MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 43 (2009), p. 337-375

Frédéric Lagrange

L'adīb et l'almée. Images de la musicienne professionnelle chez Nagīb Maḥfūẓ et Tawfīq al-Ḥakīm.

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724711400 *Islam and Fraternity: Impact and Prospects of the Abu Dhabi Declaration* Emmanuel Pisani (éd.), Michel Younès (éd.), Alessandro Ferrari (éd.)
9782724710922 *Athribis X* Sandra Lippert
9782724710939 *Bagawat* Gérard Roquet, Victor Ghica
9782724710960 *Le décret de Saïs* Anne-Sophie von Bomhard
9782724710915 *Tebtynis VII* Nikos Litinas
9782724711257 *Médecine et environnement dans l'Alexandrie médiévale* Jean-Charles Ducène
9782724711295 *Guide de l'Égypte prédynastique* Béatrix Midant-Reynes, Yann Tristant
9782724711363 *Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

FRÉDÉRIC LAGRANGE

L'adīb et l'almée

Images de la musicienne professionnelle chez Nagīb Maḥfūẓ et Tawfīq al-Ḥakīm

« À *l'osṭa Ḥamīda al-Iskandarāniyya, la première personne à m'avoir enseigné le sens du mot "art"* »: c'est par cette dédicace placée en exergue de sa nouvelle *Al-ʿawālim*, rédigée à Paris en juin 1927, que le jeune Tawfīq al-Ḥakīm (1898-1987) marquait pour la première fois son intérêt pour les almées (*ʿawālim*), ces chanteuses professionnelles qui animaient encore les mariages dans les toutes premières décennies du XXe siècle et qui avaient tant excité l'imagination orientaliste au siècle précédant[1]. La sympathie, voire la fascination de l'auteur pour cette profession féminine aux franges de la respectabilité se retrouve encore dans son premier roman, *ʿAwdat al-rūḥ*, publié en 1933 mais rédigé à Paris en cette même année 1927, l'Osṭa[2] Ḥamīda de sa nouvelle se muant dans le roman en Osṭa Labība Šaḫlaʿ[3], personnage fictif au nom de scène plus comique. C'est enfin dans son autobiographie, publiée en 1964 sous le titre *Siǧn al-ʿumr*, que Tawfīq al-Ḥakīm insiste sur le rôle de la musique arabe, sous ses versions savantes comme populaires, dans sa formation artistique ; il confirme les liens d'amitié ayant uni sa famille à une almée, cette fois nommée Ḥamīda al-ʿAwwāda, qui servit de modèle au personnage comique présent à la fois dans *ʿAwdat al-rūḥ* et dans sa nouvelle de 1927 – bien

1. Voir Rodinson, « ʿĀlima ».
2. Issu du turc *usta* (expert, adroit), le terme égyptien *osṭa* désigne dans un corps de métier un artisan, un ouvrier ou un patron qualifié, formé et expérimenté (voir M. Hinds, S. Badawi, *Dictionary*, p. 21) et ne se rencontre employé pour une femme que dans le domaine du chant et de la danse (se distinguant donc du titre *meʿallema*). Il est encore employé dans le milieu des danseuses professionnelles, voir Van Nieuwkerk, *'A Trade Like No Other'*, p. 50-52.
3. Le verbe *itšaḫlaʿ* signifie se déhancher de manière sensuelle, dans le cadre de la danse orientale. Il y aurait eu une almée prenant comme nom de scène Amīna Šaḫlaʿ, soudano-égyptienne, décédée en 1924, et célèbre pour son interprétation de *ᵃūlu le-ʿēn eš-šams-e ma teḥmāši* à en croire Buṭrus, *Al-kitāb*, p. 93-94, mais cet auteur est sujet à caution.

AnIsl 43 (2009), p. 337-375 Frédéric Lagrange
L'adīb et l'almée. Images de la musicienne professionnelle chez Nagīb Maḥfūẓ et Tawfīq al-Ḥakīm.
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

que ce troisième nom ne corresponde *a priori* à aucune artiste réelle des années 1910. Cet intérêt pour la musique n'est pas seulement révélateur de la personnalité de l'auteur ; c'est aussi une aubaine pour le musicologue et l'historien, sachant que les sources émiques permettant de connaître la réalité du métier d'almée, leurs coutumes et leur répertoire sont fort limitées : les musiciennes n'intéressent pas les premiers musicologues arabes.

Ce ne sont sans doute pas les almées qui initièrent Nagīb Maḥfūẓ, quant à lui, au monde de l'art : les praticiens de la musique sont plus des figurants que des personnages centraux dans la géographie humaine de la *ḥāra* explorée tout au long de son œuvre [4]. Mais les références au chant et à la chanson sont-elles fort nombreuses dans les romans de la phase réaliste, et particulièrement la *Trilogie*, comme dans les écrits plus tardifs où la *ḥāra* acquiert une dimension symbolique. La fréquence des références au répertoire chanté citadin, sous ses deux faces savantes et populaires, attire l'attention du lecteur : travail de documentation du romancier sur une période qu'il était trop jeune pour connaître intimement, ou souvenirs d'adolescence cultivés ? Interrogé par le traducteur français de la *Trilogie* sur les références musicales du texte, Maḥfūẓ avoue : « Je n'ai pas pu répondre à toutes ses questions, parce qu'il y a beaucoup de chansons dont je me souvenais et que j'ai citées dans le roman, sans en connaître précisément l'origine. C'est sans doute que j'ai été fortement influencé par l'époque où je fréquentais les music-halls [*masāriḥ*] de Rōḍ al-Farag avec mon père, dans mon enfance [5]. »

Cet attachement à introduire des titres ou des passages de chansons dans son œuvre s'explique aisément : le chant se situe à un croisement de thématiques qui concernent au premier chef une des fonctions que se donne la fiction romanesque en Égypte : l'enregistrement des effets du temps et de l'histoire sur un peuple qui se regarde perpétuellement dans un miroir en se demandant qui il est, la révélation des dessous de la société, d'un *underworld* que le lectorat *effendi* est supposé ignorer, et, paradoxalement, le partage de références communes qui créent un sentiment de connivence entre auteur et lecteur dans une fiction largement consacrée à définir la nature du lien social. La chanson est elle aussi, à un degré modeste, un *dīwān al-Miṣriyyīn*, « dépôt de leur savoir, réserve de leurs usages, matière de leur histoire [6] ». Dans une large mesure, la musique, les arts de la voix sont pratiques identitaires dans cette nation ; les questions liées à la place de la femme dans la société, à sa visibilité, sa liberté, son droit au plaisir, à l'expression, et au travail viennent rencontrer ces problématiques dans la personne de la musicienne, de la danseuse, mais aussi de l'entraîneuse et prostituée. En outre, la question de ce qu'on écoute et de ce qu'on aime en musique est tout aussi déterminante que

4. Voir Lagrange, « Ǧuġrāfyā ».

5. Al-Naqqāš, *Naǧīb Maḥfūẓ*, p. 339. Contrairement à ce que laisse penser Maḥfūẓ dans cette page, Philippe Vigreux n'a jamais fait paraître de livre ni d'article sur les références musicales chez Maḥfūẓ, quand bien même il en aurait eu le projet. De nombreuses salles de spectacles se situaient au bord du Nil dans le quartier de Rōḍ al-Farag, dont le mythique casino *Alf Layla*, dirigé par Sett Tawḥīda, qui accueillait toutes les gloires féminines de la chanson légère, comme Naʿīma al-Miṣriyya.

6. Nous reprenons là les termes mêmes de Suyūṭī dans sa glose de la célèbre formule *al-šiʿr dīwān al-ʿArab* dans *al-Muzhir* I, p. 273. Sur la fonction assumée par la chanson d'expression, de miroir ou de moteur des interrogations de la société dans les années 1910-1930, voir Lagrange, *Musiciens et poètes*, « Une Égypte libertine ? », « Women ».

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

les positionnements politiques et religieux dans les grandes oppositions dialectiques *aṣāla/ḥadāṯa*, *qadīm/ǧadīd* et *aṣīl/daḫīl* que Maḥfūẓ met en scène à travers ses personnages, fictionnalisant sous forme de conversation de café ou de salon des débats de société[7] : le dialogue opposant dans *Ḫan al-Ḫalīlī* le pathétique Aḥmad ʿĀkif, à travers le point de vue duquel la narration est conduite, et son éternel opposant moderniste Aḥmad Rāšid est édifiant : le premier écoute encore en 1943 les disques de Munīra [al-Mahdiyya], ʿAbd al-Ḥayy [Ḥilmī], [Yūsuf] al-Manyalāwī et le chant des « *qiyān* » (comprendre « almées »), estimant qu'Umm Kulṯūm et ʿAbd al-Wahhāb sont « admirables quand ce qu'ils interprètent est inspiré du patrimoine ancien et insignifiants en dehors de cela[8] », tandis que le second avoue son désintérêt pour la musique en général, mais son appréciation, néanmoins, du répertoire classique occidental. Le refus d'une possible conciliation entre différents goûts musicaux explique sur le plan idéologique l'impossible constitution du chant savant du XIXe siècle en répertoire classique et sa relégation dans le domaine de l'ancien. Un dialogue presque semblable se retrouve dans *Bidāya wa-nihāya* entre le prétentieux et navrant chanteur/souteneur ʿAlī Ṣabrī et le mauvais garçon Ḥasan[9], la défense du répertoire ancien des *adwār*[10] confinant au ridicule, puisqu'elle est assurée par un imposteur qui ne sait même pas discerner les modes, et un voyou qui force le public d'une noce à l'écouter torturer les grandes pièces du répertoire[11].

Ce sont cependant les almées qui, du fait de leur rôle éminent dans la *Trilogie*, sont les musiciennes les plus précisément observées / décrites par Maḥfūẓ, et lui donnent l'occasion de construire son décor par biais de citations de chants et paroles représentatifs d'une époque. Mais dans quelle mesure sa peinture est-elle crédible ? Qu'étaient les almées au tournant du XXe siècle ? Étaient-elles les héritières des grandes cantatrices du XIXe siècle, telles les légendaires Sakneh (Sākina) ou Almaẓ que les khédives mêmes aimaient entendre, et qui se produisaient modestement dissimulées des regards masculins par un rideau, ou étaient-elles des femmes entretenues recevant leurs amants dans une péniche appontée à Imbāba, à la recherche d'un impossible mari pour les sortir de leur triste condition, comme on se les imagine à partir des personnages de Zubayda, Galīla (qui finira patronne de bordel[12]) et Zannūba dans *Qaṣr al-Šawq* ? Quels rapports les musiciennes professionnelles se produisant dans l'espace privé

7. Cette controverse est l'objet même de l'opuscule polémique de Mansī, *Al-Mūsīqā*.
8. Maḥfūẓ, *Ḫan al-Ḫalīlī*, p. 143.
9. Maḥfūẓ, *Bidāya wa-nihāya*, p. 40-41.
10. Le *dōr* (pl. *adwār*) est un chant en dialecte relevé, évoquant généralement le mal d'aimer, de structure binaire : une exposition du thème (*maḏhab*) sur trois ou quatre phrases mélodiques explorant le mode principal et un mode connexe, interprété par le chanteur soliste et les instrumentistes/choristes (*maḏhabgiyya*), puis le *dōr* proprement dit, qui développe les éléments mélodiques exposés, et laisse au chanteur des plages d'improvisation ornementale ou compositoire, seul ou en responsorial (*ḥank*) avec les instrumentistes/choristes. La mise au point et la perfection de ce modèle est l'œuvre de l'école du chant savant urbain égyptien dans la seconde moitié du XIXe siècle, jusqu'aux années 1930 où ce répertoire se fige en patrimoine fermé. Il compte environ 300-400 pièces.
11. Ḥasan contraint le public à écouter les deux *dōr*-s « *qadd-e mā aḥebbak zaʿlān mennak* » et « *bustān gamālak* », deux compositions de Muḥammad ʿUṯmān (1855-1900).
12. Maḥfūẓ, *al-Sukkariyya*, p. 109-114, visite de Kamāl chez Galīla.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

entretenaient-elles avec les chanteuses exerçant devant un public payant dans les salles de spectacle du Caire aux lendemains de la Grande Guerre, ou celles enregistrées par l'industrie du disque, qui conduit la transformation de l'almée en respectable *muṭriba* ?

La ségrégation genrée qui caractérise la société égyptienne au XIXe siècle fut profondément modifiée au tournant du XXe siècle, sous la pression d'une nouvelle idéologie de la mixité. La place des femmes dans la musique en fut naturellement bouleversée : si les grandes cantatrices sont rares au XIXe siècle et la musique savante essentiellement une affaire d'hommes, les années 1930 montrent une scène musicale dominée, au contraire, par des artistes féminines puissantes, respectées, voire adulées. Que se passe-t-il donc en une cinquantaine d'années ?

