

CHANT ET CHANSON EN EGYPTE 1903-2016

Art national et expressions sociétales

0- Introduction

Cette nouvelle question s'inscrit dans un champ disciplinaire qui n'a pas encore été exploré dans le cadre des questions de civilisation moderne à l'agrégation d'arabe, et qui est celui des «études culturelles», traduction littérale de l'expression anglaise *Cultural Studies*, et qui peut donc être rendue en arabe par *dirāsāt ʿaḳāfiyya*. Cette appellation désigne, usuellement, diverses approches analytiques des productions culturelles contemporaines, en examinant la dynamique politique, les bases historiques, les intérêts, les conflits qu'elles reflètent, qu'elles servent, les hégémonies et les contestations qu'elles participent à mettre en place. Les *productions culturelles* sont elles-mêmes liées à des *pratiques culturelles*, qui déterminent leur production, leur transmission et leur consommation (où, quand, pourquoi, comment, avec qui, avec quoi consomme-t-on de la musique, comment cette musique est-elle jouée, transmise, créée, financée, conservée, enregistrée, rejouée, etc. en ce qui concerne notre question). Ces pratiques ont rapport avec des structures économiques, politiques et sociales, qui sont autant de systèmes de pouvoir, de domination, d'hégémonie ou de contre-pouvoir et de contestation. Les questions de genre (au sens *gender*), de classe, d'ethnicité, d'identité nationale/locale/confessionnelle sont déterminantes dans la constitution d'une pratique culturelle et la circulation des productions. Cela implique que les études culturelles sont un cadre théorique très lâche, qui emprunte ses outils aux disciplines déjà constituées qui les précèdent, où naissent comme elles dans les années 1960 du siècle dernier : histoire, sociologie, anthropologie, philosophie, littérature, études sur les arts — et particulièrement ceux traditionnellement considérés comme mineurs, etc. Dans le cadre particulier de notre sujet, nous emprunterons certains outils, concepts, informations et cadrage à l'histoire, la sociologie, la musicologie, l'ethnomusicologie, les études sur le genre, etc. Ceci n'implique aucune formation préalable dans ces domaines, ni même l'acquisition de connaissances poussées en musicologie par exemple, mais simplement d'un certain nombre de notions clés, qu'elles se définissent comme universelles (musique savante vs. musique folklorique vs. musique populaire) ou spécifiquement liées au terrain et à l'époque considérés (ainsi la taxinomie des pièces instrumentales et chantées, la notion de *ʿarab*, etc.).

La matière sur laquelle porte le cours est à la fois scripturaire (des textes de chansons) et sonore (enregistrements s'étalant entre les deux extrémités que sont 1903, date de pénétration de l'industrie mondialisée du disque 78 tours au Moyen-Orient avec la première campagne d'enregistrement de la compagnie britannique Zonophone, rapidement suivie par les compagnies allemandes Beka et Odéon, et cette année 2016, soit plus d'un siècle au cours duquel l'Égypte, puissance régionale, a assis sa domination culturelle sur le Moyen-Orient et l'ensemble du monde arabe, avant de la voir contestée et de rétrograder à un statut de puissance déclinante. Cette matière est enfin audiovisuelle : extraits de films, concerts par extraits ou intégraux. L'analyse des pièces portera donc sur l'ensemble de leurs dimensions : textuelle, linguistique, littéraire, musicale, interprétative, sociale, imagologique, etc. non pas séparément mais dans leurs interactions, dans les significations produites par ces rencontres, ces croisements entre divers niveaux, et les éventuels décodages qui sont le fait de l'auditeur lors de la réception, en un lieu et un temps donné.

La matière textuelle est le premier point à aborder. D'abord du fait de l'ampleur du continuum linguistique observable dans ces textes de chants et chansons. Ainsi, les textes de type *muwaššah* inclus dans le premier chapitre (ces termes seront ultérieurement définis) laissent par exemple observer une variété d'arabe qu'on a coutume d'appeler «moyen-arabe», variété écrite empruntant des traits à l'arabe littéral classique, à l'arabe dialectal (ici égyptien ou plus généralement oriental) ainsi que des traits propres (comme par exemple la négation verbale de type *lam*+conjugaison suffixale). Mais la particularité de notre matière est qu'elle est oralisée, et que son oralisation correspond à la fois à une tradition, transmise, mais dont on ne sait quand elle se fonde puisque beaucoup de textes sont anonymes et d'époque incertaine (probablement ottomane et post-ottomane), et correspond aussi aux idiosyncrasies des interprètes (ainsi la réalisation en attaque glottale du *qāf* dans certains éléments lexicaux manifestement littéraires). Les textes appelés *qaṣīda* recouvrent quant à eux des objets très

