera de l'imposer). Il défend prioritairement l'héritage khédivial et la musique de *takt*, et plus accessoirement la musique théâtrale "noble" (comprendre celle dont les textes sont en arabe classique ou évitent les thèmes du vaudeville), mais dans une perspective scientiste et fixiste. Peut-être une des plus importantes lignes de fracture entre musiciens se situe-t-elle là: entre ceux qui pensent que le *takt* et son esthétique hétérophonique a encore un discours à délivrer, et ceux qui après une décennie de théâtre chanté estiment que l'esthétique khédiviale a terminé sa mission. Mais le dilemne se pose rarement avec cette clarté et dans ces termes dans la réalité de la pratique, puisque en dépit du prestige de l'opérette, de l'harmonie et de la polyphonie chez les modernistes de la presse, ce sont deux artistes de *takt* partisans du *ṭarab* qui portent sur leurs épaules les espoirs de ces même modernistes au tournant des années 30: Muḥammad 'Abd al-Wahhab et Umm Kulṯūm.

3. Du Congrès au "kultûmisme": la dimension idéologique des transformations.

3.1 Le Congrès de Musique Arabe du Caire.

Le Congrès de mars-avril 1932 est un événement célèbre qui a donné lieu à de nombreuses analyses et commentaires, et qui est encore sujet de réflexion pour l'ethnomusicologie[89]. Nous nous contenterons d'en résumer les travaux et prise de positions dans la mesure où l'Egypte s'en trouve concernée. Organisé par le ministère de l'instruction sous l'égide du roi Fu'ād Ier, il rassemble des musiciens, des musicologues et des orientalistes du Maghreb, d'Egypte, de Syrie, du Liban, d'Iraq, de Turquie et d'Europe (avec une prédominance française et allemande). Les congressistes, réunis en diverses commissions (certains membres appartenaient à plus d'une commission), furent appellés à (1) sélectionner des musiciens et pièces à enregistrer sur disques, (2) à établir une typologie des modes et des cycles utilisés dans les pays arabes, (3) à réfléchir sur l'échelle musicale arabe et particulièrement sur la possibilité de découpage de l'octave en 24 quarts de tons égaux (4) à réfléchir sur l'enseignement de la musique arabe dans le cadre des écoles et instituts, (5) à faire le point sur la recherche historique sur les manuscrits arabes traitant de musique, (6) à établir une organologie de la musique arabe et réfléchir à la possibilité d'introduire des instruments occidentaux dans le jeu arabe.

Pour les musiciens égyptiens, ce congrès fut une première occasion de sortir de la zone Turquie/Grande-Syrie/Egypte qui limitait leur horizon musical, en découvrant les musiques maghrébines (inconnues) et irakiennes (méconnues). L'Institut abritait les discussions du Congrès et ses séances musicales, à l'exception d'un concert de cloture se déroulant à l'Opéra royal. Puissance invitante (Muṣṭafā Riḍa est vice-président du Congrès), ses principaux membres et certains de ses professeurs associés ('Awaḍ, Šawwa...) furent naturellement membres de la délégation égyptienne. C'est bien-entendu la Gramophone qui se chargera de l'enregistrement des troupes sélectionnées. On remarque une représentation très importante des inventeurs de pianos, partisans de l'harmonie et de la polyphonie et opposés à l'esthétique de *taḫt*, comme Emile 'Ariyan, Nagīb Naḥḥas, Georges Sammān. D'une importance tout à fait mineure dans l'histoire de la musique égyptienne *médiatisée*, ces modernistes ont leur place en tant que théoriciens et "intellectuels de la musique". La presse se fera

l'écho des protestations du Syndicat dont quelques membres sont invités à titre personnel (Dawud Ḥusnī, Ḳulaʿī, Muḥammad ʿAbd al-Wahhab) tandis qu'aucune invitation n'est adressée au syndicat en tant que tel[illegible]. La profession ne pouvait que s'émouvoir de la sous-représentation des artistes "populaires" au sens de la diffusion et de la reconnaissance commerciale. Ṣafar Bey ʿAlī justifie l'ostracisme dont ces praticiens sont victimes (Ibrāhīm Šafiq et Qaṣabgī entre autres) en moquant la pauvreté de leur science: ils ignorent jusqu'à la notion de *gins* (genres) dans l'analyse des modes...[illegible] En fait, ce n'est pas tant l'Institut qui tire les ficelles des invitations que l'Inspecteur Général de musique au ministère de l'instruction publique, un diplomé de l'Université de Berlin spécialiste d'Ibn Sīnā et d'al-Kindī, élève de Robert Lachman: Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī. A la suite du Congrès, ce personnage deviendra inspecteur de la section d'enseignement de l'Institut et éditera à son nom la première revue de l'Institut, Al-mūsīqā (1935), revue aussi théorisante, scientiste, bien-pensante et coupée de la vie musicale du pays que l'était celle de Šalfūn dans les années 20.

Au cours du Congrès, un malentendu s'installa entre, d'une part, les participants européens, qui menaient une démarche analytique et insistaient sur la nécessité de préserver une authenticité arabe sans contamination européenne, et les Egyptiens, invités ou non, musiciens ou journalistes, dont les attentes contradictoires ne coïncidèrent que rarement avec celles des premiers ethno-musicologues. La presse et une partie de la communauté musicale attendait une *reconnaissance* de la primauté de l'Egypte, des progrès accomplis dans la création d'un art musical national (opérette, Sayyid Darwīš), et un *assentissement* venant de la part des "savants" aux directions musicales adoptées par les vedettes d'un *ṭaḳt* en mutation: ʿAbd al-Wahhāb et le trio Umm Kulṯūm/Qaṣabgī/Aḥmad Ramī. Ce Congrès, comme les autres congrès de l'année 1932, devait venir consacrer la présence de l'Egypte parmi les nations modernes et civilisées. A ce titre, c'étaient les manifestations de la modernité qui devaient être exposées aux étrangers, que cette modernité soit synonyme d'occidentalisation de surface pour les tenants du théâtre chanté et de l'harmonie, ou qu'elle soit synonyme de statut bourgeois du musicien et d'enseignement "scientifique" du patrimoine oriental pour les gens de l'Institut. Tous avaient un ennemi commun: l'archaïsme musical et le folklore, dans la tradition urbaine comme dans la tradition rurale. Or, c'est précisément

dans cet archaïsme (présumé plus authentique) que les musicologues comparatistes et folkloristes cherchaient leur bonheur[illegible].

A la cloture des travaux, deux points (dans notre optique "égyptocentriste") attirent l'attention : (1) les conflits qui se sont révélés au sein de la commission de l'échelle, (2) le choix des enregistrements égyptiens. Nous réexamineront le premier point dans notre septième chapitre consacré au vocabulaire musical de l'école khédiviale. Résumons-en les résultats: (1) face aux modernistes égyptiens qui aspirent à définir et imposer une "échelle arabe" unique de 24 quarts de ton égaux à l'octave (les "pianistes" égyptiens, soutenus entre autres par Manṣūr ʿAwaḍ et Darwīš al-Ḥarīrī qui y voient un moyen de mettre un terme au "désordre" de la pratique sans trop perdre sur la richesse du discours), les musicologues de l'école de Berlin, le Turc Rauf Yaktä Bey, le qānūngī Aḥmad Amīn al-Dīk et Muṣṭafä Riḍa sont opposés à cette simplification castratrice et remportent la partie dans les conclusions de la commission, tout en appellant à réfléchir de nouveau sur le sujet. Dans la mesure où il est impossible d'imposer un pratique à un milieu déjà formé, la discussion ne concernait en fait dans le milieu des professionnels que ceux qui étaient interessés à adapter les instruments européens à la musique arabe, comme piano ou accordéon, à l'instar de ʿAbd al-Wahhāb[illegible].