Les témoignages littéraires fournissent un contrepoint bienvenu aux sources écrites, iconographiques ou sonores permettant de cerner le rôle des musiciennes dans les musiques citadines de l'Égypte au début du XXe siècle. Car le discours des intellectuels réformistes n'est guère favorable aux musiciennes : à l'exception de quelques chanteuses de renom qui interprètent les œuvres savantes usuellement réservées aux hommes, leur répertoire alterne le plus souvent chants de mariages traditionnels, *qudūd* syriens (beaucoup d'entre elles sont d'origine levantine ou se forment partiellement à Beyrouth, Alep et Damas), 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 et sociologue Muḥammad ʿUmar s'indigne ainsi en 1902[13] :

> « 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'obscénité. Ô Arabes, disons-le bien clairement, les chansons des Barbarins valent mieux que les nôtres [...]
> Voici un exemple de ce que l'on chante dans les fêtes[14] :
> ᵃamara ya ᵃamara ya ᵃammūra / ya mḥanni dēl el-ʿaṣfūra
> en kont-e ḫāyef men ʾommi / ʾommi ʿalayya satūra
> wen kont-e ḫāyef men ʾabūya / ʾabūya ʿadda l-Manṣūra
> wen kont-e ḫāyef men oḫti / oḫti ʿayᵃa we-mašhūra
> wen kont-e ḫāyef men gōzi / gōzi byākol daṭūra
> wen kont-e tāyeh ʿan betna / betna ᵃoddāmo daḥdūra
>
> *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 sœur...* *ma sœur est une coquette célèbre*

13. ʿUmar, *Ḥāḍir al-Miṣriyyīn*, p. 197-198.
14. Dans les translittérations de textes dialectaux, les règles du vocalisme propre au parler cairote sont observées : pas de voyelle longue en finale, une seule longue par mot, Vcc > vcc.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Si tu as peur de mon mari… *mon mari mange de la* daṭūra[15]
Si tu ne sais plus ou j'habite… *il y a un fossé devant chez moi.* »

Ce n'est guère, non plus, vers les écrits de la musicologie arabe naissante au tournant du siècle que l'on peut se tourner, cette dernière se désintéressant presque totalement des voix féminines. Pour Kāmil al-Ḫulaʿī : « La plupart des chanteuses (*muġanniyāt*) célèbres en Égypte de nos jours, on la voit, fort laide, ne connaîssent rien [*ġayr ʿālimāt*, jeu de mot sans doute volontaire] des bases de cet art, et leur seule excuse en ce désastre, que ne saurait nier tout homme de raison doté d'un peu de clairvoyance, est que ce sont des femmes. » Une quinzaine d'années plus tard, le fondateur de la première revue musicale, Iskandar Šalfūn, tenait un discours semblable sur les chansons légères de type *ṭaqṭūqa*[16] dans son *Rapport sur l'état du chant en Égypte*[17]. Quant à la « presse artistique », qui consacre ses colonnes aux rivalités entre grandes chanteuses dans les années 20, elle n'existait pas avant-guerre.

La première source d'information sur les musiciennes dans l'Égypte au XIXe siècle et au début du XXe est constituée par les récits de voyage des visiteurs européens. Or, ce sont des témoignages à manier avec précaution. Si certains sont généralement fiables (Villoteau, Lane, les historiens), d'autres recherchent jusqu'en 1900 les frissons de Flaubert et de Maxime du Camp, des décennies auparavant, ressassant le *topos* de la « danse de l'abeille » et autres fantasmes de harem qui leur interdisaient le plus souvent l'accès aux concerts des chanteuses les plus renommées. De façon générale, si l'almée suscite encore la curiosité au XIXe siècle, c'est au XXe siècle naissant un sujet dépassé, et les voyageurs n'ont plus rien à apporter sur cette question trop arpentée.

Il existe d'autres sources renseignant sur l'art des musiciennes et des chanteuses : l'iconographie ; certaines photographies représentant des « cafés chantants » cairotes au tournant du siècle, et mettant en scène des musiciennes semblant appartenir aux catégories les plus populaires ; enfin, les nombreux disques 78 tours enregistrés entre 1903 et la fin de « l'ère des almées », au cours de l'Entre-deux-guerres. Quand bien même la proportion des chanteuses dans les disques gravés avant la Première Guerre mondiale est infiniment inférieure à celle des vocalistes masculins, ces supports fournissent des informations sur le répertoire féminin permettant de nuancer le discours des voyageurs, et d'observer la pénétration de leur répertoire par le chant savant en pleine efflorescence. Ce sont cependant des indications contradictoires : si la plupart des artistes enregistrent des chants du type *ṭaqṭūqa*, certaines interprètent le répertoire savant des *adwār* de « l'école khédiviale », composés par ʿAbduh al-Ḥāmūlī, Muḥammad ʿUṯmān, Dawūd Ḥusnī et autres musiciens représentatifs d'un art urbain et élitiste. Ainsi, on retrouve

15. Plante de la famille des solanacées, aux propriétés psychotropes et hallucinatoires connues.
16. La *ṭaqṭūqa* est un chant en dialecte, comportant un refrain et un nombre illimité de strophes, comportant une ou deux phrases mélodiques. C'est avant-guerre un chant de femmes, associé aux mariages. Avec l'industrie du disque et à partir des années 1920, ce format se standardisera (avec 4 ou 5 strophes), s'enrichira et se complexifiera sur le plan mélodique, et sera adopté par les hommes. Il est à l'origine de la chanson *uġniya* moderne.
17. Šalfūn, *Taqrīr*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

dans les catalogues des maisons de disques quelques almées n'enregistrant que des *adwār* de l'école khédiviale, comme Naffūsa al-Bimbāšiyya (*la colonelle*), Fāṭima al-Baqqāla (*l'épicière*), et surtout les deux grandes artistes Bamba al-ʿAwwāda (*la luthiste*) et Asmā al-Kumsāriyya (*la contrôleuse*). Al-Kumsāriyya porte 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 Suarès étaient en cours d'installation au tournant du siècle, mais on ne voit guère pourquoi cette artiste alla s'emparer de ce titre, sinon qu'il est possible que les compagnies privées aient employé des jolies jeunes filles pour assurer cette fonction, afin d'attirer les clients [18]. Interprète prolifique des disques Odéon, ses versions des grandes pièces sont indiscutablement du niveau d'un Sayyid al-Ṣaftī, sans atteindre les sommets des grands maîtres tels Manyalāwī ou Ḥilmī dans la précision des mélismes et l'inventivité mélodique. Notons toutefois que d'autres éléments constitutifs de la *waṣla*, le concert de musique savante, enregistrés par les hommes ne le sont pas par les femmes : ainsi le *mawwāl* [19], le *muwaššaḥ* [20], et la *qaṣīda* [21], sous ses deux formes mesurées (*ʿalā l-waḥda*) ou libre (*mursala*). Ce n'est qu'après-guerre qu'on trouvera des enregistrements de ce genre de chants par des voix féminines. D'autre part, le type d'accompagnement instrumental dont témoignent ces disques ne correspond pas aux descriptions des voyageurs, certes antérieures à l'arrivée du 78 tours en Orient : c'est un *taḫt* [22] masculin qui accompagne une soliste dans toutes les gravures, que le répertoire soit savant ou léger. Ainsi, l'almée Bahiyya al-Maḥallāwiyya salue rituellement son *qānūngī* Tawfīq d'un « *allāh allāh ya Sī Tawfīq* » en début de face de toutes ses gravures Odéon (vers 1908) [23].

On n'entend généralement pas de voix féminines secondant la soliste, la participation des almées d'une troupe se limitant à quelques interjections ou rires, mais des voix masculines font office de choristes, ce qui est manifestement en décalage avec l'usage social mais compatible avec le concert en salle – la transformation de l'almée en propriétaire de salle, se produisant devant un public masculin ou mixte, sera un phénomène majeur après-guerre. Il n'existe à ma connaissance qu'un seul exemple de chorus « mixte » avec une alternance préarrangée des interventions féminines et masculines, dans la section en responsorial d'une pièce savante hautement virtuose, chantée par Asmā al-Kumsāriyya [24], une innovation dont on ne peut savoir si elle naît dans les salles de spectacles ou si elle découle directement du

18. C'est du moins le sujet du film de Ḥasan al-Ṣayfī *Al-kumsāriyyāt al-fātināt* (les séduisantes contrôleuses), avec Ismāʿīl Yāsīn et Najāḥ Sallām, 1957, dont on peut imaginer qu'il s'inspire d'une anecdote véridique, sans assurance cependant concernant son historicité.

19. Improvisation mélodique, généralement ascendante - descendante, sur un poème dialectal de 5 ou 7 vers.

20. Poème en dialecte relevé ou en arabe littéral, sur mélodie fixée et cycle rythmique contraignant.

21. Poème en arabe littéral, mélodie improvisée, semi-improvisée ou fixée (après la Première Guerre mondiale), sur le cycle *waḥda* ou sans cycle rythmique.

22. Ensemble d'instrumentistes (cithare-*qānūn*, luth-*ʿūd*, flûte-*nāy*, violon-*kamān*, tambourin sur cadre-*riqq*, et dans les orchestres féminins tambourin vase-*darabukka* ou *ṭabla*, cymbalettes-*ṣāgāt*).

23. Écouter par exemple *Ḫallīk ʿala ʿōmī*, Odéon 45017.

24. Asmā al-Kumsāriyya, *El-kamāl fel-melāḥ ṣodaf*, Odéon 45198 (4 faces), s.d. (vers 1908?), sur la 4e face, *bank* (responsorial) sur les paroles *ʿala kēd el-ʿida*, avec une claire distribution en voix féminines et masculines.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

support 78 tours, mais qui en tout état de cause ne semble pas refléter une pratique lors des circonstances classiques de représentation des almées, invitées lors des fêtes familiales.

L'industrie du disque naissante donna un statut particulier à des *osṭa*, des « chefs de *taḫt* » conduisant une troupe, mais les groupes d'almées eux-mêmes ne seront pas enregistrés, et le fonctionnement de leur musique n'est donc pas conservé, sinon par les enregistrements du Congrès du Caire de 1932, qui ne représentent que la catégorie la plus populaire parmi les chanteuses féminines, la seule à se désigner encore du terme d'almée dans les années trente alors que les autres interprètes féminines se paraient désormais du nom de *muġanniya*, *muṭriba* ou simplement artiste.

La reconstruction biographique d'itinéraires personnels, comme l'enquête menée par la chercheuse Heba Farid sur son arrière grand-mère la chanteuse Naʿīma al-Miṣriyya (1894-1976) [25], est une voie encore peu explorée [26] qui aide à mieux cerner les origines sociales des almées, leur formation professionnelle (et, partant, les échanges musicaux entre Égypte et Syrie au début du XXe siècle), ainsi que la métamorphose progressive de l'almée en chanteuse, par le biais du répertoire, du rapport à la scène et à l'industrie du disque : Naʿīma al-Miṣriyya est l'un des multiples modèles à partir desquels Maḥfūẓ a construit ses personnages d'almées, et l'une des représentantes les plus illustres de la chanson polissonne évoquant alcool, plaisirs et oubli des convenances [27], mais on la découvre fille d'un commerçant aisé d'origine marocaine, mariée à quinze ans, mère à seize, divorcée l'année suivante, obligée de subvenir à ses besoins, formée au métier de chanteuse à Alep entre 1911 et 1914, commençant une carrière d'almée puis devenant reine des salles de spectacle et du 78 tours dans les années 1920, vivant avec sa sœur, sa fille et sa nièce à Šubrā, alors quartier bourgeois, et n'abandonnant sa profession que lorsque son cinquième mari lui impose une vie recluse et respectable, détruisant photographies, disques et documents compromettants d'un passé qu'on veut désormais taire : la réalité petite-bourgeoise de la vraie vie de cette (un temps) célèbre almée/chanteuse rapproche finalement bien plus Naʿīma al-Miṣriyya des filles du Sayyid Aḥmad ʿAbd al-Gawwād que des entraîneuses qu'il fréquente.

Le témoignage de la littérature permet de nuancer ou d'approfondir les conclusions établies à partir des diverses sources disponibles. Mais la méfiance, on le voit, s'impose : la représentation que se font les Égyptiens contemporains des almées d'antan est sans doute plus nourrie par la fiction littéraire et audiovisuelle que par des témoignages et souvenirs réels. La mémoire collective a ici été modelée par des représentations standardisées, créées par l'industrie cinématographique (la série des « films d'almées » de Ḥasan al-Imām dans les années 1960 et 1970 particulièrement [28]). La *Trilogie* de Nagīb Maḥfūẓ a, elle aussi, puissamment contribué

25. Voir Azimi, « A Life Reconstructed », et le site http://naima-project.org.

26. Le *Munīra al-Mahdiyya* de Ratība al-Ḥifnī est malheureusement une simple compilation de lieux communs sur le chant féminin au XIXe siècle et au début du XXe siècle, et n'offre quasiment pas d'informations neuves sur la « sultane » des années 1920, sans parler de perspective sociologique.

27. Particulièrement son succès *Taʿāla ya šāṭer nerūḥ el-ᵃanāṭer*, Viens mon grand qu'on aille s'en payer une tranche aux barrages (Yūnus al-Qāḍī, Zakariyyā Aḥmad, Polyphon 44076/77, vers 1927), voir Lagrange, « Une Égypte libertine ? ».