différents, correspondant ou non à la *qaṣīda* dans sa définition classique et sa forme monorime / monomètre avec des vers constitués de deux hémistiches. Le seul point commun de ces textes dit *qaṣīda* est d'être en arabe littéraire, parfois classique, parfois néo-classique, parfois assurément moderne, selon la date de composition et l'intention. Certains poèmes se retrouvent dans le *Kitāb al-Aġānī* — ce qui n'implique aucunement transmission ininterrompue depuis l'ère abbasside, mais plutôt redécouverte et fondement d'une certaine partie de l'héritage en «classiques», pendant la Nahḍa —, d'autres ressortissent au répertoire des hymnodes (*munšidūn*) musulmans liés aux milieux confrériques, exploitant les grands noms du soufisme ayyoubide et plus tardif, d'Ibn al-Fāriḍ et al-Bahā' Zuhayr à al-Ġa'barī, certains enfin sont des créations du XIXe ou du XXe siècle. On le verra ultérieurement, une grande difficulté taxinomique dans le chant égyptien est liée au fait que des terminologies littéraires soient utilisées comme terminologies musicales, quand bien même il n'y a pas totale adéquation entre les deux (en d'autres termes, ce que le littéraire appelle *qaṣīda* ou *muwašṣah* n'est pas nécessairement ce que le musicien nomme ainsi et inversement). D'autres textes sont plus clairement dans une variété qu'on reconnaît comme dialectale, plus précisément cairote. Mais à l'intérieur de cette variété, plusieurs registres peuvent être distingués : la langue de la chanson sentimentale évolue tout au long du XXe siècle, retient des éléments du répertoire savant du tournant du siècle et en élimine d'autres, sur les plans lexical, syntaxique, stylistique, mais elle ne correspond pas totalement à l'usage courant du dialecte cairote. Plusieurs exemples peuvent être donnés, qui seront ultérieurement développés : sur le plan syntaxique, l'emploi de formes non-préverbées là où la syntaxe de l'égyptien demanderait une forme préverbée (*el-lēl yeradded < beyradded, #128*) ; sur le plan lexical, la volonté s'exprimant par *bedd*+pronom affixe (*beddi a'ul-lo 'alli ḡanāni #126*), alors que cette forme encore couramment usitée au début du XXe siècle recule au fur des décennies pour se faire presque intégralement supplanter par le participe *'āyez/'āwez* ; le pleur, si courant dans la chanson sentimentale, exclusivement exprimé par les verbes et déverbaux de la racine *b-k-y*, jamais par le verbe *'ayyaḡ* ou le substantif *'eyāḡ*, le seul effectivement usité dans le langage courant. Mais la volonté de se rapprocher de la langue du quotidien est cependant patente dans de nombreux chants, qu'ils soient sentimentaux ou qu'un contenu politique, satirique, ou comique justifie l'abandon du registre littéraire du dialecte. Cette volonté n'est pas une particularité des textes les plus contemporains, on la retrouve de 1916 à 2016. C'est là source d'une difficulté de lecture : en dépit de l'existence d'un excellent dictionnaire de dialecte égyptien (Hinds-Badawi) qui contient quantité d'expressions idiomatiques et de termes familiers voire argotiques, il ne peut toujours nous renseigner sur l'argot des années 1920, par plus que sur celui de 2016 — pour lequel nous bénéficions, contrairement au premier cas, des informateurs contemporains. Certains textes enfin empruntent des éléments à des dialectes non-cairotés, dans une intention de représentation littéraire (dialecte pseudo-alexandrin de *Men baḡari we-benḡebbūh #89* se basant sur des traits facilement identifiables par le récepteur, comme le paradigme de 1ère personne pluriel *n-/u* à la conjugaison préfixale ; dialecte pseudo-ša'īdī de *Risāla ilā l-ḡudūd #173* composé par le poète Aḡmad Fu'ād Nigm, etc.) ou car il s'agit réellement du dialecte des auteurs (dialecte populaire prolétaire alexandrin dans *Mafīš šāḡib beyeṡšāḡib #262*). La perspective dans laquelle sera analysée cette matière textuelle empruntera donc à la linguistique, à l'analyse de discours, aux études sur le genre, et bien entendu à l'histoire et à la sociologie. Cette perspective n'est pas en soi révolutionnaire ou particulièrement novatrice : Ḥāzim Šāġiya (Hazem Saghie) propose une analyse du personnage Umm Kulṡūm et de ses textes dans son lien au Nassérisme dans un ouvrage de 1991, *Al-Hawā dūn aḡlihi* (voir bibliographie). Plus récemment, Ismā'īl Fāyid analyse les poèmes du Syrien Nizār Qabbānī chantés par l'Égyptienne Nagāt al-Šāġīra dans les années 1960 sur des compositions de Muḡammad 'Abd al-Waḡḡāb comme illustrations d'une «trinité anti-féministe¹», en voyant dans ces chansons l'illustration d'une «esthétique de la soumission» selon le concept développé par l'anthropologue américaine Gayle Rubin. Ces analyses textuelles en langue arabe fournissent autant d'exemples de commentaires académiques (discutables et que nous discuterons) d'un matériau emprunté à la *pop culture* arabe contemporaine, et ils témoignent d'un registre d'écriture analytique sur les productions culturelles qu'il est bon de fréquenter.

La matière musicale est le second point à examiner. L'intitulé de la question appelle plusieurs précisions, et parallèlement définit les perspectives dans lesquelles ces productions culturelles seront

1. إسماعيل فايد، نجاة، نزار قباني وعبد الوهاب : الثالوث المعادي للنسوية

(<http://ma3azef.com/انجاة-نزار-قباني-و-عبد-الوهاب-الثالوث-المعادي-للسوية>)

examinées. Les termes «chant et chanson», supposant une distinction entre les deux termes, demandent d'abord à être précisés. Leur traduction vers l'arabe ne pose pas au premier abord de problème (*al-ġinā' wa-l-uġniya*) mais n'implique pas nécessairement les mêmes connotations, et leur traduction vers l'anglais serait fort problématique. L'usage français dans l'utilisation du substantif *chant* peut à la fois référer à l'acte de chanter, et à un type de productions musicales chantées dont le statut social, artistique, dont la légitimité dans la «culture haute» est différente de celles des «chansons» ; la chanson étant quant à elle est supposée être un «art mineur», ne participant pas de la culture haute (bien que le répertoire classique comprenne quelques «chansons», mais précisément comme clin d'oeil à un répertoire «inférieur»). Chant désignerait donc les œuvres chantées participant d'un répertoire «classique», «savant», «légitime», chanson celles d'un ou des répertoires ne disposant pas de la même légitimité dans la culture haute.

On entre là dans une des premières distinctions problématiques qu'il nous faut examiner : celle entre «culture haute» et «culture de masse» ou «culture basse» ou «culture populaire». Les termes *high culture / highbrow* (s'opposant à *lowbrow*) désignent supposément un répertoire culturel prestigieux, le plus souvent produit pour une élite (au sens économique ou au sens éducatif, les deux ayant tendance à se recouper et à se confondre partiellement), doté d'une légitimité particulière au sein du monde intellectuel. Néanmoins, l'adhésion aux valeurs de la culture haute peut permettre à l'individu de transcender les barrières de classe, de s'intégrer au groupe dominant en adoptant ses valeurs. Notons que jusqu'à présent, ce sont précisément ces produits de la culture «légitime», pour emprunter un terme utilisé par le sociologue Pierre Bourdieu, légitime dans un champ donné, comme le champ littéraire, comme le champ musical, comme le champ théâtral, qui a ses propres échelles de valeur, ses propres règles du jeu, ses hiérarchies, ses procédés d'inclusion, de cooptation, ce sont ces produits donc qui ont fait l'objet de la quasi-totalité des questions d'agrégation, ce concours étant un précisément un exemple des modes de cooptation dans le champ intellectuel. Mais l'appartenance d'une production donnée au domaine de la «culture haute» ou à celui de la «culture basse» se base sur des critères volatiles, différent selon le temps, les classes, les communautés, les lieux, et on peut distinguer entre critère issus d'une culture donnée, utilisant le vocabulaire et les concepts produits par cette culture, et des critères extérieurs, prétendant à l'objectivité, à l'universalité, mais assumant leur externalité. C'est là une autre distinction de l'anthropologie que nous sommes amenés à emprunter, celle entre une perspective «émique» et perspective «étique» (même si ce mot est un barbarisme en français, sa signification initiale étant "maigre"). La perspective émique est celle du groupe social étudié, la perspective étique est celle de l'observateur. Ainsi, si nous revenons à la distinction entre culture haute et culture basse d'une part, et entre critères émiques et étiques d'autre part, comment qualifier certaines productions musicales égyptiennes au cours du XXe siècle ?