(2) C'est dans le choix des enregistrements qu'apparaît le plus nettement le décalage entre le monde musical et les membres du Congrès. La profession fonctionne encore en 1932 avec des schémas esthétiques non-théorisés hérités de l'école khédiviale, tout en aspirant au "*gadīd*" et en acceptant une occidentalisation de surface. Le milieu musical défend, sans y déceler de contradiction, à la fois le *ṭarab*, notion traditionnelle qu'elle peut appliquer aux pièces les plus neuves, et la marche vers le progrès par l'ouverture du chant à une thématique non-sentimentale, quelques maniérismes occidentaux (arpèges, chromatismes anecdotiques, instruments tempérés) et l'étoffement du *taḳt*. La commission des enregistrement présidée par le Professeur Lachmann les prend à revers, tout en ménageant la chèvre et le chou et accouchant d'un compromis entre les tendances participantes. Les folkloristes de l'école de Berlin (dont Racy a souligné l'influence fondamentale[illegible]) obtiennent entre autres l'enregistrement d'almées populaires non-médiatisée, de chanteurs bédouins du Fayoum, d'un chanteur *baladī* (en fait Muḥammad al-ʿArabī, vedette Baidaphon

vivant au Caire et nécessairement influencé par l'école savante) et, au grand scandale des congressistes égyptiens, d'une troupe de *zar*, pratique magique honnie de tous les réformistes et de tous les lettrés, combattue par Hudā Ša'rawī qui cherche à la faire interdire, en un mot la dernière chose à montrer dans un pays qui se veut Europe en Afrique. Dawūd Ḥusnī est choqué (ou est l'art dans tout cela?), la presse horrifiée...[94]

Les modernistes se voient partiellement gratifiés par la gravure de quelques hymnes théâtraux de Sayyid Darwīš, chantés par son fils Muḥammad al-Baḥr, mais avec un accompagnement de *taḳt* au lieu de l'orchestre souhaité. La musique religieuse est représentée par un *ḏikr layṯī*, seul enregistrement de *ḏikr* confrérique ancien dont nous disposons puisque la musique religieuse distribuée dans le commerce était le fait d'hymnodes trans-confrériques ou a-confrériques. On trouve de même de précieuses gravures de la liturgie copte. Quant au répertoire khédivial, il n'est représenté que par le *dōr* (et un *mawwāl* en remplissage de face). Des pièces déjà maintes fois enregistrées par les compagnies commerciales avec la voix de grands maîtres improvisateurs sont de nouveau interprétées par le *taḳt* d'al-'Aqqād le jeune et des chanteurs solistes habitués des "*ḥafalāt*" de l'Institut: Dawūd Ḥusnī, qui interprète son propre répertoire et celui de 'Uṯmān, 'Azīz 'Uṯmān qui chante les oeuvres de son père, et Muḥammad Nagīb. Les trois possèdent des voix peu agréables et aucun ne vise à créer le *ṭarab* dans son interprétation. Il s'agit de versions "*sadā*", nues, didactiques, supposées conformes à l'intention du compositeur: un cours de chant et non une application de l'esthétique de l'école ḥamūlienne. Dans son analyse des enregistrements du Congrès, Racy s'étonne que la commission n'ait pas jugé utile de reproduire une *waṣla* complète[95]: une *waṣla*, espace de liberté, ne saurait être un cours de musique et des pièces improvisatives comme *taqsīm*, *layālī*, *mawawīl* et *qaṣīda* (on trouve là la preuve *a contrario* que la *qaṣīda* n'est pas considérée comme un genre composée mais semi-composé ou improvisatif) ne sauraient être didactiques.

Enfin, le *muwaššaḥ*, parent pauvre de l'école khédiviale, retrouve logiquement une position dominante: le genre le moins "improvisogène" et le plus contraignant (cycles complexes et *maqāmāt* rarissimes) satisfait les exigences des musiciens "savants" de l'Institut. S'il est difficile de prétendre posséder le monopole de la juste interprétation d'un *dōr*, si la prétention

scientifique ne sert à rien quand il faut interpréter un *mawwāl* où seule compte la science du *traitement*, la collection entomologiste des *muwaššaṇāt* offre une réelle occasion de scientisme. La génération de l'Institut vit dans le souvenir du Šayḳ Šihāb al-Dīn et affiche une vision "*muwaššaṇo*-centriste" de l'histoire de la musique arabe. Du fantasme de l'Andalousie à la peur de perdre un legs inestimable, tout appellait à recueillir cet héritage moribond. On fit appel au *Šayḳ* Darwīš al-Ḥarīrī (1881-1957[96]), professeur à l'Institut, qui grava sur 23 disques l'essentiel du répertoire égyptien délaissé par les *muṭribīn* médiatisés. Son interprétation sèche et didactique fait de ces prises un outil de travail et non de plaisir. D'une manière générale, les enregistrements égyptiens du Congrès du Caire sont de précieux documents renseignant partiellement sur l'état de pratiques musicales marginales (au moins au regard de l'industrie du disque), et plus encore sur l'histoire de la musicologie. Du point de vue artistique et du plaisir esthetique qu'on peut en retirer, leur intérêt est infiniment plus limité.

3.2 Umm Kultûm et 'Abd al-Wahhâb: le modernisme triomphant.

3.2.1 Apparition du monologue et de la *ṭaqṭūqa* noble.

Il est difficile de cerner le moment où le répertoire ḥamulo-'uṯmanien bascule dans le domaine du *qadīm*. Dès 1926, un article anonyme de Rūz al-Yusuf attaque violemment les traditions du *taḳt* et l'attachement à l'école khédiviale:

"*La musique orientale porte encore de vieilles guenilles que les musiciens refusent de lui ôter. Les Turcs l'ont compris et ont pris des Occidentaux un grand nombre de règles pour les introduire dans leur musique. C'est ainsi qu'elle s'est raffinée, alors qu'elle était il n'y a pas si longtemps dans le même état que celui de sa soeur égyptienne en fait de retard et de décadence (...) le plus étrange est que les défenseurs de la musique égyptienne, qui devraient travailler à son polissage et à son progrès, préfèrent au lieu de suivre la même voie revenir en arrière à l'époque de Ḥamūlī et de 'Uṯman. Les héros de l'art en Egypte ne recherchent que les adwar et les tawāšīḥ anciens. Si la malchance vous mène à l'une de leurs nuits, vous n'y entendrez que "gaddedi ya nafsi ḥaẓẓek" ou "dawlet el-is'ād" et autres pièces du même tonneau que nous*

avons maintes fois écoutées, qui nous ont déjà maintes fois ennuyées et qui ennuyaient déjà nos pères et nos grands pères."[97]