28. *Šafīqa al-Qibṭiyya*, 1963 ; *Bayn al-qaṣrayn*, 1964 ; *Qaṣr al-šawq*, 1967 ; *Ḫalli bālak min Zūzū*, 1972 ; *Bamba Kaššar*, 1974 ; *Badīʿa Maṣābnī*, 1975. *Sulṭānat al-ṭarab*, 1979.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

à modeler une image de l'almée qui n'était sans doute pas tout à fait précise auparavant. Or, Maḥfūẓ étant né en 1911, il ne restait plus que des traces de cette profession lors de ses vingt ans, et il est vraisemblable que les almées demeurant rue Muḥammad ʿAlī en 1930 ne représentaient pas l'intégralité du spectre musical et social couvert par cette profession quelques décennies auparavant. Les rapports entre littérature et référentiel réel se situent donc sur trois plans, qu'il est difficile de démêler : la fiction moderne est reflet de pratiques réelles ; elle est reflet de représentations concernant ces pratiques ; elle induit de nouvelles représentations concernant ces pratiques, du fait de sa diffusion.

Un *topos* maḥfūẓien : la débauchée piètre musicienne

La représentation dominante dans l'imaginaire égyptien associe plaisir, dissimulation, alcool, chant et mœurs légères, quand il ne s'agit pas de relents de prostitution, à cette profession. C'est assurément l'image que les professionnelles de la musique contribuent à donner d'elles-mêmes dans les années 20, alors que triomphe la chanson légère [29]. Le parfum de désir et de débauche qui émane de cette profession et de ces femmes amenées à se déplacer, à connaître l'intérieur des maisons respectables, est évident dans les deux séquences les plus importantes de la *Trilogie* mettant en scène des almées [30]. Ainsi la première apparition de Zubayda [31] dans *Bayn al-qaṣrayn*, située par le récit vers 1918 : quand le patriarche Aḥmad ʿAbd al-Gawwād [32] se rend chez la « Sultane », prétextant vouloir louer ses services pour une fête [33], il attend que la ruelle soit obscure pour entrer chez elle, comme s'il se rendait dans une maison de mauvaise réputation [34], et la conversation prend immédiatement un tour grivois. Comme dans l'image topique de la *qayna* en littérature médiévale, prostitution, chant féminin et consommation d'alcool sont clairement associés – la cocaïne est le seul élément moderne…

La patiente reconstruction par Maḥfūẓ de son décor 1918 se base sur des indices de réalisme, dont l'authenticité supposée est nécessaire pour assurer la légitimité de l'auteur face à un lectorat ayant, pour partie, connu la Première Guerre mondiale. On en retire les éléments suivants : l'almée est usuellement invitée pour animer des fêtes, mais possède dans sa demeure un salon de musique destiné à recevoir ses amis, ou animer des cérémonies d'apaisement des esprits (*zār*) [35]. Le *taḫt* de Zubayda (dénommé *ǧawqa* par le narrateur) comporte un homme, mais ce *qānūnǧī* est aveugle (le détail semble vraisemblable et explique la tolérance pour sa

29. Voir Lagrange, « Une Égypte libertine ? ».
30. Maḥfūẓ, *Bayn al-qaṣrayn*, p. 85-99 ; *Qaṣr al-šawq*, p. 79-94.
31. Zubayda est clairement identifiée par le texte comme *ʿalma*, voir Maḥfūẓ, *Bayn al-qaṣrayn*, p. 92.
32. En arabe classique *ǧawād*, dans la pratique égyptienne toujours réalisée *ǧ/gawwād*, avec gémination.
33. Maḥfūẓ, *Bayn al-qaṣrayn*, p. 85-91.
34. Comparer *infra* avec la visite rendue enfant par Tawfīq al-Ḥakīm chez un courtier afin de louer les services d'une almée : c'est auprès de son agent et non de l'artiste elle-même qu'on était donc censé passer.
35. Il existe des allusions au *zār* dans les paroles des chansons légères des années 1920, mais aucun enregistrement commercial des chants de ces cérémonies. L'hypothèse selon laquelle les almées/chanteuses pouvaient également se produire comme *kūdya* (exorciste) est très vraisemblable : Naʿīma al-Miṣriyya était une officiante reconnue en ce domaine (communication personnelle de H. Farīd).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

présence parmi les femmes ; de plus, cet instrument de musique savante ne semble pas avoir jamais été pratiqué par les musiciennes à cette époque). À part le *ʿūd* joué par la jeune Zannūba, les autres instrumentistes de l'ensemble menées par Zubayda sont toutes des percussionnistes : l'une joue de la *darabukka*, l'autre du large tambourin sur cadre *duff* et une troisième est désignée de *ʿābiṭā bi-l-ṣanağ* (cymbalettes, en dialecte *ṣagāt*), la racine verbale employée par le narrateur impliquant qu'il s'agit plus d'un spectacle destiné à agacer les sens et accompagner la danse qu'une performance musicale – on n'entend du reste jamais ces cymbalettes dans les enregistrements de chant sur 78 tours. Lors de ce premier concert du roman, l'ensemble joue en prélude une pièce du répertoire instrumental ottoman, couramment interprétée en Égypte au début du XXe siècle, le *bašraf ʿUṯmān bey*[36], suivi d'une interprétation chorale ou responsoriale du *muwaššaḥ* « *bi-l-laḏī askara* ». Le rire vulgaire de l'almée à la conclusion de cette pièce exaspère Aḥmad ʿAbd al-Gawwād qui y voit une inconvenance dans ce registre savant :

> « Elle continua à féliciter les membres de l'ensemble, qui redoublaient de plaisanterie, leur demandant quel *dōr* ils souhaitaient entendre. L'homme en conçut une certaine gêne, et son humeur s'assombrit un moment à l'idée de la rude épreuve qu'allait subir son amour du chant classique. Peu s'en aperçurent, du reste. Il saisit que Zubayda n'était pas capable d'improviser des *layālī*, comme toutes les almées, y compris Bamba Kaššar[37] elle-même. Il souhaitait en son for intérieur qu'elle choisisse une de ces rengaines légères [*ṭaqṭūqa*] qu'on chante pour les femmes lors des mariages, plutôt que de se lancer dans l'aventure consistant à interpréter un *dōr* des grands-maîtres [*fuḥūl*], qu'elle échouerait sans aucun doute à reproduire de manière satisfaisante. Craignant pour son ouïe délicate, il lui suggéra alors une chanson légère qui convenait mieux aux capacités vocales de la chanteuse :
>
> – Que diriez-vous de « Mon petit oiseau, maman[38] »[39] ?
>
> Mais las ! poussée par son public, l'almée choisit d'interpréter le *dōr "ʿala rūḥi ana l-ǧāni"*[40] :

36. Il s'agit du compositeur stambouliote Tanburi Büyük Osman Bey (1816-1885), compositeur d'une vingtaine d'ouvertures de forme *peşrev* (en arabe *bašraf*). Cette appellation est insuffisante en elle-même, sans la mention du mode (*maqām*). Le *bašraf ʿUṯmān bey* le plus couramment enregistré en Égypte au début du XXe siècle est le *bašraf* en *maqām ʿuššāq* (Baidaphon 12516/17 ; Odéon 31009, etc.), qui est *a priori* peu compatible en tant qu'ouverture avec le *muwaššāḥ* en *maqām bayyātī* auquel il est fait allusion par la suite.

37. Bamba Kaššar serait, selon Buṭrus, *Al-Kitāb*, p. 92-93, la fille du cheikh Muḥammad Kaššar, aurait épousé le chanteur Muḥammad al-Ṣaftī (faute de frappe pour Sayyid al-Ṣaftī ?), et serait décédée en 1917. Les trois titres cités parmi ses succès supposés appartiennent au répertoire léger. L'ouvrage de Buṭrus est cependant une source extrêmement suspecte. Il est fort probable que Bamba Kaššar soit cette même chanteuse identifiée comme Bamba [Fahīm] al-ʿAwwāda sur disques Zonophone et Odéon, et dont le répertoire est intégralement savant, composé d'*adwār*. Une Bamba (prénom actuellement inusité mais courant au début du XXe siècle), sans doute encore la même, est également signalée comme étant la cinquième voix la plus célèbre en Égypte dans un courrier intérieur de la compagnie Gramophone en 1907, fac-similé chez Lagrange, 1994.

38. Il s'agit de la *ṭaqṭūqa* « *ʿaṣfūri yamma ʿaṣfūri* », en *maqām bayyāti ṭāhir*, composée par Dawūd Ḥusnī (1871-1939), enregistrée par Zakī Murād sur disque Gramophone 14-12346/47, enregistré en 1912, distribué en 1914.

39. Maḥfūẓ, *Bayn al-qaṣrayn*, p. 96.

40. « Je suis responsable de ma propre infortune », *dōr* en mode *ǧahārkāh*, composé par Muḥammad ʿUṯmān, enregistré sur support 78 tours avant la Grande Guerre par ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī (Zonophone Z102034/35/36)

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

« L'homme n'eut d'autre choix que de se préparer à chercher son plaisir dans l'alcool et en rêvant à la perspective prometteuse d'une nuit en compagnie de l'almée. Un sourire lumineux se dessina sur ses lèvres et il rejoignit alors les autres convives dans leur humeur festive que rien n'aurait pu troubler, éprouvant même un peu de compassion envers cette femme si désireuse d'imiter les grands-maîtres pour satisfaire un auditoire mélomane, quand bien même une telle démarche serait mêlée de cette prétention propre aux jolies femmes [41, 42]. »

La question du rapport entre genre (au sens de *gender*) et répertoires est évidemment centrale dans ce passage : le chant égyptien est au XIXe siècle homo-socialement structuré, dans sa production, dans sa consommation, dans ses répertoires, dans son accompagnement instrumental, etc. Les « transgressions » de cette distribution genrée sont tacites : l'organisation des musiciennes en guildes, le titre d'*usṭa* que portent les têtes de troupe sont usuellement des privilèges masculins ; les femmes du *ḥaramlik* à l'étage écoutent les chanteurs se produisant dans le *salāmlik* du rez-de-chaussée en regardant depuis les fenêtres ouvragées ; certaines artistes exceptionnelles s'emparent du répertoire masculin, mais sans pour autant y acquérir une grande légitimité. Maḥfūẓ enregistre ici la *doxa* masculine dominant avant-guerre, et qui va profondément se modifier en quelques décennies (la domination impériale d'Umm Kulṯūm sur le chant égyptien à partir des années trente jusqu'à sa mort en 1975 en étant la meilleure illustration). Les almées fréquentées par le Sayyid donnent typiquement un concert de musique savante, une *waṣla*, bien que le terme ne figure pas dans le texte du roman : pièce instrumentale du répertoire égypto-ottoman, *muwaššaḥ* interprété par la soliste accompagnée d'un chœur, mais première anicroche : au lieu de choisir elle-même le *dōr*, pièce de résistance de la soirée, et de préparer le public à l'apprécier par des improvisations non mesurées sur les mots *yā lēl ya ʿēn* (*layālī*), l'almée interroge son auditoire et se dérobe à l'improvisation. De fait, aucune des artistes féminines ayant enregistré avant-guerre des *adwār* du répertoire savant sur 78 tours ne se risque à graver des *layālī* ou un *mawwāl*, et seule Munīra al-Mahdiyya s'y essaye dans les années vingt, avec un succès contestable en dépit de la beauté de sa voix. L'incompétence féminine dans ce répertoire paraît une évidence pour le mélomane qu'est le Sayyid, et le fait est que les rares témoignages enregistrés montrent une moindre inventivité [43]. Aḥmad ʿAbd al-Gawwād est homme de son temps, et le romancier caractérise encore par le biais de la focalisation interne et du discours indirect libre un rapport à l'art très « générationnel », où les femmes fournissent des plaisirs charnels et des amusements légers, mais n'ont pas de place dans les ivresses plus intellectuelles du *ṭarab*.

en 1907, Sulaymān Abū Dawūd (Odéon 45509) vers 1908, Asmā al-Kumsāriyya (Odéon 45206) vers 1908, puis par Ṣāliḥ ʿAbd al-Ḥayy (Baidaphon 82189/90) vers 1922.

41. Cette allusion à un *ġurūr ta'lafuhu l-ġawānī* poursuit sur un plan intertextuel plus subliminal l'isotopie musicale qui structure le passage, puisque le lecteur de 1957 rapportera ce voisinage de *ġurūr* et *ġawānī* au vers d'Aḥmad Šawqī *ḥadaʿūhā bi-qawlihim ḥasnāʿū / wa-l-ġawānī yaġurruhunna ṯ-ṯanā'ū*, chanté par Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb vers 1927 (Baidaphon 85655/56).

42. Maḥfūẓ, *Bayn al-qaṣrayn*, p. 97.

43. À l'exception d'Asmā al-Kumsāriyya, qui, malgré l'étrangeté de son nom, propose des interprétations satisfaisantes.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Autre inconséquence plus subtile de ce concert donné chez Galīla : l'absence de cohérence maqāmienne ; quel que soit le mode du *bašraf* ʿUṯmān Bey joué, le *muwaššaḥ* cité est en *maqām bayyātī*, et donc théoriquement incompatible avec cette ouverture puisque le tanburiste stambouliote n'a, semble-t-il, pas composé de *bašraf* sur ce mode [44] ; il est également incompatible avec le *dōr « ʿAlā rūḥi ana l-gāni »*, pièce en mode *ǧahārkāh*, lequel ne correspond pas non plus à l'un des *bašraf*-s de ʿUṯmān Bey. Il s'agit donc d'un concert « impossible », le principe fondamental unissant les éléments constitutifs de la *waṣla* étant l'unité de mode musical. On ne peut évidemment distinguer là s'il s'agit d'une « erreur » de Maḥfūẓ, qui se contente pour son « effet de réel » de citer des titres authentiques de pièces d'époque relevant de la musique savante sans prêter attention à leurs différences de *maqām*, ou s'il s'agit d'un indice supplémentaire glissé par un romancier informé, trahissant l'incompétence de ces musiciennes dans le domaine du chant.