L'ethnomusicologie s'est beaucoup préoccupée de taxinomie, de classification des productions musicales dans une culture donnée — depuis les travaux de Bruno Nettl, un ethnomusicologue américain d'origine tchèque, le biais occidental-centriste de l'ethnomusicologie comme «étude des musiques non-européennes» a reculé pour laisser place à une analyse de toutes sortes de traditions, y compris occidentale, quand l'accent est mis plus sur le contexte social et la signification de la musique dans une société que sur le discours mélodique lui-même et ses fondements théoriques. Le terme de taxinomie est emprunté aux sciences naturelles, et désigne l'identification, la description et la classification des formes de vies en classes, espèces et sous-espèces, mais le terme peut-être utilisé de façon figurative pour identifier le statut de différentes productions culturelles. Un ethnomusicologue se demandera si une forme musicale particulière est de la musique «folklorique», de la «musique savante», de la «musique religieuse» ou de la «musique profane», de la «musique urbaine» ou «musique rurale». Particulièrement difficile à faire entrer dans les cases est la musique dite en français de variété, mainstream commercial music en anglais, que ce soit sous sa forme pop dont la fonction est exclusivement le divertissement, ou dans ses formes hybrides entre musique savante (art music en anglais) et musique légère de divertissement. La taxinomie est difficile précisément parce qu'elle révèle la tension entre les critères que les ethnomusicologues utilisent pour classer tel type de musique, et les critères émiques produits par la culture dont cette musique est issue, eux-mêmes éminemment évolutifs (*Egri Egri Egri #74* est en 1939 une chanson de film, moderniste, relevant de la musique de divertissement. Dans les années 2000, elle est jouée à l'Opéra du Caire lors du *Mahragān al-mūsiqā al-'arabiyya*, appellation désignant le répertoire légitime, et considérée comme élément d'un corpus hautement regardé et fondé en modèle d'imitation).

Une certaine culture peut regarder certains types de musiques comme inintéressants, non-remarquables, «illégitimes» pour parler en terme bourdieusiens, alors que l'observateur extérieur peut

les juger fascinants et leur donner une légitimité du fait même de son regard. Ainsi, lors du premier Congrès de Musique Arabe (*Mu'tamar al-mūsīqā al-'arabiyya*) au Caire en 1932, les ethnomusicologues européens et particulièrement allemands — Curt Sachs (1881-1959) et Robert Lachmann (1892-1939) venaient de fonder les études folkloriques dans le cadre de l'École de Berlin, s'enthousiasmèrent pour les chants de cérémonies de désenvoûtement (*zār*) et insistèrent pour les faire enregistrer, tandis que les Egyptiens s'opposaient véhémentement à ces choix et accusaient les Européens de vouloir confiner la musique arabe dans un état primitif en promouvant des formes aussi basses².

Toute sorte d'expression musicale est traditionnellement associée à :

- un type particulier d'interprètes (hommes, femmes, appartenant à une certaine classe, origine ethnique, etc)

- un type particulier de situations (événement privé, public, religieux, festif, festival, etc.)

- un type particulier de lieu (privé, public, en salle, à l'air libre, impliquant paiement, gratuit, etc.)

- un type particulier de public (sur le plan social, de l'appartenance de genre, de la classe d'âge, etc.)

L'une des particularités remarquables du corpus sur lequel nous allons travailler est qu'il est enregistré et diffusé commercialement (c'est on l'a vu la raison même du choix d'une limite temporelle fixée à 1903), ce qui, on le verra implique, de la part d'une industrie commercialement motivée en contexte capitaliste, la recherche d'un produit pouvant plaire au plus grand nombre et dépassant les barrières de classe, genre, lieu, circonstances de consommation des genres traditionnels. C'est là la caractéristique des formes musicales qui sont nées et se sont développées à partir de l'introduction de l'enregistrement commercial de la musique.

L'ethnomusicologue Philipp Tagg distingue entre trois sortes de productions musicales qu'il présente comme un «triangle axiomatique»³, c'est-à-dire énonçant des concepts évidents qui ne demandent pas à être démontrés, et à partir desquelles il est possible de construire une théorie.

La musique folklorique ou traditionnelle (folk music) désigne des formes traditionnelles, transmises oralement, ne demandant pas d'entraînement formel. Le répertoire est anonyme, interprété (performé) par des membres ordinaires de la communauté ou des semi-professionnels. C'est une musique fonctionnelle, ce qui signifie qu'elle remplit une fonction sociale (pendant une cérémonie religieuse ou familiale ou chant de travail). Cette musique n'a pas de dimension théorique, qu'elle soit écrite ou oralement transmise, et demande une formation limitée, s'appuyant sur des capacités naturelles (force ou beauté de la voix). le discours mélodique est simple, souvent répétitif. Les mélodies folkloriques ont souvent un ambitus limité (étendue de la mélodie, entre la note la plus basse et la note la plus haute).

La musique savante (art music) est un terme générique qui se réfère à des traditions musicales liée à des considérations structurelles et théoriques avancées, et qui est dotée d'une tradition écrite (ce qui ne signifie pas tradition de notation). Il existe un héritage reconnu d'écrits savants concernant cette tradition, qui est reçue et considérée comme un art. Ses exécutants sont considérés comme des artistes. La «musique classique» est une sous-catégorie de la musique savante, quand un répertoire ancien est formellement enseigné dans des institutions, dans des classes. Le terme classique dérive du latin *classicus* et se réfère initialement au citoyens de première classe ; il en est venu à être associé à la notion de classe, comme lieu de transmission et d'apprentissage de ce répertoire, les deux notions se confondant : musique élitiste, musique fondée en répertoire d'apprentissage. Le terme est couramment employé pour désigné la musique savante européenne jusqu'au début du XXe siècle (la musique savant ultérieure étant plus couramment appelée «musique contemporaine». A ces éléments doivent être ajoutés d'autres critères permettant de considérer qu'une production donnée peut être considérée comme «musique savante» : la complexité du discours mélodique ; un ambitus large des mélodies ; la possible virtuosité dans la performance ; la longue formation et les dispositions naturelles nécessaires pour être interprète de cette tradition. Le dernier critère, totalement émique, est le statut de cette tradition dans une culture donnée.

La musique populaire / variété (*popular music, mainstream commercial music*). Ce terme désigne un type de production culturelle né avec le XXe siècle, les médias modernes et l'industrie du disque. Le terme anglais *mainstream* est ainsi défini dans cette ultime expression du *mainstream* qu'est l'encyclopédie en ligne Wikipedia, et dont je propose une traduction dans les deux langues. C'est le

2. Ali Jihad Racy, "Musicologues Comparatistes Européens et Musique Egyptienne au Congrès du Caire", *Musique Arabe, Le Congrès de 1932*, éd. Philippe Vigreux, Le Caire, CEDEJ, 1992, pp. 109-121. = "Comparative Musicologists in the Field, Reflections on the Cairo Congress of Arab Music, 1932", *This Thing Called Music, Essays in Honor of Bruno Nettl*, New York, Rowman&Littlefield, 2015, pp. 137-150.