Cette lassitude devant la répétition des mêmes pièces ne pouvait naturellement que s'accentuer et précipiter la confusion idéologique. Jamais le conflit des genres en musique ne fut saisi comme une opposition entre authenticité et extériorité ou entre musique savante et musique de divertissement, puisque au début des années 20 s'était établie une équation modernité = occidentalisation = musique de divertissement sur texte moral. La politique de la radio cairote, qui semble sous perfusion d'élèves de l'Institut à partir de son inauguration en 1934, ne devait certes pas aider à redorer le blason de la musique savante. Ce sont Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy, Ibrāhīm et 'Azīz 'Uṯmān, le plus souvent accompagnés par Muṣṭafā Riḍa Bey, qui chantent tout les jeudis, vendredis et samedi soirs et se font rediffuser toute la semaine sur "fil marconi"[98]. Si Ṣāliḥ est un artiste inventif doté d'une voix splendide, les deux autres sont de médiocres et ennuyeux interprètes de l'oeuvre de leur père. Aucun d'entre eux ne savait se renouveler: le critique radiophonique d'Al-mūsīqā, peu suspect de défiance à l'égard du *taḳt*, ne cesse semaine après semaine de se plaindre que l'on chante sempiternellement les mêmes *muwaššaḥāt*, les mêmes *mawāwīl* et les mêmes *adwār* dans les *waṣāiāt* diffusées. La paresse de Ṣāliḥ est légendaire, et quand il se décide à présenter une *waṣla* comportant des pièces du répertoire ancien qu'il n'avait jamais chantées, l'événement est salué par le commentateur comme une nouvelle extraordinaire[99]. Le chanteur sera ultérieurement surnommé *ḥumār el-iḏā'a* (l'âne de la radio) du fait de son manque de renouvellement et du matraquage dont il faisait l'objet[100]. La *waṣla* demeure en 1935 le cadre de référence pour tous les concerts radiophoniques, même chez des artistes novateurs comme Zakariyya Aḥmad, qui doit commencer son tour de chant par un muwaššaḥ[101], ou la débutante Laylā Murad, qui interprète dans une *waṣla ṣabā* un *dūr* de 'Uṯmān[102]. Ce répertoire fermé devient semble-t-il prétexte à tester les nouveaux talents, avant qu'ils ne présentent leur propre production.

Mais si la radio dans ses premières années fait figure de citadelle du conservatisme, l'industrie du disque commence dans la seconde partie des années 20 à saisir (ou provoquer) la demande du public pour une musique de *taḳt* qui ne soit ni le répertoire khédivial devenu "traditionnel", ni le répertoire des

ṭaqāṭīq grivoises ou sociales. Si l'on en croit Al-masraḥ, Manṣūr 'Awaḍ se faisait fort en 1926, en tant que directeur artistique de Gramophone, de promouvoir un nouveau type de chants pour faire face aux *ṭaqāṭīq*[...]. Il est clair que Gramophone ne se lança jamais à corps perdu, comme Baidaphon, Polyphon ou Pathé, dans la *ṭaqṭūqa*. Mais ce n'est sans doute pas un souci purement moral qui animait 'Awaḍ: il avait compris avant les autres l'intérêt, y compris commercial, qu'il y avait à proposer une musique *savante* qui se présentât comme moderne et différente de l'héritage ḥāmūlien. Deux formes se feront les vecteurs de cette nouvelle "variété savante": le "monologue sentimental" et la "*ṭaqṭūqa* noble" (texte en dialecte relevé et mélodie différente dans chaque *ġuṣn*). Les compositeurs à l'origine de ce mouvement étaient les meilleurs jeunes musiciens formés à l'école khédiviale: Qaṣabgī et 'Abd al-Wahhāb dans le monologue, Zakariyyā Aḥmad dans la *ṭaqṭūqa* à mélodies variées. Les premières interprètes de ces genres furent des femmes soucieuses de se démarquer du monde des almées tout en refusant de demeurer dans la sphère des *šayḫāt*, lectrices du Coran ou chanteuses savantes comme Sakīna Ḥasan. On trouve Umm Kulṯūm au premier chef, mais aussi Fatḥiyya Aḥmad et une infinité de jeunes filles qui suivent la voie kulṯūmienne qui les mène vers la respectabilité: Malāk Muḥammad, Marie Gubrān, Nādira Amīn, Sihām, Nagāt 'Alī...

L'origine du monologue sentimental est claire: c'est le monologue du théâtre chanté, à la manière de Darwīš ou de Ḥusnī, qui est rendu au *taḫt*. L'esprit figuraliste (musique à programme, le sentiment doit être musicalement "figuré" par le mouvement mélodique ou le choix modal) y demeure une constante. La caricature d'opéra y est progressivement abandonnée: les ridicules "*ah ah ah*" finaux du "*sekett-e wed-dam' etkallem*" (Je me suis tu et les larmes ont parlé) d'Umm Kulṯūm en 1926 illustrent un type de tentatives naïves qui seront évitées dans des titres ultérieurs. Le monologue est un texte sentimental, une plainte à soi-même en dialecte relevé, avec rimes et mètres multiples, chanté sur une composition phrase à phrase. A chaque vers correspond une phrase mélodique propre et non répétée (nous voulons dire dans la composition et non dans l'interprétation), alternant parfois des passages mesurés sur la *waḥda* et passages mélismatiques libres.

Certains de ces monologues, quand ils ne sont pas l'oeuvre des créateurs du genre, échouent à comprendre les nouvelles règles du jeu. Zakariyyā Aḥmad

compose vers 1930 l'étonnant "*ana samaka*" (Je suis un poisson) pour Malāk Muḥammad sur un texte du dramaturge Badī' Ḳayrī[104]. Sa composition reste très proche de la *qaṣīda muwaqqa'a* composée, simplement adaptée à un texte dialectal. Avec un respect absolu d'une *waḥda* insistante (remplacée sur deux vers par un trois temps que les contemporains appellaient *valse*, gage de modernisme peu compromettant), la chanteuse imite clairement le style ornementé de Munīra al-Mahdiyya:

ana samaka w kānet fel-mayya
we f-'ezz-e ma yōm rayḥa w gayya
eš-šabaka-nfaradet ḥawalayya
ma šo'ort-e 'ella be-yadd-e ʿawiyya
el-ḥobb-e mesl-e wādi w awṣāfo
(...)
'andi l-halāk fel-hawa maʿbūl
ʿātel w yedbaḥ fel-maʿtūl

dayman ḥorra
w ana moġtarra
awwel marra
ramyāni barra
wala zalleni fed-donya ḳelāfo

bass el-motayyam min ḥa-ywasfh
we yʿūl-lo dammi fadāk, "merci"!

Je suis un poisson, j'étais dans l'eau
Vivant heureuse jusqu'au jour où
Le filet s'est abattu sur moi
J'ai senti une main forte
L'amour est tout comme une rivière
(...)
Mourir d'amour est permis
Assasin, il égorge sa proie

Toujours libre
Me promenant, ignorante du sort
C'était la première fois
Me sortant de l'eau
Seul lui m'a fait souffrir

Mais qui console l'amant
Qui lui offre son sang et dit
"merci"]

La longueur de la métaphore, poussée à l'extrême, l'emploi d'un emprunt au français (merci) font du texte de Ḳayrī une maladroite tentative de s'attacher au wagon Qaṣabgī/Rāmī/Umm Kulṯūm qui définissent en quelques années les nouvelles règles du genre. Le monologue à la façon de Muḥammad al-Qaṣabgī coupe les ponts avec les formes précédentes. Les phrases mélodiques sont souvent très longues, et ce sont des *lawāzim* fixées qui servent de pont entre deux phrases, parfois sur des modes différents. Le monologue use et abuse de modes rares ou ne comprenant pas de secondes neutres propres à provoquer le *ṭarab* dans sa définition ancienne. Il n'y est jamais fait appel à la reformulation

interprétative, la composition devant "tout dire". Le *takt* ne dialogue jamais avec l'interprète, la percussion est d'une extrême discrétion et l'hétérophonie est proscrite. La complexité du parcours mélodique dans nombre de phrases rendent ces pièces impossibles à reproduire sans enseignement: c'est une musique qui est et s'exhibe comme savante, parsemée de quelques rares chromatismes ou arpèges, et qui par dessus tout vise à la nouveauté.