Le second passage le plus riche en éléments exploitables par l'historien de la musique est le retour du Sayyid Aḥmad aux réjouissances en compagnie de ses vieux amis et des almées, cinq ans après la mort de son aîné Fahmī (donc en 1924).

La scène se déroule cette fois dans une *ʿawwāma* (maison flottante) sur la berge occidentale du Nil, à proximité d'Imbāba, qui est encore un village indépendant du Caire à cette date. C'est dans ce quartier que Munīra al-Mahdiyya (v. 1885-1965), qui comme la fictive Galīla de Maḥfūẓ était couramment désignée du titre de *Sulṭāna*, possédait une de ces demeures, où la légende prétend que se tint une fois une réunion du cabinet [45], et ce faubourg est nommément cité dans une des chansons les plus outrageantes de Munīra [46], reprise par les chanteuses de son époque. Mais cette *ʿawwāma* n'est pas la propriété des almées, elle est louée par l'un des amis du Sayyid afin d'abriter des soirées où la musique est finalement un élément mineur, au point que les volets restent clos tant que le Nil est traversé de felouques. La dépendance économique de ces femmes au bon vouloir de leurs protecteurs est ainsi soulignée, et la recherche incessante d'amants/maris par les almées au cours de la *Trilogie* reflète sans doute une réalité que tait la vision d'al-Ḥakīm : pour certaines trajectoires de réussite personnelle dans lesquelles le titre d'*usṭa* prend toute sa signification, combien d'artistes de second rang sont condamnées à chercher un *sitr*, licite ou non, dans la domination masculine ?

La scène est placée sous le signe de la sexualité par le biais d'une plaisante allusion intertextuelle : le retour du Sayyid est appelé par son ami ʿAlī ʿAbd al-Raḥīm « *laylat ruǧūʿ al-šayḫ* », référence au classique de l'érotologie *Ruǧūʿ al-šayḫ ilā ṣibāh* [47], et elle s'achève par une tentative

44. Voir Özalp, *Türk* I, biographie p. 587-590, liste des compositions, p. 590.
45. al-Ḥifnī, *al-Sulṭāna*, p. 102-106.
46. La *ṭaqṭūqa « ma tḥafš-e ʿalayya »*, Baidaphon 83474/75, vers 1925, voir Lagrange, « Une Égypte libertine ? », p. 279-280.
47. *Ruǧūʿ al-šayḫ ilā ṣibāh fī l-quwwa ʿalā l-bāh*, édité dans *Al-ǧins ʿind al-ʿArab II*, Cologne, Al-Kamel Verlag, 1997, p. 7-182. L'attribution de cet ouvrage est discutée : les éditeurs en créditent généralement l'ulema ottoman et *šayḫ al-Islām* Aḥmad b. Kamāl Pacha = Kemâl Pasha-Zâde (m. 1534), mais V.L. Ménage (« Kemāl Pasha-Zāde », *EI*²) estime plus vraisemblable qu'il en soit le traducteur, de l'arabe vers le turc, pour le compte du sultan Selim Ier. L'auteur en serait plus sûrement Aḥmad b. Yūsuf al-Tīfāšī (m. 1253), selon Brockelmann

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

ratée de satisfaction sexuelle immédiate et par la frustration du Sayyid. L'ensemble des participants (trois femmes et trois hommes) saluent le retour du héros en citant des titres de chants, patrimoniaux, savants ou légers[48], poursuivant le fonctionnement intertextuel qui structure le « plaisir du texte » pour le lecteur averti. La seule chanson effectivement interprétée lors de la soirée est évoquée par deux de ses vers, en fait tirés de la *ṭaqṭūqa* de Naʿīma al-Miṣriyya « *Kollo ella keda*[49] », qu'il est utile ici d'examiner intégralement :

kollo ella keda, la bass ! ergaʿ !
di ḫabṭetēn fer-rās tewgaʿ[50]
ḥaᵠᵠa kollo ella keda

men yōm ma ʿaḍḍetni l-ʿaḍḍa
da kān nahār lam yetᵠaḍḍa[51]
gabū-li ᵠāl ṭast el-ḫaḍḍa[52]
w-ana nayma we-sarḥa we-batwaggaʿ
kollo da kollo, ḥaᵠᵠa kollo ella keda…

aʿmel kabāyer w-atbahrag
ʿala kēfi mīn da-li yeḥarrag[53]
ḥell er-robāṭ keda w-etfarrag
telaᵠi maṭraḥha beyelmaʿ
kollo da kollo, ḥaᵠᵠa kollo ella keda…

(I, p. 495) comme pour Ǧamāl Ǧumʿa, l'éditeur de son autre classique érotique *Nuzhat al-Albāb* (Londres, Riad El-Rayyes, 1992, p. 40).

48. Successivement : « *ṭalaʿa l-badru ʿalaynā* » (la pleine lune nous apparaît), chanson que la tradition attribue aux femmes de Médine accueillant le Prophète de l'islam lors de l'hégire ; « *atānī zamānī bi-mā artaḍī* » (je me résous à ce que m'apporte le destin), texte anonyme ancien chanté au Maghreb, comme en Orient sous la forme *muwaššaḥ* en mode *rāst* (en Égypte, enregistrements divers dont ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī sur Zonophone Z2-102063, en 1906) ; « *kont-e fēn ya ḥelw-e ġāyeb* », *dōr* en mode *bayyātī*, enregistré par ʿAbd al-Ḥayy Ḥilmī sur Baidaphon 1964/65, vers 1907 ; « *men baʿd-e talaṭṭāšar sana* » (Après treize ans), *ṭaqṭūqa* de Munīra al-Mahdiyya (Yūnus al-Qāḍī/Muḥammad al-Qaṣabgī) par laquelle elle évoquait son divorce, enregistrée sur disque Baidaphon 83470/71, vers 1925.

49. Maḥfūẓ, *Qaṣr al-šawq*, p. 87-88. *Ṭaqṭūqa* en mode *ǧahārkāh*, sur disque Baidaphon 83079/80, vers 1925, compositeur et auteur inconnus (Badīʿ Ḫayrī?), non-crédités au catalogue. La pièce a été rééditée sur CD, *Cafés chantants du Caire*, vol. 2, « Les almées », AAA115, Club du disque arabe Paris, 1996.

50. Expression courante, « deux coups sur la tête font bien mal », signifiant « si la première fois a été difficile, je ne me relèverai pas de la seconde ».

51. La négation par *lam*, nécessaire pour raisons de métrique et de rime, est courante dans les textes en dialecte littéraire du XIXe siècle et du début du XXe siècle.

52. La *ṭāsat al-ḫaḍḍa* (*ṭast el-ḫaḍḍa*) est une petite timbale en cuivre décorée de motifs, écritures et pièces métalliques, qu'on remplit d'eau en prononçant des formules magiques, et dans laquelle boivent les enfants effrayés, les femmes ou les jeunes filles pour les préserver des esprits et de la stérilité. Voir aussi la description d'Amīn, *Qāmūs*, p. 275.

53. *Ḥarrag ʿalā* : empêcher (maintenant obsolète).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

be-zeyāda[54] *we-ḥyāti ʿala ᵠalbak*
ewʿa tebusha ana fe-ʿarḍak
la-tṭīb we di men nār ḥobbak
elli baᵠa fel-ᵠalb-e mzarraʿ
kollo da kollo, ḥaᵠᵠa kollo ella keda…

mennak arūḥ fēn ʾāh yāni
di l-ʿaḍḍa lessa mʾalmāni
ṭab ʿoḍḍ-e fe-drāʿi t-tāni
be-šwēš da ēh laʾ bass! ergaʿ!
ḥaᵠᵠa kollo ella keda…

Tout sauf ça ! recule mon gars !
Déjà que j'ai failli y passer la première fois
Ah vraiment ! Tout sauf ça…

Depuis que tu m'as mordue
Ah ce jour-là, je l'ai senti passer
Ils ont voulu me désenvoûter
J'étais couchée, sans force, confuse et endolorie
Ah vraiment tout sauf ça !

Je commets des péchés capitaux, je m'exhibe sans pudeur
Comme ça me chante, qui peut me faire des reproches ou m'empêcher ?
Défais le bandage et regarde
Tu verras la trace de ta morsure encore luisante
Ah vraiment, tout sauf ça !

Ca suffit comme ça, tu n'as pas pitié ?
Surtout n'embrasse pas [la trace], je t'en supplie
Elle pourrait guérir, et c'est la brûlure de ton amour
Qui me reste plantée dans le cœur
Ah vraiment tout sauf ça !

Comment pourrais-je t'échapper ?
Alors que ta morsure me fait encore souffrir
Mords donc l'autre bras, je t'en prie
Aïe ! Doucement ! Ah non, recule
Ah vraiment tout sauf ça !

54. *Be-zeyāda* : cela suffit (maintenant obsolète).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Dans cette « Chanson de la morsure », il ne s'agit pas de souffrance physique ou de violente blessure : la *ʿaḍḍa* est porteuse d'une forte connotation érotique dans l'habitus amoureux traditionnel, et se conçoit comme un prélude au rapport sexuel. L'homme doit mordre comme preuve de l'ardeur de son désir, et cette morsure est métaphore de la consommation ultime qu'est la pénétration. La citation de cette chanson dans le texte romanesque fonctionne sur plusieurs niveaux : dans le cadre de la diégèse, le fait que des femmes chantent ce texte en compagnie d'hommes, en dehors de la situation d'énonciation particulière que constitue le spectacle musical qui en fictionnalise le contenu, actualise précisément ce contenu, le rend incitatif, et le métonymise : c'est ce *texte* qui est prélude au rapport sexuel qui conclue la scène pour deux des trois hommes, c'est ce chant qui traduit l'appel des femmes à être mordues/possédées, guéries de la fièvre et de la torpeur qui s'est emparée d'elles, tandis que la troisième, Zannūba, tout comme l'héroïne de la chanson, repousse le Sayyid d'une sorte de *bass* ! *ergaʿ* ! comparable à celui qu'on entend dans la chanson, mais laisse entendre que cette ultime agacerie n'a pour but que de différer une consommation ultérieure. Comme les amantes rouées de la tradition littéraire médiévale, ces femmes « *yatamannaʿna wa-hunna l-rāġibāt*[55] ».

Mais la citation de la chanson dans le roman n'est que partielle, et elle implique pour fonctionner parfaitement et efficacement une connaissance intime de ce répertoire, ce qui n'est donnée en 1957 qu'à la génération même de Maḥfūẓ (et celle de ses lecteurs plus âgés, qu'on peut supposer informés de cette chanson autrefois célèbre). Les deux vers qui en sont gardés sont pour le récepteur dotés d'une fonction évocatrice, l'étrangeté du texte et son impudique énonciation de la sexualité, au regard du corpus lexical très limité qui constitue le texte des chansons avant et après la parenthèse des années vingt, ramènent le lecteur à une époque fantasmée qui est en elle-même une *ʿawwāma* oscillant doucement au rythme du ressac mémoriel. On chantait donc des choses pareilles, se souvient ou découvre le lecteur effaré, mesurant l'ampleur du décalage entre les corps désirants qui se mettent en musique et la thématique policée du chant d'amour dans les décennies ultérieures. Tous ces hommes entonnant de concert le vers évoquant la *ṭāsat al-ḫāḍḍa*, un vocable parfaitement incongru dans un poème chanté, feignent de croire un moment à ces contes de bonnes femmes, qui rejettent implicitement les almées dans le monde de la naïveté, de l'arriération, de la sorcellerie domestique en voie de disparition dans l'univers des effendis, au même titre que le *zār* et autres vieilles pratiques urbaines condamnées par la modernité.

Cette « scène du retour », dans sa globalité, est éclairante sur un certain nombre de points, si nous faisons l'hypothèse de sa vraisemblance, mais comporte quelques incertitudes. Le premier problème est évidemment le statut social de la musicienne et le rapport à la prostitution. Les textes du répertoire féminin léger des années vingt développent à l'envi l'image de la libertine. Mais on peut se demander dans quelle mesure cette représentation de soi reflète une réalité sociologique, et observer le manifeste décalage entre cette confusion almée/prostituée patente

55. « Elles feignent de se refuser alors que ce sont elles qui désirent », formule courante souvent présentée à tort comme un *ḥadīṯ*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

chez Maḥfūẓ[56] et les souvenirs de Tawfīq al-Ḥakīm (voir *infra*). Il est évident que les trois almées de la *Trilogie* ne sont pas des chanteuses de grand renom : elles citent et interprètent des succès d'autres chanteuses, mentionnent Munīra al-Mahdiyya, mais ne sont pas elles-mêmes des célébrités nationales, devant prendre garde à leur réputation.