3. Philipp Tagg, "Analysing Popular Music, Theory, Method and Practice", *Popular Music* 2(1982), pp. 37-65.

sens que nous donnerons à l'expression :

Mainstream is the common current thought of the perceived majority. It includes all popular culture and media culture, typically disseminated by mass media. The opposite of the mainstream are subcultures, countercultures and cult followings. It is often used as a pejorative term by subcultures who view ostensibly mainstream culture as not only exclusive but artistically and aesthetically inferior.

Mainstream est la pensée courante de ce qui est perçu comme la majorité du public. Le terme inclut toute la culture pop[ulaire] et médiatique, diffusée principalement par les mass-media. Le contraire de *mainstream* est sous-culture, contre-cultures, cultes. Le terme *mainstream* est généralement utilisé avec une connotation négative par les sous-cultures, qui regardent le *mainstream* comme un outil d'exclusion mais également comme artistiquement et esthétiquement inférieur.

التيار السائد هو ما التيار الفكري الذي يتبناه ما يفترض أنه أغلبية الجمهور. تشمل هذه التسمية كل المنتجات الثقافية ذات شعبية واسعة والتي تتناقلها وسائل الإعلام. على طرف النقيض من التيار السائد نجد الثقافات التحتية أو البديلة أو المناهضة للتيار السائد، فإنها تعتبر التيار السائد أداة نبذ وتهميش، وتراه دونها قيمة على الصعيدين الفني والجمالي.

Selon les termes de Richard Mèmeteau, «toute culture de masse doit présenter aux masses l'histoire massive et renouvelée de leur propre convergence. La pop sert à faire éprouver à un peuple indéfini son propre pouvoir d'agrégation»⁴. Puisque cette production culturelle diffusée par les médias forme l'essentiel de notre corpus, il est nécessaire d'une part d'en préciser les enjeux, et d'autre part de la situer, de la borner vis-à-vis de la culture savante et de la culture populaire traditionnelle, ce que nous ferons dans le cadre particulier de la musique.

Cette musique est exécutée par des professionnels, qui ont éventuellement été formés à la musique savante. Elle vise à divertir son audience, et peut être liée à la danse (du public et non de professionnels ou de danseurs liés au sacré). Son discours mélodique est plus simple à jouer et à comprendre que celui de la musique savante. Il peut emprunter des éléments de la musique savante, de la musique folklorique, et de traditions allogènes, en les mêlant. Bien que la musique de variété en soit la forme la plus évidente, elle inclut une infinité de sous-genres qui servent la demande de groupes qui produisent et consomment un certain type de musique ; mais dans tous les cas, elle se caractérise par une dimension commerciale et médiatique. Les vocalistes ont généralement besoin de moins de formation que les instrumentistes dans ce type de musique, et moins de connaissances théoriques. Les instrumentistes sont susceptibles de savoir jouer dans les deux répertoires savant et populaire.

4. Richard Memeteau, *Pop Culture, Réflexions sur les industries du rêve et l'invention des identités*, 2014, p. 7.

Fig. 1 Folk, art and popular music: an axiomatic triangle.

CHARACTERISTIC		Folk Music	Art Music	Popular Music
Produced and transmitted by	primarily professionals		x	x
	primarily amateurs	x		
Mass distribution	usual			x
	unusual	x	x	
Main mode of storage and distribution	oral transmission	x		
	musical notation		x	
	recorded sound			x
Type of society in which the category of music mostly occurs	nomadic or agrarian	x		
	agrarian or industrial		x	
	industrial			x
Written theory and aesthetics	uncommon	x		x
	common	x	x	
Composer / Author	anonymous	x		
	non-anonymous		x	x

Philipp Tagg souligne que ce qu'il appelle «musique populaire» ne peut être analysé avec les outils usuels de l'(ethno-)musicologie, parce que cette musique : (a) est conçue pour une distribution de masse, visant des publics hétérogènes sur le plan socioculturel. (b) est conservée et distribuée essentiellement sous une forme non-écrite (supports physiques puis numériques), ce qui n'empêche pas l'existence de partitions, qui cependant ne sont pas le mode de transmission usuel de ces pièces, d'autant qu'elles sont souvent liées à l'idiosyncrasie d'une version originelle, leur réinterprétation et partage par une communauté de praticiens ne se produisant qu'en cas de succès. (c) cette musique n'est possible que dans le cadre d'une économie industrielle où la musique devient un objet (*commodity*), *taslī*. Notons que cette dernière remarque est valable pour le XXe siècle, mais que nous assistons actuellement à une dé-commodification (dé-réification) de la musique, qui bouleverse les règles de la distribution commerciale. (d) est le produit d'une société capitaliste, liée aux exigences de la libre-entreprise, et dans laquelle le but est de vendre au plus grand nombre possible le plus petit choix possible de produits aux plus de clients possible. Dès lors, il est impossible d'utiliser des critères simplement esthétiques dans la critique et l'analyse de cette musique, et c'est bien en tant qu'émanations d'une part d'un projet national et d'autre part pour la manière dont s'y reflètent des dynamiques sociales que nous les regarderons.

Dans le cas de la musique égyptienne, ces considérations de l'ethnomusicologie contemporaine appellent quelques remarques.

(1) D'autres critères que ceux utilisés par Tagg doivent être croisés avec les 3 types de musique repérés : profane vs. sacré/religieux, urbain vs. rural, vocal vs. instrumental, visant le divertissement vs. visant l'introspection vs. visant l'émotion (on voit que le dernier élément nous mène sur la piste d'un mot clé, celui de *ṭarab*), musique lié au physique, à la transe vs. non liée au physique.

(2) Ces catégories ne doivent pas être regardées comme étanches, Comme la langue, elles sont pôles d'un continuum et laissent ouvertes des zones d'intersection, des zones intermédiaires. Un répertoire peut être intermédiaire entre musique savante et musique populaire, et peut être reçu par son public comme savant selon des critères émiqes qui ne correspondraient pas à des critères étiques. L'aspect social de la production et de la consommation de la musique «populaire» doit être pris en considération : certaines productions sont à l'origine destinées à certains groupes puis dépassent leurs limites originelles et deviennent plus *mainstream*. Une illustration de ceci : au cours du mois de

septembre 2016, on pouvait voir des affiches au Caire annonçant un concert de Samīra Sa'īd (#213, #228, #229, icône quinquagénaire de l'*Arabpop* dont la carrière commence à la fin des années 1970 au moment de l'extinction du modèle de chanson longue), dans laquelle on trouve la mention ft (= *featuring*, une abréviation dont le décodage en Egypte est réservé à une élite «branchée») Sharmoofers, un groupe de la mouvance chanson alternative dont on trouvera deux exemples dans le recueil (#273, #274). C'est là un exemple de "double légitimation" et de rencontre entre deux genres qui se découvrent conciliable, et permettent l'entrée d'*outsiders* dans le *mainstream* tout en assurant l'éternelle jeunesse de la star vieillissante.