Le monologue "*en kont asâmeḥ*" (Si je pardonnais) chanté par Umm Kulṯûm en 1928[105] fut une révolution et un succès immédiat, le compositeur y utilisant un mode rare (*mâhûr*) avec une intention occidentalisante patente (ouverture sur un arpège...). L'un des effets les plus remarquables du succès des monologues fut la contamination de la *qaṣîda*: certains textes en arabe classique chantés par Umm Kulṯûm ou ʿAbd al-Wahhâb à partir de la fin des années 20 ne sont des *qaṣâʾid* qu'au point de vue littéraire, et perdent tout rapport avec l'art de la *qaṣîda muwaqqaʿa* ou *mursala*. Ce sont des "monologues en arabe classique", catégorisation inconnue des Egyptiens qui ne donnent le nom de monologue qu'à des textes en langue dialectale.

Un auteur ne fut pas moins important que les musiciens dans cette évolution, par le travail de redéfinition d'une langue des chansons qu'il effectua à partir de son retour en Egypte en 1924: Aḥmad Râmî (1892-1981). Il nous semble préférable d'inclure une courte étude sur les tendances littéraires de Râmî dans ce chapitre, plutôt que dans la troisième partie de notre travail, tant la démarche de ce poète nous semble inséparable de l'idéologie réformiste dont nous tentons de cerner l'impact sur l'histoire du chant. La légende veut que Râmî, surnommé *Šaʿir al-Šabâb* (Poète de la jeunesse) du nom de la revue dans laquelle il écrivait, revint de France où il était parti apprendre le persan et fut amené la même semaine à un concert de l'Azbakiyya au cours duquel il entendit la jeune Umm Kulṯûm chanter une de ses *qaṣâʾid* dont il avait fait don à Abû al-ʿIlâ Muḥammad, "*aṣ-ṣabbu tafḍaḥunu ʿuyûnuh*" (L'amant est trahi par ses regards)[106]. Tombé amoureux de la chanteuse, Râmî devint auteur de chanson pour elle et pour l'ensemble des artistes de sa génération. On a trop vite affirmé que Râmî ne se serait essayé au *zagal* qu'à la demande expresse d'Umm Kulṯum, désireuse de toucher un plus large public[107]. Il est vrai que le premier texte qu'il écrivit pour elle (*ḫâyef yekûn ḥobbak leyya šafaʿa ʿalayya*/Je crains que ton amour pour moi ne soit que pitié) était un *zagal*, mais le passage de Râmî au

dialecte est la sage politique d'un ambitieux poète de la jeunesse ayant fort à faire devant les Šawqī ou Muṭrān, défenseurs plus brillants de l'école néo-classique et romantique. La rivalité entre Umm Kulṯūm, ʿAbd al-Wahhāb et Nādira au tournant des années 30 se double d'une rivalité plus feutrée entre Rāmī, Aḥmad Šawqī et Maḥmūd al-ʿAqqād, chacun se chargeant de la formation de son protégé, rivalité qui force le Prince des Poètes à s'essayer à l'écriture dialectale, tentative souvent maladroite tant les archaïsmes de son *zagal* ne le distinguent en rien des poèmes de l'école du XIXe siècle. La poésie chantée d'Aḥmad Rāmī est une double réaction contre la *ṭaqṭūqa* à la manière de Yūnus al-Qāḍī (voir les textes étudiés dans le sixième chapitre) et contre la variété haute de dialecte présente dans les *adwār* et les *mawāwīl*. Ramī retourne à la thématique élégiaque et plaintive qui caractérise le chant savant avant l'ère de la *ṭaqṭūqa*, mais supprime les clichés du vocabulaire classique. Travail de tamisage du vocabulaire et réinvention des situations amoureuses. Tous les doutes de l'amant amer et dépité se rencontrent dans les textes de Ramī des années 20 aux dernières chansons d'Umm Kulṯūm au début des années 1970. Quand le succès de Rāmī s'imposera à toute la chanson égyptienne au début des années 30, le social sortira définitivement du chant, remplacé par des situations amoureuses emblématiques et éternelles. Le monologue "*en kont asameḥ*" fournit un bon exemple de l'écriture de Rāmī:

en kont asāmeḥ w ansa i-ʿaseyya
dabbel gufunna kotr en-nawaḥ
teʿūl-li ensa w esfaʿ ʿalayya

w en kont arḍa l-hawān fe ḥobbi
ṭawwel ʿanīno kotr el-ʿazāb
yeʿūl-li ensa w esfaʿ ʿalayya

el-ʿēn ʿazīza wel-ʿalb-e ġāli
ma tenṣefīni w treʿʿi-leyya
ewʿi tgafīni ya nūr ʿenayya

ma-ḳlaṣ-e ʿomri men iōm ʿenayya
fāḍet śeʿunna w nomna rāḥ
w agi ʿansa yeṣʿab ʿalayya

ma-ḳlaṣ-e ʿomri men ʿazl-e ʿalbi
we zād ḥanīno ṭūl el-ġeyāb
w agi ʿansa yeṣʿab ʿalayya

we mes ʿagebhom fel-ḥobb-e ḥāli
we terḥamīni menhom śewayya
laḥsan baʿādak yehūn ʿalayya

Si je pardonnais et oubliais ta cruauté
Jamais ne me remettrais des reproches de mes yeux
Trop de gémissements ont fané leurs paupières

Trop atteintes, le sommeil leur a dit Adieu
Tu me dis d'oublier, d'avoir pitié
Et au moment d'oublier, je ne peux m'y résigner...

Si j'acceptais que mon amour soit méprisé
Jamais ne me remettrais des blâmes de mon coeur
Trop de souffrance ont fait durer sa plainte
Trop d'absences ont augmenté sa langueur
Il me dit d'oublier, d'avoir pitié
Et au moment d'oublier, je ne peux m'y résigner...

Mon oeil m'est cher, tout comme mon coeur
Ni l'un ni l'autre ne se résolvent à ma douleur
Sois juste avec moi, soi bon envers moi
Epargne-moi leurs reproches
Assez de dureté, lumière de mes yeux
Car sinon, te quitter pourrait me tenter...

Le *ġazal* de la *qaṣīda* ou du *dōr* est une *pose*, adoptée par un amant exprimant métaphoriquement un sentiment unique (douleur d'aimer). Rāmī, influencé par le romantisme français, remplace cette pose par une interrogation au cours de laquelle se heurtent des sentiments contradictoires, l'amour apparaissant comme une fatalité dictant finalement un comportement de soumission. Affinant progressivement son écriture (et recréant les nouveaux clichés du *zagal* chanté au XXe siècle), Rāmī éliminera peu à peu tout verbe d'action, remplaçant les verbes se rapportant à "*moi*" ou "*toi*" par un *maṣdar*. Le langage de Rāmī est souvent plus métonymique que métaphorique: on chante "*ḥobbī*" (mon amour) plutôt que "*baḥebbak*" (je t'aime), "*'azābī*" (ma douleur) plutôt que "*bat'azzeb*" (je souffre). Les acteurs de la relation apparaissent à travers leurs attributs plus que par eux-mêmes: l'amant est ressenti à travers les substantifs, à travers les parties de son corps et de son âme. Pas plus que la chanteuse il n'agit, il n'est que "*ʿalbak*", "*rūḥak*", "*ʿorbak*", "*bo'dak*", "*narak*", "*hawāk*", "*reḍāk*" (ton coeur, ton âme, ta présence, ton absence, ton feu, ta passion, ta satisfaction), soit une pure abstraction de désir. La seule occurence du nom de l'aimé, c'est ce terme employé à un éternel vocatif, *ḥabībī*,

appel toujours nuancé par le chant qui le revêt de mille sens et dont la voyelle intérieure permet toutes les modulations.