À la source de l'art : l'almée chez al-Ḥakīm

Les allusions aux almées chez Tawfīq al-Ḥākīm peuvent être réduites à un simple clin d'œil destiné au lectorat nostalgique, comme au détour d'une ligne : ainsi dans *Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf* (1937) l'épisode de l'accident de train, sur lequel enquête le narrateur :

> « Je saisis le clou entre mes doigts et me mis à l'observer, alors que l'inspecteur, derrière moi, remarquait :
>
> – "Et où donc était le cheminot quand le train s'est renversé ?" [*kān el-ʿaṭašgi fēn lamma l-wabūr weᵠeʿ enkasar*]
>
> Je compris qu'il plaisantait, et faisait allusion à cette chanson à la mode il y a une trentaine d'années quand Chafika la Copte trônait au sommet de l'art lyrique[57]. »

L'auteur, peu assuré que son lecteur décodera de lui-même l'allusion, ou pensant déjà à la postérité de son œuvre quand cette chanteuse sera depuis longtemps oubliée, se charge d'expliciter ce qui aurait pu demeurer une phrase cryptique – on a vu que Maḥfūẓ, des années plus tard, fera le pari inverse. C'est là l'une des rares mentions chez un intellectuel d'un personnage féminin qui semble avoir marqué sa génération : Šafīqa al-Qibṭiyya, mention par ailleurs bien troublante : nulle trace de cette chanson dans les nombreux recueils de rengaines féminines édités au tournant du XXe siècle – puisqu'en dépit de l'absence volontaire de datation dans le roman, l'action semble se dérouler au début des années trente, et surtout nulle trace d'une quelconque présence de cette almée dans le domaine du *ṭarab*, du chant savant susceptible de provoquer une émotion esthétique intense (le titre cité par Tawfīq al-Ḥakīm montre bien qu'il s'agit de chanson légère). Šafīqa ne semble pas avoir été enregistrée par l'industrie naissante du disque 78 tours présente en Égypte depuis 1903[58] (était-elle déjà décédée ou retirée ? On

56. La confusion *ġāziya* / prostituée chez les voyageurs du XIXe siècle comme dans les représentations émiques est quant à elle sans doute plus justifiée. Voir Van Nieuwkerk, *'A Trade Like no Other*, p. 116-140.

57. Al-Ḥakīm, *Yawmiyyāt*, p. 46.

58. Elle n'est présente dans aucun des catalogues Zonophone, Gramophone, Odéon, Baïdaphon opérant avant-guerre au Moyen-Orient. Le *Fihris al-mūsīqā* de la Bibliothèque nationale égyptienne, vol. I, 174-175, mentionne dans sa collection trois disques qui lui sont attribués : un *sample record* Gramophone dont le numéro de matrice cité (1570) ne correspond à aucune campagne d'enregistrement connue (voir Perkins *et al.*, *The Record Collector*, 1976, et Lagrange, *Musiciens et poètes*, p. 759) ; deux disques d'une mystérieuse compagnie « Jramnon » (en caractères arabes), probablement faute du copiste pour « Gramophone », dont un *sample record*. N'ayant pu voir ni écouter ces trois disques, il est difficile de considérer comme établi que cette artiste déposa effectivement sa voix sur le support 78 tours.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

ne dispose d'aucune donnée biographique[59]), et le seul souvenir de son art conservé par ce support est le disque *raᵃṣ Šafīqa*, enregistré par la polissonne almée Bahiyya al-Maḥallāwiyya dans la première décennie du XXᵉ siècle[60], dans lequel l'hommage à celle qu'on suppose être un modèle dans la *ḫalāʿa* plus que l'art lyrique consiste à évoquer son ébriété et faire entendre le célèbre rire des entraîneuses (voir *infra*).

Le portrait des almées chez Tawfīq al-Ḥakīm est dépourvu de la dimension transgressive qui caractérise leur image chez Maḥfūẓ, et leur fréquentation apparaît plus bon enfant. Comme Maḥfūẓ, al-Ḥakīm fut nourri de chant arabe, et y a décelé un des éléments initiaux de sa formation. Le dramaturge qu'il devait devenir rencontra le théâtre sous sa forme prédominante dans l'Égypte de l'avant-guerre : le mélodrame chantant, dont la figure la plus marquante fut le cheikh Salāma Ḥigāzī (1857-1917), hymnode passé au chant profane savant et aux planches dans les dernières décennies du XIXᵉ siècle. Fils d'un juge posté en province, Tawfīq al-Ḥakīm se remémore du passage de la troupe du célèbre acteur-chanteur :

> « Le début de mon intérêt véritable pour les arts, sous l'aspect le plus immédiat, se manifesta le jour où se rendit dans le bourg de Disūq la troupe du cheikh Salāma Ḥigāzī. Il s'agissait peut-être — c'est même probable — d'une de ces troupes qui l'imitaient, jouaient ses succès et prenaient son nom lors des tournées en province. On avait monté pour la troupe une scène en bois dans un terrain vague de la ville, qu'on avait décorée et recouverte de tissu bigarré, des lampes à pétrole illuminant le chapiteau. Les membres de la troupe portaient les costumes des *Martyrs de l'amour*[61], c'est-à-dire le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, agrémentée " de poèmes et de mélodies inimaginables ". Depuis la matinée, ils parcouraient les ruelles du bourg en costumes chamarrés, leurs perruques blondes leur tombant sur les épaules, la tête recouverte d'antiques chapeaux à plume, et des sabres et des poignards accrochés au baudrier. Des enfants et des adolescents leur courraient derrière, les commerçants et les artisans quittaient leurs échoppes, la foule faisait rang pour les observer, et les femmes recluses ne les quittaient pas des yeux, derrière leurs fenêtres[62]. »

Des années plus tard, Tawfīq al-Ḥakīm reverra au Caire la même pièce, mais avec le vrai cheikh Salāma :

> « J'étais à un âge me permettant de comprendre son jeu, et de mieux apprécier son chant et ses poèmes qu'à l'époque de Disūq [...] Ma mère et ma grand-mère m'accompagnèrent un soir à une représentation de *Šuhadāʾ al-Ġarām* dont je suivis parfaitement les péripéties, appréciant le chant

59. La vie de Šafīqa al-Qibṭiyya telle que relatée dans le film éponyme de Ḥasan al-Imām (1963) où elle est incarnée par Hind Rustum, sur un scénario du journaliste Galīl al-Bindārī, est peut-être basée sur quelques éléments ressortissant à la mémoire collective du monde artistique dans les années 1950-1960, mais doit être considérée comme une fiction, comme, du reste, l'ensemble des films de Ḥasan al-Imām exploitant le filon des almées au tournant du siècle, films reflétant et nourrissant l'imaginaire collectif égyptien. Voir Van Nieuwkerk, *'A Trade Like no Other'*, p. 43.

60. Disque Odéon 45031, vers 1907.

61. *Šuhadāʾ al-Ġarām*, adaptation de Naǧīb al-Ḥaddād, créée dans la dernière décennie du XXᵉ siècle.

62. Al-Ḥakīm, *Siǧn al-ʿumr*, p. 74-75.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

du cheikh Salāma dans son fameux aria "Ah Juliette, pourquoi ce silence ?"[63]. Mais le cheikh à cette époque boitait un peu sur scène et était contraint de s'appuyer sur une chaise, après son attaque d'hémiplégie[64]... »

La véritable initiation musicale de Tawfīq al-Ḥakīm, cependant, sera le fait de cette *Osṭa* Ḥamīda al-ʿAwwāda. Le nom est-il réel ? Aucun catalogue de 78 tours ni aucune source musicologique ne cite ce nom. Il exista bien cette Bamba al-ʿAwwāda [Kaššar?] déja évoquée, enregistrée par la compagnie Zonophone entre 1906 et 1908. Son répertoire, dont il n'est pas possible de déterminer la représentativité au regard de ce qu'elle interprétait lors de ses soirées, est exclusivement composé du répertoire savant, sans aucune des pièces légères associées usuellement aux voix féminines et aux soirées de mariage. La connaissance des modes dont l'*osṭa* Šaḫlaʿ fait la démonstration dans *ʿAwdat al-rūḥ* (voir *infra*) laisse ouverte cette possibilité. Quant à la *nisba* mentionnée dans la dédicace de la nouvelle, al-Iskandarāniyya, elle est également propre à une Farīda al-Iskandarāniyya[65], qui elle enregistra les *ṭaqāṭīq* usuelles du répertoire d'avant-guerre : *ʿala l-gadaʿ el-asmar, ya bēḍa bēḍa, ya btaʿ ez-zēt*, etc. Mais dans la nouvelle *Al-ʿAwālim/Fī l-qiṭār* (voir *infra*), la chanson que demandent les passagers et que l'almée consent à interpréter après s'être fait longuement prier est *Fel-ʿešᵠ-e ᵠaḍḍēt* ; or, il existe un seul enregistrement de ce chant, par l'almée Amīna al-ʿIrāqiyya[66], effectué vers 1912. Manifestement, cette chanson qui provoque à ce point la nostalgie du jeune Tawfīq al-Ḥakīm depuis Paris où il écrit en 1927, devait être un des succès de son inidentifiable almée. Il s'agit d'une pièce intermédiaire, une *ṭaqṭūqa* en mode *ṣabā*, de texte relevé, laissant place à des improvisations dans sa structure répétitive, mais sans être comparable, au niveau de la complexité, à un *dōr*[67]. Il est donc impossible de conclure à l'authenticité du nom cité par al-Ḥakīm : il peut s'agir d'une des innombrables artistes qui n'eurent pas la chance d'être repérées par l'industrie du disque, ou d'un personnage créé de toutes pièces en mélangeant le souvenir de diverses gloires de la scène au cours des années 1900-1910.

La fréquentation de cette femme par une famille de petits bourgeois, d'effendis, n'était manifestement pas frappée d'interdit si l'on en croit les souvenirs d'al-Ḥakīm. Alors que la rencontre fortuite de la vertueuse Amīna, épouse du Sayyid Aḥmad ʿAbd al-Gawwād, avec

63. Cet aria est conservé sur disque Odéon 45242-1/2/3/4, enregistré vers 1908, sous le titre original *Salām*^{un} *ʿala ḥusn*^{in}, poème de Naǧīb al-Ḥaddād, air semi-improvisé et non mesuré successivement en modes *rāst-nahāwand-bayyātī-ʿirāq-rāst*. Il s'agit du morceau de bravoure de cette adaptation du *Roméo et Juliette*. Gravé sur quatre faces, l'air dure plus de quatorze minutes sur 78 tours et prenait probablement plus d'une vingtaine de minutes sur scène. Il a été réédité en 1994 sur CD « Les archives de la musique arabe, Shaykh Salama Higazi », Paris, Club du disque arabe, AAA085.

64. Al-Ḥakīm, *Siǧn al-ʿumr*, p. 93.

65. Catalogue général des disques arabes Zonophone 1909, p. 22-23.

66. Amīna al-ʿIrāqiyya, *Fel-ʿešᵠ-e ᵠaḍḍēt zamāni*, Gramophone 3-13874/75, voir *Catalogue général de disques Gramophone arabes double-face*, catalogue de juin 1912, p. 32.

67. Al-ʿIrāqiyya laisse entendre des *layālī* intéressants en début de seconde face, et il n'y a nulle trace dans son interprétation de la vulgarité ludique que recherche l'effrontée Bahiyya al-Maḥallāwiyya chez Odéon, par exemple, ou la débutante Munīra al-Mahdiyya.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

son ancienne maîtresse dans le *Qaṣr al-Šawq* de Maḥfūẓ est un télescopage inattendu de deux mondes destinés à ne jamais se rencontrer, la situation est fort différente chez al-Ḥakīm :

« Ma famille avait fait la connaissance d'un groupe d'almées animant les mariages, à l'occasion de la noce de mon oncle ʿAlī […] L'événement marquant de cette noce, en ce qui me concerne, était que la mariée avait insisté pour que ce soient des almées du Caire qui chantent pendant la *zaffa*, et non des almées d'une bourgade comme Šibīn al-Kōm. C'était là ce qui convenait à son rang, lui semblait-il. Le plus jeune frère du fiancé fut dépêché au Caire pour des "tractations" avec une troupe d'almées qu'il ramènerait à Šibīn […] Tout ce dont je me souviens, c'est que j'accompagnai mon oncle au Caire, et que nous marchâmes longuement dans la rue Muḥammad ʿAlī, nous arrêtant tous les trois pas devant une de ces petites échoppes étroites sur les murs desquelles étaient accrochés des instruments de musique, des luths, des tambourins (*riqq*) et des *darabukka*-s. De longues négociations et d'interminables marchandages se déroulaient entre mon oncle et les commerçants qui occupaient ces lieux, alors que je me morfondais, tenu de rester debout. Enfin, notre tournée s'acheva dans une de ces échoppes ou un accord fut signé. Je sus plus tard que c'est dans ces boutiques qu'officiaient les agents qui fournissaient des almées pour les noces […] L'ensemble des almées arriva [pour la noce] au coucher du soleil. Je les entendis jouer un ou deux *dōr*-s avant d'être gagné par le sommeil, et je m'endormais avant de pouvoir voir la noce.

Mais des liens s'étaient tissés entre ma mère, ma grand-mère, et l'Osṭa Ḥamīda al-ʿAwwāda, qui était la chanteuse soliste à la tête de la troupe, au cours de ce mariage. Cette chanteuse [*muṭriba*] était une femme sympathique, de commerce agréable, et une belle âme, bien qu'elle ne fût pas une beauté. Elle s'était prise d'amitié pour ma mère et ma grand-mère, estimant avec son habituel bagout qu'elles étaient « les deux seuls êtres humains dans cette noce, avec cette mariée qui vous fiche le bourdon ».