(3) Il existe peu de termes en langue arabe pour traduire de façon satisfaisante ces notions, ce qui en soi révèle la tension entre perspective émiqque et étique, entre la prétention de l'ethnomusicologie à l'universalité et la façon dont la musique est perçue dans une culture donnée. D'un autre côté, les termes arabes n'ont pas de prétention à l'universalité et il n'y a pas de tradition d'ethnomusicologie dans le monde arabe. La musicologie arabe moderne, en contexte colonial puis post-colonial, s'est intéressée à la musique classique occidentale, à sa propre tradition savante, puis aux traditions folkloriques, dans un rapport tendu aux forces politiquement puis économiquement dominantes. Les musiques populaires arabes (au sens de Tagg), et particulièrement égyptienne, ont inclus différents éléments musicaux occidentaux, de la musique de divertissement légère à la musique «classique», sous forme de citations mélodiques, de rythmes, de citations, de maniérismes, outre les schémas de production et de consommation. Les musicologues arabes ont donc travaillé à importer et traduire ces concepts :

musique savante > *mūsīqā rāqiya*, *mūsīqā fuṣḥā* (néologisme du musicologue libanais Nidaa Abou Mrad) en référence au couple *'āmmiyya/fuṣḥā* en linguistique.

musique folklorique > *al-funūn al-ša'biyya*, *al-mūsīqā al-ša'biyya*, *al-ġinā' al-ša'bī*

musique populaire > *al-mūsīqā l-šā'i'a*

Mais le fait demeure que les praticiens tout comme le grand public n'empruntent pas ces termes, et leur préfèrent des appellations émiqques se réfèrent à un genre donné, avec des frontières cependant très élastiques. Les académies de musique en Egypte placent sur la production savante une étiquette *al-mūsīqā al-'arabiyya* (dans laquelle la partie égyptienne se taille la part du lion), mais ce répertoire englobe une part très importante de la musique populaire au sens de Tagg, ou du répertoire hybride entre musique savante et musique populaire, et les critères d'inclusion des œuvres dans ce répertoire sont vagues, impressionnistes et assez largement chronologiques (références permanentes à un âge d'or ou un bel âge, *al-zaman al-gamīl*, qui aujourd'hui signifie 1935-1975 et semble exclure aussi bien

l'avant que l'après⁵.

Ce qui est placé derrière l'adjectif *ša'bī* ou *baladī* change considérablement selon la géographie, le contexte, l'idéologie, et les deux termes sont susceptibles d'avoir des connotations aussi bien positive que négatives selon le contexte. Ils peuvent aussi bien désigner des musiques folkloriques que des musiques populaires incluant des éléments folkloriques, ou qui sont pratiquées par et/ou pour les classes économiques ou socio-économiques inférieures.

D'autres mots sont d'usage courant :

- *turāṭ* désigne le répertoire patrimonial. L'appellation est avant tout basée sur un critère de transmission et d'ancienneté, de *'arāqa*, donc d'authenticité culturelle, notion éminemment idéologique et mouvante. Toute production de plus de quelques décennies est susceptible de se muer en *turāṭ*, si elle a été reconnue comme légitime en son temps. Le festival de musique arabe du Caire est une bonne illustration des ambiguïtés de la notion.

- *al-ṭarab al-aṣīl* est un syntagme utilisant un premier terme désignant l'émotion artistique induite par la musique et ressentie par l'auditeur (nous y reviendrons) et un adjectif mélioratif à connotation prestigieuse. Bien qu'il s'agisse d'une dénomination quelque peu commerciale, utilisée par exemple dans des émissions de télévision, elle recouvre largement la notion de *al-mūsīqā al-'arabiyya*, et peu désigner aussi bien des formes de musique savante traditionnelle (d'où l'adjectif *aṣīl*) et la musique populaire incluant des éléments de *ṭarab*.

Il faut ajouter que de nombreux éléments aussi bien intra- qu'extra- musicaux confèrent légitimité à une forme musicale en tant que «musique savante», pour le public arabe et partie des musicologues égyptiens et arabes, quels que soient le degré de compatibilité avec les critères ethnomusicologiques étiques.

(4) Il faut prêter attention à la sémiotique musicale. Notons par exemple que le passage d'une situation de performance fonctionnelle à «légitime» dans le cadre d'une concert artistique : ainsi le shaykh Yāsīn al-Tuhāmī (#191) selon qu'il interprète un *zīkr* (>*ḍīkr*) en milieu populaire ou dans une salle de spectacle «respectable» change de registre perçu sans nécessairement changer de registre performé. L'utilisation d'instruments historiquement liés à la musique savante (*qānūn*, *'ūd*) transfère la valeur symbolique associée à l'instrument sur la pièce elle-même. On peut à ce propos parler de «valeur sémiotique» des instruments, des rythmes, des mélodies, des échelles, qui fonctionnent comme autant de marqueurs immédiatement décodés par l'auditoire. Tel instrument «signifie» le rural dans une composition essentiellement urbaine, tel rythme une région du pays, ou l'étranger, le piano «signifie» la modernité, l'échelle pentatonique la Nubie ou le Soudan, etc.

De la même manière, l'utilisation de l'arabe classique peut aussi transférer la valeur linguistique symbolique de cette variété sur l'oeuvre musicale, quelle que soit son statut mélodique. Par définition, une *qaṣīda* est reçue comme «texte sérieux», et la sélection de cette glose «sérieuse» implique «musique sérieuse». Il n'y a de fait aucun exemple de musique folklorique utilisant l'arabe littéral. La musique savante vocale utilise une large partie du spectre, depuis l'arabe classique jusqu'au registre littéraire du dialecte en passant par le moyen-arabe. La musique populaire du XXe et du XXIe siècles peut utiliser dans la partie supérieure de son registre musical l'arabe classique ou l'arabe littéral moderne, ce qui augmente sa valeur symbolique pour l'auditoire, et la rapproche du répertoire savant. La proportion de pièces chantées en arabe littéral (classique ou moderne) sur l'ensemble de la production est limitée, voire très limitée, et elle est actuellement notablement inférieure à ce qu'elle était au cœur du XXe siècle. Cependant, la confusion par les auditeurs entre valeur poétique, statut linguistique et valeur musicale est une donnée qui doit être prise en considération et analysée comme phénomène de réception et non réalité objective.