Chant après chant, Rāmī créera pour la chanteuse Umm Kulṯūm Ibrāhīm al-Baltāgī un personnage sans âge et sans sexe (mais tout de sexualité) qui quand il paraît sur scène est simplement l'Umm Kulṯūm de la scène, ce personnage qui reprend le fil infini de son histoire d'amour avec un amant insouciant, avec lequel le plaisir a vécu et dont le souvenir obsédant obère le présent. Les textes de Rāmī abandonnent les gazelles, les regards de flèches ou d'épées indiennes et toutes les références à la beauté physique (l'amant de Rāmī n'est ni *ǧamīl* ni doté du moindre *ḥusn*), il n'est (comme Dieu) que "*waliyy al-niʿam*" (dispensateur des grâces), ou plutôt d'une grâce unique qui est l'amour rendu. Les clichés du *ġazal* classique sont supprimés comme toute trace de la langue dialctale familière. Seule une armature grammaticale et morphologique dialectale encadre un discours en langue moyenne. Le lexique égyptien est résumé aux mots-outils (quoi, quand, pourquoi) et chaque texte pourrait être retraduit en arabe classique sans effort, assurant ainsi le succès de cette nouvelle école en dehors des frontières nationales. Le danger inhérant à la langue des chansons crée par Rāmī est la repétition. Il créa au tournant des années 30 un lexique de l'amour condamné à se limiter à une centaine de termes usuels. A partir des années 50, les chansons commencent à s'auto-caricaturer et à épuiser le sens.

3.2.2 Le Rénovateur Suprême et l'Astre de l'Orient.

Nous renvoyons à l'annexe pour quelques informations biographiques sur Umm Kulṯūm Ibrāhīm (v1902-1975) et Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb (v1907-1991). Nous nous contenterons en conclusion de ce chapitre de quelques observations sur le phénoménal succès de ces deux interprètes depuis leur apparition jusqu'à leurs mort, et leur rôle volontaire ou inconscient dans la disparition de l'école khédiviale. Il est courant d'opposer le "modernisme" d'un ʿAbd al-Wahhāb au traditionalisme d'Umm Kulṯūm, et ce y compris chez un ardent défenseur de l'école khédiviale comme Abū al-Ḫiḍr Mansī[108]. Ces deux artistes nous semblent au contraire figurer les deux faces d'une même médaille. Leur tactique diffère, certains choix esthétiques les distinguent, mais tous deux sont issus d'une même fromation et tous deux pressentent au milieu des années 20 que l'héritage de l'école khédiviale est insuffisant pour satisfaire la soif de nouveauté d'une

nation en expansion confiante en son avenir et dans le message qu'elle doit délivrer. Tout deux seront partisans de la transformation du *takt* en orchestre oriental. Tous deux adopteront une occidentalisation du concept de composition en fixant le discours mélodique et en supprimant l'hétérophonie. Tous deux limiteront l'occidentalisation de la ligne mélodique à l'adoption de quelques rythmes et de quelques maniérismes. Tous deux abandonneront le concept de *waṣla* pour proposer un nouveau modèle de chant, l'*uġniya muṭawwala* (la chanson longue), synthèse de tous les éléments de la *waṣla* khédiviale. Tous deux simplifieront graduellement la mélodie en la mettant à la portée d'imitation du public... Ces deux artistes ne sublissent pas une évolution qui les dépasse, ils sont les guides esthétiques de leur génération, deux décideurs bientôt responsables de leur métier (ils seront à partir des années 40 à la tête du Syndicat des musiciens), prêts à soutenir et à se servir de la vague nassériste pour asseoir leur domination sur l'ensemble du champs musical.

Au tournant des années 30, Umm Kulṯūm a définitivement éclipsé ses concurrentes après huit ans de présence au Caire. Son parcours est la marque d'une rare intelligence artistique et d'une sens de l'opportunité remarquable. Elève d'Abū al-ʿIlā Muḥammad, Umm Kulṯūm est une *muqriʾa* (lectrice du Coran) et *munšida* provinciale connue pour sa voix splendide et la rusticité de ses moeurs. Contrairement aux *šuyūḫ* passés directement de l'inšād au *takt*, elle se contente à son arrivée en ville d'interpréter des *qaṣāʾid* religieuse et de *ġazal* soufi ou profane. Elle n'aborde le répertoire des *ṭaqāṭīq* que contrainte par son public: en 1922, suite à une rumeur qui la marie avec son cousin (et membre de sa *beṭāna*), le public la force cruellement à chanter la *ṭaqṭūqa* de Sayyid Darwīs "*maẓlūma wayyāk ya-bn-e ʿammi*" (Je suis malheureuse avec toi, mon cousin)... Elle chante tête couverte, sans accompagnement instrumental, entourée d'un choeur familial de *šuyūḫ* dont la presse n'hésite pas à se moquer. Pourtant, sa popularité ne cesse d'augmenter et elle enregistre pour Odéon à partir de 1924. Ayant pris suffisement d'assurance pour pouvoir imposer sa loi à une famille qu'elle fait vivre, Umm Kulṯūm lance sa grande offensive vers 1926, faisant de la petite paysanne au succès exotique un personnage central de la vie artistique cairote. Elle décide d'abord de se débarasser de la *beṭāna* familiale et d'engager un *takt* comprenant les plus grands instrumentistes, dont Muḥammad al-ʿAqqād, Muḥammad al-Qaṣabgī et Sāmī al-Šawwā. Elle incite son frère Ḫālid à

quitter sa *gubba* et son turban pour adopter le costume et le tarbouche. Rûz al-Yusuf note ironiquement le changement:

"*Umm Kulṯum, qui animait ses concerts avec de l'inšad et des psalmodies du Coran et qui remontait ses manches pour manger avec ses doigts, s'est maintenant mise à chanter des ṭaqâṭîq et des adwâr d'amour, à manger avec un couteau et une fourchette, et si on lui demande "Comment ça va?"* [en français dans le texte], *elle vous répond "Bien, merci".*[109]

Elle se met à gérer sa carrière comme les actrices et les almées les plus rouées, fournissant en photographies la presse illustrée, entrant dans le trio des trois grandes avec Munîra al-Mahdiyya et Fatḥiyya Aḥmad. Contrairement aux deux autres, Umm Kulṯûm n'a pas de passé citadin, n'a jamais travaillé comme almée et encore moins dans les cabarets malfamés, se tient à l'écart du théâtre chanté et de l'opérette, ne possède pas de *'awwâma* au bord du Nil (elle préfère habiter 'Abdîn en face du palais royal...), ne boit pas d'alcool, n'est pas mariée et demeure sans amant connu en dépit de la chasse acharnée de la presse. Elle est par contre capricieuse, entourée d'une multitude d'admirateurs qui la suivent jusqu'aux plages de Râs al-Barr (elle suit là l'exemple de Munîra). Elle se met à recevoir des journalistes dans son salon, et au correspondant de Rûz al-Yûsuf qui lui demande si elle aime entendre sa voix sur disque, elle répond: "*Bien-sûr! Parfois, je suis tellement émue que je pleure. Je fais tourner le phonographe et je cours dans ma chambre me jeter sur mon lit en fermant les yeux, me laissant aller à l'ivresse du ṭarab*"[110]. La stratégie médiatique, le choix des textes de Râmi en font une femme symbole de son époque, passant sans transition du monde rural aux salons francophones sans renier ses origines ni sa formation traditionnelle. Est-ce un hasard? Le premier salon dans lequel fut reçue la jeune artiste après son installation au Caire était celui de la famille 'Abd al-Râziq. Habitant le même quartier de 'Abdîn, elle trouva chez ces notables l'occasion de se mêler à la meilleure société tout en se frottant aux idées réformistes: c'est dans ce palais que 'Alî 'Abd al-Râziq, l'auteur d'al-islâm wa usûl al-ḥokm s'entourait de ses disciples.[111] Umm Kulṯûm, par son ambition associée à une soif d'éducation, est très éloignée du modèle courant de la chanteuse de mariage passée à la scène.