Ma mère l'invita, elle et son ensemble, et l'an fini, nous nous rendîmes pour les vacances d'été à Alexandrie, comme ma mère en avait l'habitude – elle ne pouvait se passer de sa ville natale. Osṭa Ḥamīda vint nous rejoindre avec quelques proches parmi sa troupe, en tant qu'invitée de marque recevant tous les égards dus à son rang. De son côté, elle n'était pas avare de sa voix et nous régalait de ses chants ou de ses improvisations (*taqāsīm*) au luth. Lorsque, des années plus tard, nous nous installâmes au Caire, ses visites se firent plus fréquentes […], il ne se passait pas une semaine sans qu'elle ne passe une ou deux nuits chez nous, jusqu'à ce que son agent (*muṭayyib*) vienne la chercher pour une noce ou une soirée […] Elle m'encourageait à chanter avec elle, me disant que j'avais une vraie capacité à reproduire les mélodies exactement comme je les entendais d'elle. Un jour que je rentrais de l'école primaire Muḥammad ʿAlî, où j'étais en première année, je la trouvai à la maison jouant du luth, seule dans une pièce, et je lui demandai de m'enseigner à jouer de cet instrument. Elle commença alors à m'apprendre le début d'un *bašraf*, et, au bout d'un certain temps, je parvins à faire sortir des cordes une version convenable de l'introduction (*maṭlaʿ*) de ce *bašraf*. Ma mère entra alors dans la pièce, croyant que c'était l'almée qui jouait. Quand elle me vit tenant l'instrument contre moi, une mélodie harmonieuse sortant de l'instrument, elle poussa un cri retentissant, se précipita sur moi dans un état de furie et m'arracha le luth des mains en hurlant : "Si ton père savait ça, il t'égorgerait." Elle me répéta que je ne réussirais pas à l'école si je retouchais une seule fois à l'instrument, et que mon seul avenir serait de devenir chanteur

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

des rues (*meġannawātī*). Elle me força à jurer sur Sīdī al-Bisṭāmī – le serment ultime ! – que mes mains ne saisiraient plus ce luth de toute ma vie. Je jurai et tins parole, mais cela ne m'empêcha pas d'apprendre par cœur les airs et les chants, même les plus difficiles comme les vieux *adwār* que l'Osṭa elle-même interprétait avec peine, ainsi ceux de ʿAbduh al-Ḥamūlī. Ma mère appréciait particulièrement les pièces de Ḥamūlī, et nous racontait plein d'histoires à son sujet : elle prétendait que la chanson "Pavane-toi ma belle[68]" avait été créée pour elle, à l'occasion de sa noce. »

À la suite de ce passage, l'auteur raconte les liens d'amitié unissant le célèbre chanteur et compositeur à son grand-père Sīdī al-Bisṭāmī, qui l'avait logé à Alexandrie lors de sa maladie.

Tawfīq al-Ḥakīm confirme implicitement, comme Maḥfūẓ plus tard, que certaines almées étaient susceptibles de varier leur répertoire selon la demande de l'auditoire et d'interpréter des chants savants, possédant quelques rudiments de savoir théorique. Son almée, comme celle de Maḥfūẓ, sait jouer un *bašraf* du répertoire ottoman, et quand bien même elle éprouve quelques difficultés à exécuter les *adwār* de Ḥamūlī (1836 ou 1845-1901)[69], ce sont eux qu'on lui demande chez cette famille mélomane. Mais l'incident du luth prouve que le fait même de tenir un instrument de musique fait passer une invisible frontière, celle qui sépare les *awlād al-nās* des saltimbanques. On ne peut ici que se souvenir du grand hymnode Yûsuf al-Manyalâwî (m. 1911) se refusant à raccompagner un de ses instrumentistes dans un même fiacre, de peur de la perte de prestige qui en résulterait pour lui si les gens voyaient dans sa voiture une cithare[70]. La haute tenue de son répertoire permet à l'almée d'être reçue comme une amie. Sans doute aussi le fait d'être mariée à son « impressario » (*muṭayyib*), détail qui n'apparaît pas dans l'autobiographie, mais qui est prêté à la Šaḫlaʿ de *ʿAwdat al-rūḥ*[71], copie conforme de la Ḥamīda de *Siǧn al-ʿUmr* : elle est ainsi *mastūra*, mais ce *sitr* est néanmoins fragile, et il ne conviendrait pas que l'almée « contamine » le fils de la famille.

Les almées dans le train[72]

C'est dans sa nouvelle *al-ʿAwālim*, écrite en 1927 qu'al-Ḥakīm peint l'une des images les plus touchantes et nuancées des almées en littérature égyptienne, en faisant œuvre lui-même d'*ibn al-kār*, d'enfant de la balle, comme on tentera de le montrer. Une simple scène dans une voiture de train entre Le Caire et Alexandrie : unité de temps, de lieu et d'action, moment de voyage dans le temps aussi, parenthèse pendant laquelle l'auteur offre un moment de plaisir (la langue savoureuse, l'effronterie charmante des femmes). Rien ne s'y passe, ou presque :

68. *Etmaḫṭari ya zēna*, une traditionnelle *ṭaqṭûqa* de mariage, enregistrée avant-guerre par Munīra al-Mahdiyya sur disque Zonophone 103421 sous le titre *Zaffat al-ʿarūsa*, n'est pas réputée avoir été composée par Ḥāmūlī, ce qui serait bien étonnant, et il ne s'agit aucunement d'une pièce du registre savant. Ce détail participe à ridiculiser la prétention de la mère de l'auteur/narrateur.

69. Voir éléments biographiques chez Lagrange, *Musiciens et poètes*.

70. Rizq, *Al-Mūsīqā* IV, p. 71-72.

71. Al-Ḥakīm, *ʿAwdat al-rūḥ* I, p. 148.

72. Voir traduction intégrale en annexe.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

un jour de Ramadan, l'*osṭa* accompagnée de Nageyya la joueuse de *riqq*, Ḥafīẓa et Solom, la percussionniste aveugle – qu'on retrouvera toutes trois avec le même nom dans *ʿAwdat al-rūḥ*[73], ainsi que Faṭma la danseuse, attendent toutes en gare du Caire le départ du train pour Alexandrie où elles sont conviées à animer une noce. Une fois le train parti, elles discutent avec un groupe d'effendis passagers, intrigués et émoustillés par ces femmes. Ils demandent à l'*osṭa* d'interpréter un chant, et elle s'exécute de bonne grâce, non sans les avoir fait longuement patienter comme l'exigent les règles de l'art.

Le point de vue narratif dans cette nouvelle est en quelque sorte inverse de celui qui sera adopté cinq ans plus tard par l'auteur dans *ʿAwdat al-Rūḥ* : dans le roman, le milieu secret des almées est découvert par un regard d'enfant, et le lecteur invité là où il ne devrait pas se trouver, par cette convention. Le lecteur est placé en voyeur, élément étranger auquel l'écriture donne la chance de pénétrer le gynécée. Dans la nouvelle, le narrateur est extradiégétique, et, en termes genetiens, la focalisation nulle. Ce n'est pas le lecteur qui s'invite tel un voyeur chez les almées, ce sont elles qui forcent son monde. C'est ce milieu étrange qui entre dans l'espace commun des « honnêtes gens » : les musiciennes prennent le train. Le moment d'un trajet entre Le Caire, où elles vivent, et Alexandrie, où elles vont animer une noce, elles sont « à découvert », leurs secrets offerts au monde, leurs mœurs transgressives exposées. Pourquoi un Égyptien résidant à Paris éprouva-t-il le besoin de se souvenir de ces femmes ? Le choix de perspective narrative en lui-même suggère des réponses, comme la dédicace : alors même que l'« Oiseau d'Orient » al-Ḥakīm/Muḥsin est à Paris pour s'initier à des arts que l'élite intellectuelle égyptienne regarde comme modèles d'imitation en ce moment de renaissance exogène, il rend hommage à ses naïves formatrices et force le lecteur contemporain à les regarder : peut-être sont-elles un peu vulgaires, sans doute un peu indécentes, mais elles suscitent le désir et on ne saurait se montrer ingrat envers le plaisir reçu et consommé : ces femmes produisirent, aussi, de l'art. Ce n'est évidemment pas un hasard ou un simple choix de l'éditeur si ce texte est couplé, dans l'édition de 1939, avec la nouvelle *Rāqiṣat al-maʿbad* (La danseuse du temple) dans un recueil consacré aux arts : *Al-ʿawālim* entreprend une réhabilitation, un hommage tardif, déclenché par la distance, par l'acquisition d'un regard extérieur sur sa propre culture, quand bien même ce regard n'est évidemment pas dénué d'ambiguïté. Comme la mère de Muḥsin, son personnage-écho, al-Ḥakīm ne peut s'empêcher de recevoir et d'aimer ces femmes *à peine* fréquentables. Comme elles, il se montre un peu provocant, en laissant à leur sociolecte la place du lion dans son texte (le rapport narration / dialogue est de 48 % / 52 %)[74], rapport tout à fait inhabituel dans la nouvelle égyptienne, comme si l'auteur admettait de s'effacer derrière ses personnages, de s'abstenir de commentaire, laissant la théâtralité s'imposer devant la narration romanesque – la nouvelle a d'ailleurs fait l'objet d'une mise en scène en 2004-2005[75]. Nous ne sommes pas

73. Dans une prespective de critique génétique, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un fragement qu'al-Ḥakīm renonça à intégrer à *ʿAwdat al-rūḥ*.

74. Décompte effectué sur les 7 premières pages.

75. Par la troupe de Hassan al-Geretly « Al-Warsha », au Caire, Alexandrie, Rome, avec huit acteurs. Le public ne comprend plus un certain nombre de termes obsolètes du dialogue, qui fonctionnent simplement comme marqueurs d'ambiance et donnent une saveur provinciale et décalée. La mise en scène fait par contre

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

dans le contexte du rapport fascination / répulsion qui caractérise l'attitude d'al-Ḥakīm envers le monde rural. Ici, la fascination l'emporte, même s'il est suggéré, entre les lignes, que ces voyageurs qui parlent aux almées ne sont pas tout à fait des gentlemen (l'un deux ne porte-t-il pas une *gallabiyyeh* surmontée d'un tarbouche, comme entre deux mondes ?), et que l'*osṭa* ne verrait pas d'un mauvais œil que ces messieurs viennent lui rendre visite au Caire, puisqu'elle leur donne son nom et adresse ; mais on est cependant bien loin des débauchées de Maḥfūẓ.

Musique, plaisir, désir et interdit : ces éléments sont mêlés tout au long de la nouvelle. Désir des hommes pour cette femme, peut-être déjà âgée, qui laisse échapper une chevelure mêlée de fils dorés, et demeure sourde aux remontrances de ses camarades, sûre qu'elle est de sa séduction. Femmes sans hommes, sinon ce lourdeau Ḥağğ Muḥammad qui les accompagne, fumant des cigarettes en plein Ramadan, volontiers espiègles, se livrant à des jeux de séduction avec les quatre passagers « effendis », qui se refusent heureusement à faire respecter la morale. C'est le contrôleur, représentant de l'ordre, qui demeure raide comme la justice, mais impuissant à défendre la morale publique autrement que par le froncement de ses sourcils, sa mauvaise humeur et son ton pète-sec. Les artistes bénéficient d'une clause d'exception aux exigences de la bienséance : *el-feṭār mubāḥ le-'ahl el-ḥaẓẓ ya sidna l-mufatteš*, dit un des passagers, s'improvisant avec humour *muftī* des chemins de fer, et la règle s'applique implicitement à l'artiste de l'écriture, semble murmurer l'auteur, nouvelliste ou romancier. D'ailleurs, le train entier participera à la transe finale, devant un contrôleur médusé et sans moyens.

Al-Ḥakīm a une grâce de plume délicieuse quand il décrit leur émotion à l'idée de quitter Le Caire (*ya ḥabībti ya Maṣr*), qui fait passer un nuage de vague à l'âme vite chassé par la perspective du voyage et d'Alexandrie, la seconde capitale. C'est que ces femmes ne quittent pas seulement Le Caire, elles quittent la rue Muḥammad ʿAlī, elles quittent un habitat apparemment collectif, où toutes ensemble résident au sein de collègues d'une même corporation. Leur monde modeste (on nourrit les lapins sur le toit) est régi par d'autres règles que celles qui s'appliquent aux femmes du commun : elles fument en public, réclament le meilleur tabac, et ni elles ni leur impressario qui abuse du haschich ne respectent le jeûne sacré, ce qui ne les empêche nullement de saliver à la perspective du repas de rupture. Mais dans cette scène qui se passe avant la grande vague de dévoilement qui touchera le pays dans les années vingt, elles ne peuvent voyager que couvertes d'une *melāya*, d'un voile protecteur, à travers lequel elles s'ingénient à faire briller leurs atours.