A propos des textes en arabe classique, on note que Les règles de prononciation de l'arabe littéral dans le chant professionnel apparaissent fixées au moment de l'apparition de l'industrie du disque, et ne seront pas modifiées sauf sur un seul point au cours du XXe siècle.

- réduction des interdentes aux sifflantes : ḍ>z, ṭ>s, ḍ>ṣ. Les occurrences de réalisations interdentes sont exceptionnelles, sans qu'il soit possible de leur assigner une fonction ou une signification rhétorique quelconque (dans *Hādīhi Laylatī*, interprété par Umm Kulṭūm, comparer le

5. Voir à ce propos l'article séminal de Fādī al-'Abdallāh, *Ḍarūrat al-taḥqīq fī musallamāt al-naqd al-mūsīqī al-'arabī*, *Mulḥaq al-Nahār al-Ṭaqāfī*, sept. 2009, mis à la disposition des étudiants sur le site <http://mapage.noos.fr/masdar>.

concert du 01/09/1969 *ḥulumun 'ātara l-hawā an yuṭīla* vs. concert 03/04/1969 *ḥulumun 'āsara l-hawā an yuṭīla*⁶⁾

- réalisation vélaire occlusive de ḡ > g. On observe pas ou peu d'exceptions à cet usage dans les enregistrements des artistes du Nord de l'Égypte (#22, on entend dans le vers 2 *ruḡū'iki* avec palatale affriquée à toutes les occurrences du mot, mais vélaire occlusive dans toutes les autres occurrences du phonème dans la pièce, inexplicable). Un flottement /g/~ḡ/~ž/ s'observe dans l'*inšād* populaire des hymnodes de Haute-Égypte (voir enregistrement de Yāsīn al-Tuhāmī #191, natif de la région d'Asyūt)

- corrélation d'emphase variable, parfois réduite selon les règles du *taḡwīd*, parfois conservée selon les usages dialectaux (#20 *aḍwānī* avec ā très ouvert, dans les interprétations classiques comme modernes par exemple, à opposer aux exemples ci-dessous). Il peut s'agir d'une différence entre chanteurs issus du milieu confrériques portant le titre de cheikh et professionnels profanes.

- ḥā' jamais emphatique, contrairement aux règles du *taḡwīd*.

- pas de *qaḷqala* (rebondissement) des lettres à *qaḷqala* du *taḡwīd* (q, ṭ, b, ḡ, d).

- maintien général des diphtongues /ay/ et /aw/, exceptionnellement réduites à /ē/ et /ō/ quand le mot est isolé pour mélisme dans les pièces avant les années 1930.

#20 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī Baidaphon : 'a mā li-l-hawā nahyun 'alēk / izā l-lēl, iza l-laylu 'aḍwānī avec ā de *aḍwānī* très ouvert, corrélation d'emphase. Quand la liaison est faite et le marqueur casuel prononcé, par de réduction de la diphtongue.

#23 Manyalāwī, mā 'aṣiqnāka li-ṣ-ṣifāti wa-lākin / naḥnu qōmun izā naẓarnā 'aṣiqnā, avec alif fermé (*muraqqaq*) dans *ṣifāt* et réduction de la diphtongue *aw>ō* en dépit de la marque casuelle, choix inhabituel (registre relâché du texte, à peine *qaṣīda* au sens littéraire?).

Ce dernier point est modifié par la suite, et les diphtongues seront systématiquement conservées dans les textes en arabe littéral, quelles que soient les nécessités de mélismes. On peut pour cela comparer deux versions par Umm Kulṭūm de *Arāka 'aṣiyya d-dam'*, 1926 vs. 1964 sur une nouvelle composition⁷.

(5) L'hybridation est une notion clé en ethnomusicologie. Elle se réfère à l'adoption d'éléments provenant d'une culture B par une culture A, que ce soit au niveau du discours musical lui-même, ou au niveau de sa production, de sa transmission ou de sa consommation. Au niveau du discours musical lui-même il peut s'agir de l'adoption d'instruments, de rythmes, de formules mélodiques, de types de jeu qui proviennent de la culture B. Le contexte colonial et post-colonial qui est celui de l'Égypte et la domination des productions culturelles européennes et nord-américaines se reflètent dans le domaine de la musique folklorique de manière limitée (procédés d'amplification du son), en musique savante (modes de consommation), et de manière massive dans les musiques populaires, ce qui est logique du fait de leur lien aux médias modernes.

Ceci signifie que les concepts antithétiques de *aṣāla* et *ḥadāṭa* (authenticité vs. modernisme) seront utilisés dans les discours sur la musique et dans les discours des musiciens eux-mêmes, avec des connotations mélioratives ou péjoratives selon les contextes, les positionnements, les époques. Ainsi *aṣāla* est un terme positif, mais sa contrepartie négative est le traditionalisme *taqlīd*, *rag'iyya*. La musique savante du début du XXe siècle sera dévalorisée par le récit national et la musicologie officielle comme étant rigide et surtout ottoman, accusation dévastatrice particulièrement lors du passage à la République à partir de 1952. De l'autre côté du couple dialectique, *ḥadāṭa* est positif, mais sa contrepartie ou son équivalent négativement connoté est la perte d'identité et l'acculturation : *tarfanug*, *taḡarrub*, *fuqdān al-hawiyya*. Le même instrument introduit dans un orchestre peut être gage de modernité ou bien *daḥīl* (allogène et illégitime), menaçant l'*aṣāla* (authenticité), puisque le modernisme est vu comme équivalent à l'adoption d'éléments ou de techniques occidentales.

Les ethnomusicologues ont tendance à considérer que les emprunts évidents aux musiques occidentales ne sont pas compatibles avec l'authenticité des musiques d'art traditionnelles, et que par conséquent un produit musical qui utiliserait ces éléments occidentaux ne saurait être considéré comme musique savante, tandis que nombre de musiciens égyptiens et arabes considèrent cette

6. Voir <https://soundcloud.com/user-822486327/umm-kulthum-interdental-vs-sibilant-pronunciation>

7. Voir <https://www.dropbox.com/s/bt8969w3ild6fru/Uk-layl%20vs.%20lel.mp3?dl=0>

position comme colonialiste ou néo-colonialiste ou impérialiste, refusant implicitement à la musique arabe de «progresser», dans une vision darwiniste et téléologique du développement. Ainsi, l'appartenance de *Sahirtu menno l-layāli* (#70) à la musique savante est difficilement admissible dans une perspective étique, et plus courante dans une perspective émique. Il n'y a évidemment pas de «vérité» en ce débat, et le chercheur se contente de noter cette tension entre les perceptions d'une même pièce est les difficultés de sa taxinomie.