Elle est la première *muṭriba* qui ne soit ni une almée ni une *šayḫa*, mais une femme moderne (elle s'habille à la mode tout en respectant une décence extrême) maîtresse de sa carrière. Elle ne rechigne pas à quelques concessions à l'occidentalisation musicale: son *taḳt* inclut un violoncelle dès 1927[113], elle se plie aux compositions modernistes de son ʿawwād et compositeur Qaṣabgī. Mais elle sait que le véritable *raʾīs al-taḳt* est le vocaliste: Šawwā, trop cabotin, est rapidement remplacé au violon... Indétronable à partir de 1930, elle restera à la tête du chant égyptien jusqu'à sa mort. Notons que jusqu'à la fin de sa vie, ses musiciens appelaient une chanson une *waṣla*, dernière survivance dans le vocabulaire d'un cadre dépassé. Pourtant, dans ses meilleurs concerts publics, Umm Kulṯūm savait se souvenir qu'elle était l'élève d'Abū al-ʿIlā Muḥammad, en s'engageant dans ses moments de *salṭana* dans des variations et improvisations faisant revivre l'espace de quelques trilles le souvenir de l'école qui l'avait formée.

Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb satisfaisait quant à lui un public avide de "*gadīd*" non seulement par sa musique, mais par son attitude, qui le distingue autant des chanteurs de son époque qu'Umm Kulṯūm de ses concurrentes. Il commence par une carrière théâtrale traduisant sa fascination pour Salāma Ḥigāzī (ses premiers enregistrements d'adolescent sont des imitations du *Šayḫ*), triomphant avec Munīra dans le rôle de Marc Antoine. Mais son ambition réelle n'est pas sur les planches, elle est comme Qaṣabgī et Rāmī dans l'élaboration d'une nouvelle musique savante pour un *taḳt* etoffé. Si les premières compositions personnelles de ʿAbd al-Wahhāb sont fortement inspirées par Abū al-ʿIlā, il imprime sa marque dès 1927 dans ses monologues écrits par Rāmī ou Šawqī tout comme dans ses *qaṣāʾid*. Le chercheur libano-américain Nabīl ʿAzzām a fait le décompte, dans sa thèse consacrée à ʿAd al-Wahhāb[114], des "modernismes" flagrants introduits dans ses premières compositions (les dates avancées par ʿAzzām semblent fausses au regard des catalogues, mais ces erreurs n'altèrent en rien la valeur de ses conclusions[114]). Ces modernismes concernent la nature du *taḳt* (introduction de violoncelle, contrebasse, castagnettes), mais aussi le choix de terminer certaines pièces dans un mode différent du mode de départ. Ces choix auraient, selon ʿAbd al-Wahhāb lui-même interrogé par ʿAzzām[115], provoqué des discussions houleuses à l'Institut. On peut rétrospectivement en douter, sachant que c'était là une fantaisie particulièrement courante chez Ḥigāzī[116]. Utilisant la riche discothèque de Šawqī qui l'initiait à la musique classique

européenne. ʿAbd al-Wahhāb introduisit dans nombre de ses premières compositions des phrases entières inspirées du répertoire européen: citations de Verdi, de Bizet, de Beethoven, de Tchaikovsky, que ʿAzzām a patiemment repérées[117]. Sans doute ces pastiches n'étaient-ils pas conçus comme des vols mais comme des "mise en contact" du public à la musique occidentale, détournée de son contexte et arabisée par son environnement. ʿAbd al-Wahhāb pouvait ainsi prouver (aux modernistes convaincus d'avance) la compatibilité des deux cultures. Musicien à poses, ʿAbd al-Wahhāb est le premier "chanteur de charme" que connaît l'Egypte. L'écrivain ʿAbd al-Qādir al-Mazīnī est stupéfié en le découvrant sur son *takt* en 1925:

"*Je n'ai jamais vu un chanteur comme ʿAbd al-Wahhāb. Il semble chanter sans prêter attention au public, sans sentir sa présence.. Quand il saisit le ʿūd et l'accorde avant de chanter, il lève la tête (...) et regarde dans le vide, vous brûlant de son regard comme un rayon traversant le verre, puis il penche son visage et commence à jouer. Enfin, il chante, sans attendre le moindre 'ān de ṭarab ou un cri de bonheur de la part du public*".[118]

De telles attitudes romantiques, sa voix de velours et une occidentalisation de surface raisonnée et revendiquée assurent son succès. Invité au Congrès de 1932 (puisque Šawqī fait partie de la délégation), il boude les séances en préférant sa tournée en Iraq, mais soigne dans la presse son image de musicien conscient et concerné par l'avenir de la musique dans le pays[119]. Sacré par la presse et les compagnies de disques "génie rénovateur", Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb deviendra pour la musicologie officielle le stade suprême d'un développement darwinien commencé avec Ḥamūlī et passant par Ḥigāzī et Sayyid Darwīš, réconciliés dans leurs démarches visant toutes à l'établissement d'une musique égyptienne.

Un peu plus d'un demi-siècle après sa naissance, le système musical khédivial devait donc se refondre intégralement pour accoucher d'un nouveau concept, la chanson. La chanson égyptienne moderne (*uġniya*) naît entre les années 30 et 40 d'une fusion entre les différents éléments de la *waṣla* et le *monologue* noble. C'est pour la voix d'Umm Kulṯūm que se développe ce modèle: une *ṭaqṭūqa* sur-développée dont le refrain n'est entendu qu'à la fin du premier couplet, avec une mélodie différente dans chaque couplet. La pièce est précédée

d'une introduction instrumentale, utilisant des sections en différents modes sur différents cycles. Mais déjà au début des années 30, monologue et *ṭaqṭūqa* avaient entamé une évolution musicologique les faisant sortir largement de la logique maqāmienne. Contrairement à la lecture idéologique de l'histoire musicale égyptienne qui ne voit que repères-phares ponctuant la route du progrès universel, le tournant que prend la musique égyptienne entre 1925 et 1935 est d'une rare violence et la transporte d'un système qui fonctionnait depuis le milieu du XIXe siècle à une nouvelle esthétique (qui n'est point le sujet de ce travail), esthétique qui ne connut de crise sérieuse dans sa créativité qu'à l'aube des années 1980. On a vu les raisons de cette évolution, raisons sociales, techniques et commerciales. Nous pensons avoir démontré qu'une des causes profondes de ce changement volontaire était aussi idéologique.

Nous nous bornerons en conclusion de ce chapitre à récapituler et à résumer cette transformation du langage musical dans laquelle on peut distinguer au moins cinq points:

(1) L'abandon de la *waṣla* comme expression musicale privilégiée. Jusqu'aux années 40, la radio diffuse encore des concerts de forme *waṣla*, dans laquelle figurent désormais des *ṭaqāṭīq* nobles et des monologues, mais le concert-type, tel qu'il apparaît dans les programmes d'Umm Kulṯūm par exemple, montre que le terme finit par signifier "partie d'un concert", au cours de laquelle sera chantée une seule pièce.