Autre protection qu'elles se donnent : leur argot de métier. Déjà, al-Ḥakīm maîtrise la caractérisation sociale de ses personnages par leur langage. La réplique *halbatt ensaḥaṭṭi lamma terfaʿi es-sahlūla keda fe-wusṭ el-bagūr*[76] prononcé par l'*osṭa* tançant son amie Nageyya, est un condensé d'idiotismes : l'adverbe interrogatif *halbatt* (se pourrait-il que), féminin et populaire, désormais perdu dans les villes et purement rural ; la croyance populaire dans les transformations en animaux divers et particulièrement en singe (*masḫūṭ*) suite à un mauvais sort ; la

apparaître des *innuendo* sexuels qui passent inaperçus lors d'une lecture cursive, ainsi la réplique « *afṣ-e mīn elli bāyen* » (voir *infra*) prend-elle une tournure grivoise, probablement voulue par l'auteur, mais qui pourrait échapper au lecteur sans l'oralisation du texte.

76. Al-Ḥakīm, *al-ʿAwālim*, p. 36.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

sahlūla (< *ṣahlala* amusement bruyant), le rire retentissant des coquines almées, si souvent reproduit dans les films, mais qu'on trouve déjà dans les gravures 78 tours [77] ; la prononciation *bagūr* pour *babūr* (< it. *vaporetto*), terme désignant le wagon. L'Osṭa Ḥamīda ne parle pas exactement la même langue que les passagers, et certainement pas celle de l'auteur : elle dit *ʿelwān* pour *ʿenwān* (adresse), *Faṭna* pour *Faṭma*, qu'al-Ḥakīm corrige systématiquement quand le narrateur reprend ses droits dans la narration. Mais ces femmes disposent aussi d'un *sīm* qui leur est propre. Ce texte nous renseigne ainsi sur un *second* argot des almées, non pas lexical mais basé sur des métathèses syllabiques, proche du « verlan » ou du « louchébem » français, manifestement différent du *sīm al-ʿawālim*, déjà documenté [78], lequel est à l'origine de « l'argot homosexuel » du Caire, et qui fonctionne sur une liste de termes « secrets ». Le romancier se doit de révéler à son lecteur ce qu'il est susceptible d'ignorer. C'est la seule intervention directe du narrateur dans le récit, ce décodage providentiel qu'il offre, faisant encore la preuve de sa connaissance intime des usages de toutes les catégories sociales, comme Zola l'argot des mineurs ou des vendeuses du Bon-Marché, où dans le cadre égyptien ʿAlāʾ al-Aswānī livrant justement quelques clés du *sīm al-kawānīn* dans son *Immeuble Yacoubian* [79]. On voit à quel point l'auteur se place ici au-dessus de ses personnages : la petite Nageyya se trompe elle-même en manipulant l'argot de sa caste, et le narrateur lui corrige la langue de son propre métier, en véritable *osṭa* de l'écriture.

Les almées jouent à refuser de jouer et chanter tout au long de l'épisode : l'*osṭa* répond inlassablement à toutes les sollicitations par son *ḥāḍir*, admirable contradiction qui signifie à la fois le présent et la procrastination. Une formule résume l'attitude des almées : « *et-toᵃl ṣanʿa* » (il faut savoir se faire désirer). C'est là, semble-t-il, une réalité de leur pratique : cet art de l'allèche est pratiqué comme dans l'un des épisodes du « chapitre des almées » de *ʿAwdat al-rūḥ* (voir *infra*), les almées profitant longuement du festin avant de daigner commencer leur concert. C'est bien ce que nous dit aussi Aḥmad Amīn dans sa description des usages de Ḥāmūlī et Almaẓ : on ne saurait entendre les musiciens avant que ces derniers aient copieusement mangé et bu [80]. Ce principe pourrait tout autant s'appliquer à al-Ḥakīm, qui dans la composition savante de sa petite pièce, retarde jusqu'au dernier moment la voix libératrice de son héroïne et le surgissement du *ṭarab*. Il y a comme une identité de statut entre la *ṭaqṭūqa* recherchée de l'*osṭa* et cette nouvelle, une *petite musique* entêtante, et un message délivré sur l'essence de l'écriture de fiction pour al-Ḥakīm : l'art de susciter le désir, la capacité à offrir du plaisir.

77. Particulièrement le disque de Bahiyya al-Maḥallāwiyya « Raqṣ Šafīqa », Odéon 45032 (vers 1908), sorte de sketch dans lequel Bahiyya imite la légendaire Chafīka la Copte, et où l'on entend diverses interjections hautement choquantes en ce début de siècle : *ana sakrāna ᵃawi, yelʿan abū-lli yezaʿʿalna ḥatta*, suivi d'un rire retentissant.

78. Rowson, « Cant and Argot » ; *id.*, « al-sīm » ; ʿĪsā, *Al-Luġāt al-sirriyya*. Sur les argots basés sur la métathèse, voir Youssi, « Secret Languages ».

79. Al-Aswānī, *ʿEmārat Yaʿqūbiyān*, p. 53.

80. Amīn, *Qāmūs*, p. 283.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il faut dire qu'il a été à bonne école : dans *ʿAwdat al-rūḥ*, l'enfant Muḥsin, *alter ego* de l'auteur, généreusement invité par les almées en tant que petit membre du *taḫt* à participer à une noce, s'étonne de les voir exiger cigarettes et boissons tout en promettant de chanter, en retardant sans cesse le moment du plaisir :

« – Mais pourquoi vous vous taisez ? Quand est-ce qu'on va chanter ? Ça fait longtemps que les gens attendent !

Šaḫlaʿ lui jeta un regard de pitié et de commisération, comme on regarde un petit enfant ou un ignorant dépourvu d'expérience, puis elle se pencha sur lui et lui glissa à l'oreille, comme pour confier un secret :

– Mais c'est ça, notre métier [*kār*], imbécile ! C'est le grand secret du métier ! Plus on se fait désirer, plus on est appréciée. T'as compris, mon petit gars ?

Ḥafīẓa la joueuse de tambourin ajouta, en frottant la peau de l'instrument de sa paume pour mieux la tendre :

– C'est bien vrai, ça. Savoir se faire désirer, c'est tout un art.

– Exactement, opina Šaḫlaʿ, avançant son visage de Ḥafīẓa pour qu'elle lui allume sa cigarette[81]. »

Le parallèle entre l'art du conteur et celui de la chanteuse est patent, et c'est sans doute là que la dédicace d'al-Ḥakīm prend toute sa signification : ce n'est pas simplement une initiation à la jouissance esthétique dont l'auteur est redevable aux almées, mais bien un rapport au temps, au plaisir, à la dégustation, qu'il aura appris auprès d'elles.

Les trois noces et le retour de l'âme

Trois ans après cette nouvelle, al-Ḥakīm rouvre la question des chanteuses, en insérant de manière *a priori* déconnectée du sujet principal de *ʿAwdat al-rūḥ*, une « parenthèse des almées » qui occupe l'intégralité du chapitre neuvième du premier tome[82]. Tout le chapitre est lui-même suscité à la fin du chapitre VIII par une ruse initiale : Saneyya, la jeune fille qui allégorise l'Égypte à la veille de la révolution de 1919, est curieuse de connaître ces étranges femmes alors qu'elle donne une leçon de piano à Muḥsin. Derrière ce dernier, c'est bien entendu al-Ḥakīm qui réécrit, mêle, colle, réarrange des récits probablement recueillis dans sa jeunesse auprès de l'énigmatique Ḥamīda al-Iskandarāniyya et ajoute des détails pour produire un effet de réel, comme un *adīb* médiéval donnant un nouveau sens à des récits recueillis auprès de sources sûres qu'il réarrange selon son projet. Le chapitre comporte quatre sous-parties et trois noces, la dernière étant un récit beaucoup plus long et détaillé que les précédents :

1. L'apparition des almées dans l'univers de Muḥsin, suite à un concert auquel assiste sa mère, ce qui correspond aux éléments autobiographiques de *Siǧn al-ʿumr* ;

81. Al-Ḥakīm, *ʿAwdat al-rūḥ*, p. 140-141.
82. Al-Ḥakīm, *ʿAwdat al-rūḥ*, p. 125-148.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

2. La noce de la colique : l'osṭa Ḥamīda Šaḫlaʿ prépare un plat de poisson et est aperçue par un client aristocrate en tablier de cuisinière, ce qui lui semble incompatible avec son statut d'artiste renommée, puis est empoisonnée comme le reste de la troupe par ce plat, et se trouve frappée de maux de ventre épouvantables en pleine représentation dans un gynécée ;

3. La noce juive (analysée *infra*) ;

4. La noce des riches : la mère de Muḥsin consent à le confier à la garde de Ḥamīda, qui doit animer une noce dans une famille aisée. L'enfant jouit de son statut de membre du *taḫt*, observe le fonctionnement des almées en représentation, assiste à la danse sensuelle de Ḥamīda, tombe endormi et est réveillé par les baisers de l'*osṭa*, première émotion érotique.

Tout en maintenant un narrateur omniscient (il va jusqu'à décrire Muḥsin endormi n'ayant pu assister à la fin de la troisième noce), et en variant les points des vue entre son jeune *alter ego* et l'*osṭa* elle-même, il présente les deux premières noces comme un emboîtement de narrations intradiégétiques : narrateur > Muḥsin > Ḥamīda, sollicitée pour raconter les « belles histoires » que le jeune garçon aime réentendre. Seul le récit de la dernière noce est construit à travers le point de vue du héros enfant, ce qui empêche l'identification complète du lecteur avec lui. Dans ces trois récits, le lecteur (adulte, mâle, musulman ou chrétien) est invité par le récit à se trouver là où il ne devrait pas être, là où il n'a pas sa place : le témoignage de l'enfant, emmené par les almées à leur fêtes, le non-adulte pouvant voir ce que l'homme ne peut savoir, et le transmettant ensuite ; à ce titre, la « parenthèse des almées » dans le roman fonctionne comme le *topos* du hammam chez d'autres auteurs : le lieu féminin où le seul mâle admis est l'enfant, avant d'être expulsé à l'avènement de l'adolescence. L'arrivée de Ḥamīda à la troisième noce renforce ce sentiment de privilège insigne accordé au lecteur : alors que les hommes regardent avec envie et excitation l'arrivée des almées, et les accompagnent de remarques flatteuses pleines de sous-entendus érotiques, seul Muḥsin entre entouré de ces musiciennes, protégées par elles, et découvre un gynécée empli de femmes parées de leurs plus beaux atours, brillant comme des étoiles [83].

La scène de la noce juive est, malgré sa brièveté, la plus riche en éléments exploitables par l'historien comme le littéraire. Il s'agit d'un des récits favoris de l'enfant, *raconté par* l'*osṭa* Šaḫlaʿ, et simplement rapporté par le narrateur, médiateur des souvenirs de Muḥsin.

Dans cette scène cocasse, l'almée 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.

> « La pauvre fille revint de son bain froid en hoquetant et claquant des dents. Les hommes, entendant le vacarme, montèrent s'informer. Les femmes de la famille et les invitées leur dirent en tonnant :
>
> – Que le Diable emporte Labība ! Puisse-t-elle rôtir en enfer ! Labība l'a touchée !
>
> La chanteuse entendait tout cela, recroquevillée parmi les membres de son ensemble, tremblant de peur et d'appréhension. Elle se mit intérieurement à réciter le Verset du Trône, et jetait un coup d'œil à la dérobée de temps en temps, pour voir si la fureur de la maisonnée s'était calmée. Puis elle se collait à ses choristes (*sannīda*) en chuchotant :

83. *Ibid.*, I, p. 137.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– Nageyya, rapproche-toi un peu de moi ! Cache-moi, je t'en supplie ! Et toi, Solom, tiens-moi la main, je t'en prie ! Protégez-moi, les enfants (*ya awlād*). Abū al-Suʿūd, fais un miracle ! Je te promets une demi-douzaine de cierges [pour ton mausolée], mais fais qu'on s'en sorte saines et sauves !

Solom, qui était encore plus effrayée qu'elle, la calmait en glissant à sa maîtresse sur un ton bravache :

– Allons donc ! Mais qu'est-ce que tu veux qu'ils nous fassent ?

Nageyya lui répondit, en confidence :

– La moindre des choses serait qu'ils nous balancent nous aussi dans ce satané bain froid !

Claquant des dents, Solom commenta :

– Seigneur, protégez-nous ! Qu'est-ce qu'on a fait pour mériter ça ?

Sur ces entrefaites, l'agitation avait diminué, et la famille de la mariée s'était dit qu'il était préférable que les choses reprennent leur cours, afin que la soirée ne s'achève pas sur une note désagréable. Ils firent donc silence, et demandèrent à l'Osṭa Labība de se remettre à chanter, et elle fut d'avis de répondre à leur demande sur le champ, afin de ne pas provoquer un nouveau problème et de tenter de leur faire oublier sa bévue. Elle se redressa dans son assise, et ordonna aux musiciennes de saisir leurs instruments. Elle dit à Nageyya :

– Accorde le luth sur le mode *ḥigāzkār !*

Puis elle lança sa voix et chanta "*kēd el-ʿazūl…*" (les manigances du censeur de l'amour). Mais à peine eut-elle terminé le premier couplet [du *dōr*] qu'on entendit des chuchotements parmi les membres de l'ensemble [*taḫt*]. Elle saisit la voix de Solom qui s'élevait au point de couvrir la sienne :

– Mon Dieu, mon Dieu, Usṭa Šaḫlaʿ, vous êtes l'honneur du pays, ce concert est digne des rois ! (*Allāh Allāh ya-sṭa Šaḫlaʿ ya maṣreyya, ya samaʿ el-mulūk*).