Une dernière remarque, dans le cadre de cette introduction, doit être réservée à la formulation «art national» employée dans l'intitulé de la question du programme, ce qui nous ramènera aux interrogations des «Etudes culturelles».

Philippe Vigreux dans l'introduction de son article "Centralité de la musique égyptienne"⁸ (1991) résume éloquemment les enjeux de la musique dans la construction d'une hégémonie culturelle égyptienne au cours du XXe siècle :

Que dans les domaines de la musique et de la chanson, l'Égypte ait pendant trois quarts de siècle (1904-1975) véhiculé dans le reste du monde arabe un modèle culturel, voilà qui relève de l'évidence. S'il y a toujours quelque arbitraire, quelque inconséquence, à borner des phénomènes culturels complexes dans les limites de dates précises, expliquons-nous sur les nôtres. La première, concrètement, marque les débuts de l'industrie du disque en Égypte, la seconde, plus symbolique, l'extinction de la plus grande voix arabe de ce siècle.

Nombreux ont été les facteurs et les vecteurs de cette hégémonie :

1. Facteurs historiques, économiques, démographiques; 2. Vecteurs médiatiques: disque, cinéma, radio;

3. Vecteur politique.

Pendant la période considérée, des générations de poètes, de musiciens et de chanteurs ont façonné et transmis un idiome musical qui s'est imposé au reste du monde arabe et que l'on a souvent considéré, par l'allégeance portée à ses grandes voix, comme la seule manifestation de son unité.

Traiter de la centralité musicale de l'Égypte, c'est avant tout définir un langage musical et retracer l'histoire de son élaboration. C'est être frappé aussi par un caractère de massivité engendrant, dans le discours porté sur lui, une même globalité qui gomme les distinctions entre les genres (les intellectuels arabes ou européens parlent de « chanson sirupeuse égyptienne »), massivité liée à l'extraordinaire système de production artistique mis en place par l'Égypte dès les années 30 et, parallèlement, à l'inexistence d'un tel système dans d'autres pays arabes. Or, même s'il s'impose dans l'aire considérée sur une période pouvant être estimée entre le tout début du siècle et le début des années 80, ce langage est le fruit d'un accouchement troublé, fait de ruptures, d'arrêts brutaux de son histoire, de manipulations idéologiques. Vu de l'intérieur, ce solide rayonnement dévoile en son cœur bien des turbulences. Il ne saurait en être autrement dès lors que la période qui va de la renaissance musicale égyptienne (*nahda*) jusqu'à la période récente voit poindre sur cette terre d'Égypte le défi posé par la modernité. La musique n'a pas échappé à cette interpellation. Présence notable de la musique européenne dès l'époque de la *nahda* – la naissance d'une spécificité musicale égyptienne s'opère dans une ambiance de cosmopolitisme total et il est vrai que dès le départ elle s'insère (spatialement !) entre musique turque et musiques occidentales –, arrivée brutale et massive des nouveaux media nés de la technique européenne, des formes d'expression artistique européennes (théâtre, opéra, café-concert), apport de la pensée occidentale moderne (rationalisme) : l'éternel problème *'asāla-hadātha* (authenticité-modernité) se présente à tous les détours de l'analyse.

Nous nous proposons dans cet article d'examiner le rayonnement de la musique égyptienne dans le monde arabe, ses vecteurs. Or, il nous faut d'emblée relever un premier paradoxe : c'est à l'heure où celle-ci déborde le plus largement ses frontières, en d'autres termes acquiert cette durable position de centralité, qu'elle connaît sa phase de plus brûlant et de plus crucial questionnement. D'abord sur son système (Congrès de musique arabe de 1932), puis sur son essence même (débat idéologique qui perce au lendemain de la révolution de 1952).

Déjà, vers 1850, les liens et la communauté d'idées d'un 'Abduh al-Hamûlî, chef de l'école khédiviale (dénomination courante mais pouvant prêter à l'amalgame) avec le cheikh Muhammad 'Abduh placent l'expérience d'individualisation et d'élaboration d'une musique égyptienne au cœur de la problématique réformiste. Par là, considérant cette première période, puis les soubresauts ultérieurs, c'est plus d'un siècle de réforme qui s'ouvre à nous. [...]

Par ailleurs, second paradoxe, sans doute non isolé et circonscrit à l'Égypte mais revêtant ici un

8. Philippe Vigreux, "Centralité de la musique égyptienne", *Egypte/Monde Arabe* 7 (1991), pp. 55-101, accessible sur <https://ema.revues.org/1157>.

caractère aigu : ce sont les vecteurs mêmes de cette centralité qui bouleversent les structures de la musique et de la chanson. Fait remarquable, l'évolution des formes suit chronologiquement la domination successive de chacun de ces media, lequel impose *définitivement* ses critères et joue sur l'évolution des goûts :

1. Le disque qui par les moyens techniques qu'il offre contribue à la disparition des formes improvisatives.
2. Le théâtre ou l'exigence d'une nouvelle expressivité marquée par l'intégration du chant à un récit.
3. Le cinéma : intégration de la chanson dans le film et autonomie parallèle de la chanson comme produit indépendant.

L'une des références les plus couramment utilisées dans le domaine des études culturelles reliant productions culturelles et construction nationale est l'ouvrage de l'historien et politologue irlandais Benedict Anderson *Imagined Communities* (1983). Il y explique qu'une nation n'est aucunement une communauté naturelle mais une construction sociale imaginée par ceux qui se perçoivent comme membre de ce groupe. Les médias ont un rôle fondamental dans la construction de ces «communautés imaginées» que sont les nations, à travers des discours écrits, à travers des images. Ils créent et perpétuent des stéréotypes, dans lesquels un public choisit de se reconnaître, approfondissant leur lien avec cette communauté imaginée. Le chercheur Egyptien Ziad Fahmy dans son étude *Ordinary Egyptians, Creating the Modern Nation Through Popular Culture* (2011) consacrée au rôle des médias (presse, chanson) dans la cristallisation d'une identité égyptienne entre la révolte de 'Urābi Pacha (1881-1882) et la révolution de 1919 note que la pensée d'Anderson se focalise presque exclusivement sur la lecture des sources imprimées par les membres de la communauté, omettant l'importance de l'oralité. Ainsi, «l'introduction des technologies d'enregistrement du son puis des médias audiovisuels compliquent la thèse d'Anderson centrée sur le monde de l'imprimé. Le son et l'audiovisuel, la musique, le théâtre, et plus tard la radio, le cinéma, la télévision, puis l'internet, au même titre que les romans et les journaux évoqués par Anderson, offrent 'les moyens techniques de re-présenter ce type de communauté imaginée qu'est la Nation'»⁹. L'auteur s'applique donc à montrer comment les Egyptiens

«ont résisté à leurs élites puis à la domination britannique de 1870 à la veille de la révolution de 1919 en analysant la transcription souvent dissimulée des journaux, des chansons enregistrées, des blagues, des satires, de la poésie dialectale et des pièces de théâtre. Car non seulement ces supports variés étaient extrêmement plaisants et divertissants — ce qui explique leur popularité et leur succès commercial— mais il offraient aussi un débouché créatif et aisément accessible pour les débats nationaux voire pour la résistance socio-politique [...] les mass-media dans cette phase de développement facilitèrent un sens de camaraderie collective, instrumentale dans le développement d'une communauté nationale imaginée. L'influence homogénéisante de médias nationaux parlant une langue que tous pouvaient comprendre [le dialecte cairote] fut un facteur décisif dans la construction, l'entretien et la mobilisation d'une identité égyptienne»¹⁰.