(2) L'abandon de l'improvisation créatrice et la réduction de l'improvisation ornementale se poursuit avec la disparition des formes de chant appartenant usuellement à la *waṣla*. Le *dōr* disparaît avec les années 40, le *mawwāl* est intégré à l'*uġniya* dans une version pré-composée. Seule la chanson longue à la manière d'Umm Kulṯūm et de ses imitatrices maintient des "plages d'improvisation" allouées par le compositeur et perpétue le souvenir de la fonction créatrice de l'interprète.

(3) La phrase musicale chantée (particulièrement à partir des années 50) perd sa complexité, se met à la portée de l'auditoire, devient reproduisible par tout amateur. En contrepartie, on substitue à l'exploration des virtualités du *maqām* un collage des modes phrase à phrase, très construit et fort astucieux. On ne

s'installe guère dans un mode ni même dans un cycle (la multiplication des formules rythmiques dans une pièce devient courante), préférant proposer un riche "patshwork" de couleurs modales et rythmiques.

(4) La nature et le volume et l'orchestration font évoluer le *taḳt* vers un "orchestre oriental". Certains instruments sont multipliés: on rencontre dans l'orchestre des années 30 jusqu'à quatre ou cinq violons, renforcés par violoncelle et contrebasse qui peuvent jouer les intervalles particuliers de la musique arabe. Les sons du *ʿûd et du *qânûn* tendent en conséquence à disparaître, couverts par les cordes frottées. La présence d'instruments tempérés est, toutefois, le plus souvent anecdotique (piano, accordéon, clarinette...). En conséquence du gonflement de l'orchestre, l'hétérophonie du *taḳt* est abandonnée au profit d'une fixation du rôle de chaque instrumentiste, fixation particulièrement claire dans l'écriture des *lawâzim*, qui traduisent la volonté du compositeur et non celle des musiciens. .

(5) La technique vocale évolue vers une plus grande lisibilité de la ligne mélodique. Les effets virtuoses et les cascades ornementales de type *ʿurba* en chaîne, ʿafqa, vibrato permanent sont ressentis comme superfétatoires et, sans disparaître, sont drastiquement diminués dans le chant féminin (Umm Kulṯûm demeure la plus conservatrice des chanteuses égyptienne, supprimant les ornements féminins à la manière d'une Munîra al-Mahdiyya mais gardant jusque dans les années 70 une ligne mélodique très ornée) et presque éliminés dans le chant masculin. Le chant volontairement dépouillé de Muḥammad ʿAbd al-Wahhab, arbitre des élégances parmi les chanteurs de sa génération et des suivantes, devient modèle d'imitation.

Dès le début des années 30, la musique de l'école de la *Nahḍa* était ressentie comme ancienne et dépassée, alors qu'elle avait connu son apogée à la veille de la Grande-Guerre et que nombre de ses interprètes les plus brillants étaient encore en vie. Les longs *layâlî* par lesquels s'ouvraient la *waṣla* devinrent un sujet de plaisanterie et symbolisèrent jusqu'à la caricature un type de chant et de chanteurs dépassé: il y a quelque chose de douloureux à voir les pitreries d'un ʿAzîz ʿUṯmân dans le cinéma des années 40 quand tous autours de lui se moquent de son chant surranné...[120] Poursuivant le rêve fou de concurrencer artistiquement l'Occident impérial par un universalisme à base de

concessions, la musique savante s'était sabordée de la main même de praticiens qui y avaient été formés (Zakariyyä Aḥmad, Muḥammad al-Qaṣabgī, Umm Kulṯūm, Muḥammad ʿAbd al-Wahhäb...). Le souvenir de leur formation leur permit de produire une musique hybride entre l'art savant et la variété, musique brillante qui rayonna longtemps du Golfe à l'Océan. Mais la disparition entre les années 1960 et 1970 de la "génération des géants" révèle maintenant le désert culturel consécutif à ce choix, à la fois idéologique et involontaire, qu'il soit adhésion, entraînement ou laisser-faire: le roi est nu.

NOTES DU CHAPITRE IV

1/ Picherot, Approches sur les musiques turques, 1983, cité par Vigreux, 1992, p71.
2/ Zakî Ṭulaymât, Dikrayât wa wugûh, 1981, cité par Saḥḥâb, 1987, p42.
3/ in Al-zûhûr, 4/1912, cité par Darwîš, 1990, p71.
4/ Voir Rûz al-Yûsuf, 27/10/1927, p14; 01/02/1926; 02/06/1927 p10.
5/ Voir Rûz al-Yûsuf, 02/06/1927, p10.
6/ in Rawḍat al-balâbil, (5-1), 10/1924, pp2-11.
7/ ibid., p6.
8/ Nâhid Aḥmad Ḥâfiẓ, 1977. Partie B-2, page non notée.
9/ in Magallat al-'idâ'a, 15/09/1962, p38.
10/ Abû al-Magd, s.d.
11/ Voir Kâmil, 1977 et le travail purement bibliographique de 'Awaḍ (Ramsîs), 1983.
12/ Voir Al-muqaṭṭam, 12/03/1917 et 16/01/1919 reproduits photographiquement par Saḥḥâb, 1987, pp22 et 34.
13/ Kâmil, 1977, p43 et Tawfîq Zakî, 1993, pp182-5.
14/ Voir Saḥḥâb (Victor), 1987, p35; 17/5/1919 pour "*ʾulû-lo*" et 17/10/1919 pour "*ʾolnâ-lo*".
15/ Déclarations d'Amâl Fahmî, journaliste à Radio-Le Caire, lors de son interview par Simone Bitton dans le documentaire "Les grandes voix de la musique arabe: Oum Kalsoum", 1991.
16/ Film de Ḥasan al-Imâm "Sulṭânat al-ṭarab" avec Šarîfa Fâḍil dans le rôle titre. La source est peu fiable, mais l'historien Maḥmûd Kâmil est crédité au générique pour l'information musicologique... Pour le vrai nom de Munîra al-Mahdiyya, voir aussi Tawfîq Zakî, 1991, p150 et p147 pour sa naissance supposée à Zaqâzîq.
17/ Catalogue Zonophon 1907.
18/ Quelques éléments biographiques sur Munîra al-Mahdiyya peuvent être trouvés chez Tawfîq Zakî, 1990, 147-51; Rûz al-Yûsuf, 25/06/1926, p7 et 09/06/1927; Al-muṣawwar, 19/03/1965, np; Danielson, 1991, pp101-2.
20/ Nagmî, 1993, p96.
21/ Abû al-Magd, s.d., p149.
22/ Yûnus al-Qâḍî in Al-masraḥ, 24/05/1926, pp23-4.
23/ Tawfîq Zakî, 1991, p148.
24/ Danielson, 1991, p102.
25/ Et non de Šawqî ainsi que l'affirme Saḥḥâb (Victor), 1987, p183.
26/ Voir Saḥḥâb (Victor), 1987, pp181-3; Rûz al-Yûsuf, 27/01/1927, 17/02/1927, p12 et 03/03/1927; La participation de Ṣâliḥ 'Abd al-Ḥayy est confirmée par Maḥmûd Kâmil, 1977, p51.
27/ Nagmî, 1966, p95.
28/ in Rûz al-Yûsuf, 23/09/1927.
29/ in Rûz al-Yûsuf, 25/08/1927, p14.
30/ Tawfîq Zakî, 1991, p150.
31/ Voir entre autres Amîn (Muṣṭafâ), 1988, vol1, pp384-6.
32/ Remariée avec un certain Ibrâhîm Kamâl, d'après Kamâl Sa'd in Muṣawwar, 19/03/1965, np.
33/ Les éléments biographiques sont extraits de Abû al-'Aynayn, 1970, et de communications personnelles de M. 'Abd al-'Azîz al-'Anânî, qui l'accueillit au Caire lors de son retour.
34/ Ḳula'î, 1921, p245.
35/ Reproduite photographiquement par Saḥḥâb, 1987, p18.
35b/ Tawfîq Zakî, 1991, p134.