Se penchant sur un corpus plus récent, Lila Abu Lughod, dans *Dramas of Nationhood, The politics of Television in Egypt* (2005) montre quant à elle comment les feuilletons télévisés de Ramadan participent à l'homogénéisation culturelle dans l'Egypte contemporaine. Se réclamant elle aussi d'Anderson, elle pointe le rôle de ces produits de la *pop culture* contemporaine dans la perpétuation et l'entretien de cette communauté imaginée qu'est la Nation.

C'est donc dans cette perspective également que nous examinerons chansons, dans leurs textes, leur musique, et parfois les documents audiovisuels les accompagnent.

Le sociologue britannique Stuart Hall a introduit dans les études culturelles (dont on le présente comme l'un des fondateurs) deux concepts que nous serons amenés à utiliser dans certains cours : celui de «réappropriation» et celui «d'hégémonie», qu'il emprunte au philosophe marxiste italien Gramsci, dans une acception adaptée à l'étude des productions culturelles¹¹. Partant du fait qu'un message culturel est encodé d'une façon conforme au code dominant des producteurs, et qu'il suppose un décodage allant dans le même sens, Hall remarque que ce décodage ne se fait pas toujours de la manière attendue par l'encodeur. Il distingue entre la position qu'il nomme «dominante-hégémonique» où le récepteur intègre

9. Ziyad Fahmy, *Ordinary Egyptians*, Standford, Standford University Press, 2011, p. 15.

10. *op.cit.*, p. 19.

11. Deux articles de Stuart Hall traduits en français sont à votre disposition sur le site <http://mapage.noos.fr/masdar>.

directement et sans restrictions le code connoté d'informations, et décode en fonction du code de référence, qu'il considère comme naturel et qu'il ne questionne pas. C'est par exemple, en ce qui nous concerne, la position usuelle d'un auditeur d'une chanson sentimentale qui n'interrogera pas ses soubassements idéologiques et ses représentations des rôles genrés. Ainsi, l'auditeur de *A yazunnu* (#200) comprend que la femme qui se plaint que l'aimée la considère comme un jouet entre ses mains se contente d'un bouquet de fleur pour oublier ses griefs envers l'homme auquel elle a été unie jeune fille (*šibāya marsūmun 'alā šafatayhi*) et considère normal que le geste tendre du mâle envers l'épouse est gage suffisant de masculinité moderne et polie (au sens du polissage).

La seconde position identifiée par Stuart Hall est celle du «code négocié» : la récepteur «accorde une position privilégiée aux définitions dominantes tout en réservant aux 'conditions locales', à ses propres positions plus corporatistes, le droit d'effectuer une application plus négociée [...] Les codes négociés fonctionnent au travers de ce qu'on pourrait appeler des logiques [...] particulières»¹². Par exemple, le récepteur de la chanson d'Umm Kulṭūm *Alf lēla we-lēla* (#138) qui est interprétée en concert en 1969 dans le cadre des galas de l'effort de guerre (*al-maghūd al-ḥarbī*), collecte de fonds suite à la défaite de juin 1967, et dont le texte est signé par le parolier (musulman) Mursī Gamīl 'Azīz, peut choisir de comprendre le vers *Allāh maḥabba, en-nūr maḥabba, el-ḥēr maḥabba* aussi bien comme parole d'amour assurant la légitimité du sentiment amoureux pour le croyant, ou comme un clin d'œil à la communauté chrétienne égyptienne (un an après une apparition de la Vierge à al-Zaytūn, en un moment où l'unité nationale est nécessaire et où une icône nationale comme l'est Umm Kulṭūm participe à la consolidation de ce sentiment). Le récepteur peut ne rien voir du tout (l'intention ne peut être connue) ou ressentir une allusion car il la reçoit pour lui ou au contraire parce qu'elle le heurte : la «surlecture» est aussi une lecture.

Le troisième cas est celui du «code oppositionnel», quand le récepteur «comprend parfaitement toutes les inflexions littérales et connotatives fournies par un discours mais décode le message de manière globalement contraire. Il dé-totalise le message dans le code préféré pour le re-totaliser dans un autre cadre de référence»¹³. Dans la mesure où ne pouvons nous mettre à la place du récepteur, la manière dont nous utiliserons l'hypothèse de Stuart Hall sur un «code oppositionnel» consistera à le rechercher dans les textes mêmes des chansons appartenant à la mouvance contestataire et où est ridiculisé le discours officiel. La chanson de Šēḥ Imām *'An mawḏū' el-fūl wel-laḥma* (#174) pourrait en être une illustration : à un discours officiel vantant l'apport en protéines des fèves (qui constituent le petit-déjeuner habituel) et dont le pouvoir attend qu'il mène à une baisse de la consommation de viande, supposant importation, le poète Aḥmad Fu'ād Nigm répond de façon cinglante «laissez-nous mourir de viande et vivez longtemps avec vos fèves».

Le concept de **réappropriation** désigne le processus selon lequel un groupe refuse l'encodage dominant et réclame ou détourne l'encodage initial en sa faveur. Dans le sens inverse, le terme désigne la manière dont la culture *mainstream* absorbe ou réabsorbe des codes, des éléments, des signaux appartenant à une autre culture ou à une sous-culture, et les transforme en éléments de la culture de masse. Nous aurons dans le cours (8) sur le continuum *šā'bī-baladī* quantité d'exemples de l'utilisation de «matrices mélodiques» de la musique rurale dans la chanson *mainstream*, construisant ainsi une image nationale unifiée urbains-ruraux. Le concept d'hégémonie (*haymana* par convention entre nous) se distingue quant à lui de la notion de domination (*sayṭara* par convention entre nous) en supposant que toute hégémonie est négociation, perpétuelle, demandant accommodation. C'est donc armés de ces notions que nous partirons à partir de la prochaine séance à travers les textes et les chants.

12. Document de Stuart Hall *op. cit.* p. 39.

13. *op. cit.* p. 40.