36/ Ḥifnī, 1955, pp153-5.
37/ Cassette Ṣawt al-Qāhira 81070/71, datation approximative suggérée par al-ʿAnānī.
38/ Ḳulaʿī, 1921, pp91-208.
39/ Tawfīq Zakī, 1991, p133.
39b/ Voir Al-masraḥ, 16/08/1926, p15 (article "*ruʿasāʾ al-firaq al-mūsīqiyya*".
39c/ Baidaphon 85873/74 "*taraktu Miṣra bilādī*" / "*kam rawaʿatnī suyūfun*". Les autres compositions sont de ʿAbd al-Wahhāb.
40/ Baidaphon 94298/99 "*ilā l-kanīsa*" / "*aṭ-ṭarīqu min hunā*".
41/ Voir Šalfūn in Rawḍat al-balābil, 01/04/1921, p177; Krämer, 1989, p94.
42/ Cité par Abū al-Magd, sd, pp166-7.
43/ in Al-Radyū, 28/08/1931, pp8-9.
44/ Šalfūn in Rawḍat al-balābil, 01/04/1921 pp175-7.
45/ Ḥasan Darwīš, 1990, p465.
46/ Saḥḥāb (Victor), 1987, p45.
47/ Nagmī, 1966, p86.
48/ Zakī Ṭulaymāt, op.cit., cité par Saḥḥāb (Victor), 1987, p41.
49/ in Al-liwāʾ al-miṣrī, 16/07/1922 et Al-riwāyāt al-muṣawwara, 27/08/1922, reproduits par Ḥasan Darwīš, 1990, p211-4.
50/ ibid., p212.
50b/ in Al-moqattam, 21/09/1923, reproduit par Ḥasan Darwīš, 1990, pp429-30.
51/ in Al-siyāsa, 22/10/1923, cité par Ḥasan Darwīš, 1990, pp447-51.
52/ ibid., p450.
53/ Ḥifnī, 1955, pp197-8.
54/ Muḥammad Fuʾād al-Mahdī in Al-riwāyāt al-muṣawwara, 21/05/1922, cité par Ḥasan Darwīš, 1990, p352.
55/ in Al-ḥayāt al-gadīda, 06/02/1927, reproduit par Ḥasan Darwīš, 1990, pp381-4.
56/ ibid., p382.
57/ ibid.
58/ in Al-liwāʾ, 04/07/1922, reproduit par Ḥasan Darwīš, 1990, p412.
59/ Voir Al-Radyū, 13/05/1932, p8; Al-ṣabāḥ, 20/05/1932, p34.
60/ Lettre reproduite par Ḥasan Darwīš, 1990, p365.
61/ Ḥasan Darwīš, 1990, p368.
62/ ibid., pp137-9.
63/ Voir Saḥḥāb (Victor), 1987, p45. Pas de confirmation trouvée dans la presse d'époque.
64/ Rizq, vol1, 1936, pp143-4.
65/ Šalfūn in Rawḍat al-balābil, 01/07/1922, p156.
66/ Rizq indique une date in vol 3, sd, p157. La date 1877 est indiquée par Kāmil, 1977, p38.
67/ in Rawḍat al-balābil, 01/10/1920, pp1-4.
68/ ibid., p12.
69/ Tawfīq Zakī, 1991, p51.
70/ ibid., p53.
71/ ibid.
72/ in Al-radyū, 04/03/1932, p22.
73/ in Al-hilāl, 01/1922, reproduit par Ḥasan Darwīš, 1990, pp40-1.
74/ Ḥasan Darwīš, 1990, pp39-42 et 65.
75/ Voir Al-radyū, 08/07/1932, p125; Tawfīq Zakī, 1991, pp 51-5.
76/ in Rūz al-Yūsuf, 02/06/1927, p10.
77/ in Al-radyū, 08/07/1932, p10.

78/ in Al-radyû, 27/11/1931, p8.
79/ Vigreux, 1992, p231.
80/ Voir série d'interviews d'Al-ṣabāḥ, en février et mars 1932.
81/ Moussali, 1987, p32.
82/ in Al-afkār, 21/07/1920, reproduit par Ḥasan Darwīš, 1990, pp100-1.
83/ Voir par exemple Al-radyû, 15/04/1932, p24; 29/04/1932, p24.
84/ Voir Al-Ṣabāḥ, 24/06/1932, p50.
85/ Vigreux, 1992, p232.
86/ Voir Buṭrus, sd, p68.
87/ in Al-ṣabāḥ, 24/06/1932, p50.
88/ Voir en bibliographie les travaux de Bernard Moussali et de Philippe Vigreux.
89/ Mu'tamar al-mūsīqā al-'arabiyya, 1933, p23.
90/ Voir Al-ṣabāḥ, 19/02/1932, p6 et notre chapitre 6.
91/ Voir Racy, 1992.
92/ Muḥammad 'Abd al-Wahhāb in Rûz al-Yûsuf, 13/05/1932, p25.
93/ Voir Racy, 1992.
94/ Voir les déclarations de Dawûd Ḥusnī in Al-radyû, 28/08/1931, pp8-9 et Al-kaškûl al-muṣawwar, 15/04/1932, p22.
95/ Racy, 1992, p118.
96/ Voir la biographie établie par Vigreux, 1992, pp361-6.
97/ in Rûz al-Yûsuf, 01/02/1926, p15.
98/ Voir par exemple les programmes indiqués dans Al-mûsīqā, 05/1935, pp34-5.
99/ in Al-mûsīqā, 01/12/1935, p37.
100/ Renseignement fourni oralement par 'Abd al-'Azīz al-'Anānī
101/ Programme du 16/06/1935 in Al-mûsīqā, critique le 01/07/1935, p37.
102/ in Al-mûsīqā, 01/09/1935, pp37-8. Elle chante le 19 août 1935.
103/ in Al-masraḥ, 05/07/1926, p20.
104/ Gramophone 81-2.
105/ Gramophone 72-13.
106/ Fu'ād (Ni'mat Aḥmad), 1983b, p46.
107/ Voir par exemple Saḥḥāb (Ilyās), 1980, p23.
108/ Voir Mansī, 1950; Jargy, 1971, pp84-5.
109/ in Rûz al-Yûsuf, 08/12/1926.
110/ in Rûz al-Yûsuf, 08/12/1926, p14.
111/ Voir Danielson, 1991, pp94 et 119.
112/ Voir photographie d'Umm Kulṯûm sur scène publiée par Saḥḥāb (Victor), 1987, p80.
113/ Azzam, 1990, pp56-75.
114/ Azzam date "*bulbul ḥayrān*" de 1929, alors que le disque commence par le préfixe 94, datant donc de 31-32.
115/ Azzam, 1990, pp62-3.
116/ Aussi bien dans la *qaṣīda* théâtrale, voir "*salāmun 'alā ḥusnin*", que dans la *qaṣīda muwaqqa'a* de *taḳt*, voit "*šakwatī fī l-ḥubb*".
117/ Azzam, 1990, pp71-5.
118/ in Rûz al-Yûsuf, 09/11/1925, p14.
119/ Voir Rûz al-Yûsuf, 13/05/1932, p25; Al-ṣabāḥ, 18/03/1932, pp8-9 et 17/06/1932, pp48-9.
120/ Voir particulièrement le film "'Anbar" avec Laylā Murād.