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

– Mon Dieu, quelle maîtrise du mode "dissonance*kār*" (*Allâh Allâh, ya našāzkār*).

Šaḫlaʿ 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 la panique qui s'était emparée d'elle.

– 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[84]. »

Ce passage est à la fois un récit plaisant et un témoignage précieux sur les métiers de la musique, les rapports inter-communautaires dans l'Égypte du tournant du XXe siècle, et indirectement sur le rôle que dessine pour lui-même l'*adīb* réformiste. Sur ce dernier point, outre le maniement expert des registres de langue, al-Ḥakīm fait la preuve de sa légitimité (et de la légitimité de sa fiction) à s'instituer comme intellectuel prônant une réforme de la société et tenant un discours proprement politique, ce qui est le sujet principal de son roman, en montrant

84. Al-Ḥakīm, *ʿAwdat al-rūḥ*, I, p. 131-133.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

qu'il n'est aucun recoin, aucune communauté du riche tissu social national qu'il ignore. Pour cela, il lève le voile sur deux communautés *exotiques* et dont la révélation des mœurs secrètes sont aguichantes pour son lecteur égyptien *effendi* de 1933 : les almées, en voie de disparition et théoriquement restreintes au monde du gynécée, et les juifs, qui dans cette scène supposée se dérouler dans la première décennie du XXe siècle font encore partie de la communauté nationale, mais ne vont pas tarder à en sortir, communauté du *limès* dont l'égyptiannité est à la fois culturellement indéniable, et pourtant déjà menacée.

Le passage est d'abord informatif sur le plan musicologique. On reconnaît dans les paroles citées par Šaḫlaʿ le *dōr* de Muḥammad ʿUṯmān *Yā-manta wāḥešni* (Ô combien tu me manques), une des plus célèbres pièces du répertoire de l'école khédiviale, composition en mode *ḥigāzkār*, par ailleurs bien identifié par l'auteur, ce qui donne quelque consistance à ses prétentions d'instrumentiste. Œuvre longue et complexe, son exécution exige une parfaite maîtrise des intervalles maqâmiens et une solide science de l'improvisation. L'almée de Tawfīq al-Ḥakīm connaît apparemment les modes et peut comprendre le subtil jeu de mots par lequel sa joueuse de *ʿūd* lui fait comprendre qu'elle chante faux : utilisant le mot *našāz* (dissonance), elle forme un mode imaginaire en lui ajoutant la désinence *kār*, terme turc que l'on retrouve dans le nom de nombreux *maqāmāt* 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'ivresse esthétique qui gagne l'exécutant) afin de transmettre le *ṭarab* (ivresse esthétique du récepteur), l'almée recommande alors à sa troupe de revenir aux chants féminins plus faciles, qu'elle désigne par le terme de *ġinwa*, une appellation que l'on retrouve effectivement dans des catalogues de 78 tours d'avant-guerre, avant que le terme *ṭaqṭūqa* ne s'impose définitivement pour désigner le répertoire léger.

Mais c'est sur le plan structurel que le passage est sans doute le plus riche. Ainsi que l'analyse justement Laṭīfa al-Zayyāt[85], la construction générale du roman suit un modèle union / désunion / retour à l'union : la famille des oncles et tantes de Muḥsin, qui se désigne significativement entre ses membres par le nom « *al-šaʿb* », est troublée par l'apparition dans l'immeuble de deux personnages, la belle Saneyya et le jeune voisin Muṣṭafā, et fonctionne allégoriquement comme un microcosme du peuple égyptien, qui lui aussi se désunit sous l'action délétère du colonialisme britannique, mais se retrouvera unie lors de la révolution de 1919, pendant laquelle Muḥsin, ses oncles, la tante Zannūba, et tous les personnages dépassent leurs intérêts égoïstes pour la Patrie et le bien commun. On pourrait reformuler ce schéma en termes de *plerosis / kenosis / plerosis*[86]. La vision de la société coloniale et l'événement majeur qu'est la Révolution de 1919 insèrent l'Égypte dans un mythique cycle d'équilibre, destructions et renaissances. Or, la « parenthèse des almées », usuellement saisi comme une simple respiration ou *flash-back* dans

85. Al-Zayyāt, « ʿAwdat al-rūḥ ».

86. Ces termes grecs, empruntés à la théologie chrétienne, ont été repris par l'anthropologue américain Theodore Gaster pour traiter des rites et des mythes des sociétés agricoles du Proche-Orient ancien faisant alterner moments de vide (mort de la nature) et plénitude (retour à la vitalité). Ces concepts ont été introduits dans les études de littérature arabe par Andras Hamori dans *La Littérature arabe médiévale* (Princeton, University Press, 1974, trad. française Sindbad, 2002) et peuvent être invoqués ici. Voir Gaster, *Thespis*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'économie du récit, s'insère en réalité dans cette structure tripartite, l'épisode de la noce juive en formant le point nodal. Clairement, l'épisode reproduit avec des variations intéressantes le mouvement : a/ union inconsciente, irréfléchie > b/ événement perturbateur menant à la discorde, désunion > c/ réunion finale, pour sauvegarder l'intérêt collectif, en dépassant son individualité. Mais à la différence de la conclusion heureuse du roman, où même dans la maladie, frappée par la grippe, la famille réconciliée s'entraide, tout comme le peuple égyptien s'est retrouvé sous la figure tutélaire de Saʿd Zaġlūl, l'unité retrouvée à la fin de cet épisode particulier est par contre une simple unité de façade. Notons d'ailleurs que les deux premiers récits de noce évoquent des « noces ratées », et que seule la troisième, à laquelle assiste l'*alter ego* du narrateur, est une réussite. L'incident de la robe touchée aura révélé avec une extrême violence la fragilité du statut juif dans l'Égypte de 1900. Contrairement à l'Irak ou la Tunisie de même époque où des artistes juifs vont animer les fêtes des bourgeois musulmans, ce sont ici des musulmanes qui vont louer leurs services à une famille juive aisée. La différence de statut social place les musiciennes, comme elles y sont accoutumées, en situation inférieure, mais leur communauté, dans une perception pré-moderne des préséances, les place au-dessus de leurs clients (il suffit de lire la description par Lane de l'image des juifs en Égypte en 1830, un demi-siècle avant le déroulement supposé de cette scène) [87]. La présence d'almées dans les soirées de la bourgeoisie juive est usuelle : ainsi le voyageur suisse Charles Didier (1805-1864) décrit-il dans son ouvrage de 1860, *Les nuits du Caire*, l'arrivée triomphale de la célèbre Sakneh [Sākina] invitée pour la somme astronomique de 1 200 livres à l'occasion de la circoncision d'un des fils de Yaʿqūb Qaṭṭāwī Bey, premier Juif à recevoir le titre de Bey sous le règne d'Ismāʿīl [88]. Sans incident, ces femmes se satisferaient volontiers de leur statut. Mais l'étrangeté relative des mœurs juives (il y a quelque humiliation pour la chanteuse à devoir se concevoir comme *impure*), révélée par le romancier soucieux de prouver son expertise sur sa propre société, et les insultes reçues font resurgir la fracture communautaire. Usuellement peu inquiète des choses de la religion sinon dans son aspect « magique » (voir la nouvelle *fī l-qiṭār/ al-ʿawālim*), l'osṭa Šaḫlaʿ récite le verset du trône, usage populaire, et promet des cierges à un saint. Quant à l'apostrophe finale, qui joue sur les paroles de son chant, « *ahomma yaḥdu "kēd el-ʿazūl" fe gettethom* », on devine bien que ce *-hom* ne désigne pas forcément cette seule famille, mais ces juifs autrefois soumis, qui désormais font partie de l'élite. Il serait difficile de ne pas voir dans ce passage d'un roman si fortement allégorique l'image d'une prochaine sortie de la communauté nationale des Juifs égyptiens : totalement arabophones, presque identiques dans leurs coutumes aux musulmans, ils reproduisent eux aussi la séparation homosociale de l'espace (les almées ne sont invitées et écoutées que par des femmes, qui habitent dans un *ḥaramlik* à l'étage puisque les hommes, pour intervenir, doivent *monter*), écoutant et jouant la même musique, ils sont néanmoins autres et ne feront peut-être pas partie de l'équation finale : l'imagerie d'Épinal égyptienne insiste sur l'union du croissant et de la croix lors de la révolution de 1919, et ne laisse aucune place à l'étoile à six branches.

87. Lane, *Manners*, p. 545-549.
88. Texte traduit en arabe chez Rizq, *al-Mūsīqā*, III, p. 26-32.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Tawfīq al-Ḥakīm et Nagīb Maḥfūẓ archivent tous deux des institutions, métiers, comportements et représentations dont ils perçoivent la disparition prochaine sous les coups de boutoir de la modernité. Le rapport des hommes à la musique, qui en Égypte comme ailleurs est signe générationnel, et la place des femmes dans l'espace public, sont naturellement des sujets qui ne pouvaient manquer d'être évoqués dans le cadre d'une fiction, autobiographique ou non, qui prend le lien social comme objet principal de son exploration. L'*adīb* et l'almée sont théoriquement aux antipodes d'un spectre intellectuel : le réformiste libre et insoumis, conscience de la Nation, dénonciateur des tares d'une société, de ses arriérations, de ses failles ; le maître des gloses, aussi à l'aise dans le maniement de la langue de l'héritage médiéval que celle des bas-fonds, multipliant les clins d'œil intertextuels avec un lectorat qu'il suppose apte à les décoder. À l'autre extrémité, des travailleuses le plus souvent analphabètes, dépendantes des hommes, dépositaires d'un art acquis par imprégnation mais qu'elles ne sauraient théoriser, maîtrisant mal les subtilités du chant savant, en bas de l'échelle sociale, exerçant un métier à la fois fascinant et méprisé par les *awlād al-nās*, proches ou se livrant à la prostitution, pratiquant sorcellerie (*zār*) et superstition (*ṭāsat al-ḫaḍḍa*, culte des saints). L'attitude des deux romanciers n'est pas identique : Maḥfūẓ joue avec son lectorat en lui présentant un monde de viveurs et de rouées, chaque dialogue se faisant suite de sous-entendus, de négociations, d'encodage intertextuel décodé par les protagonistes comme par le lecteur. L'almée est femme de jouissance plus qu'artiste, son univers est fortement sexualisé, et si elle initie les personnages du roman, c'est sans doute plus aux plaisirs de la chair qu'à un art raffiné. Mais le chant est pour Maḥfūẓ à la fois une condition de l'*uns*, de l'être ensemble et de la sociabilité, et un mémorial de la communauté. À ce titre, les almées, qui transmettent cette histoire commune, sont aussi des servantes de la mémoire.

Tawfīq al-Ḥakīm ne sexualise pas à ce point le métier de chanteuse : certes, l'émotion qu'il ressent devant la danse de l'*osṭa* que le public couvre de pièces d'or et de billets – ce détail est bien documenté par les voyageurs occidentaux, mais le fait qu'une artiste de la trempe de Ḥamīda Šaḫlaʿ soit aussi une danseuse est troublant ; la nouvelle de 1927 évoque quant à elle une danseuse distincte de l'almée, et c'est historiquement plus vraisemblable – est bien un premier éveil des sens devant une femme qui est à la fois substitut de la mère (elle tient littéralement son rôle dans l'épisode) et premier amour ; mais l'almée est avant tout initiatrice au plaisir esthétique, et enseignante dans l'art de l'agacerie, de la maîtrise du tempo qui est aussi l'art du romancier.

Ces deux visions sont cependant traversées de points communs : le plaisir, d'abord. Quelle qu'en soit sa nature, les almées offrent plaisir à leurs auditeurs/amants, et la transitivité de l'écriture romanesque fait de ces épisodes des moments d'intense plaisir du texte. Autre point de rencontre, l'écriture se conçoit comme révélation d'un monde dérobé, comme entrée en catimini dans un univers interdit : que ce soit la demeure de Galīla, la *ʿawwāma* appontée à Imbāba ou les appartements des femmes découverts par l'enfant, le lecteur se fait voyeur, guidé par un enfant ou un libertin. Le rapport au langage, enfin. Maḥfūẓ ne cherche pas comme al-Ḥakīm à reproduire un sociolecte, mais en parsemant ses dialogues de citations de chansons, il donne une dimension ludique à son écriture, que seuls les initiés peuvent

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

pleinement goûter. Son aîné cite, lui, plus littéralement ce *sīm*, cet argot que « frappent » les almées, selon la collocation[89] empruntée par le texte, et leur ouvre les replis inconnus de la langue. L'un comme l'autre nous ouvrent des univers fermés, nous donnent l'illusion d'un privilège, conféré par l'écriture de fiction, celui d'appartenir à un monde énigmatique et qu'ils savent destiné à être broyé par le temps. Quand bien même l'historien leur est redevable de précieuses corrections à son information parcellaire, c'est avant tout ce parfum de plaisir qui reste, longtemps, en bouche.

Annexe

Les Almées

Environ cinq minutes avant le départ du train de la gare centrale du Caire, le Ḥagg Mohammed, impressario de ces dames, descendit de la voiture de troisième classe et se posta sur le quai, sous la fenêtre, en épongeant sa sueur et en toussant à la manière des fumeurs invétérés qui passent leur vie à respirer les vapeurs de haschich mêlées de tabac.

– Allez, bon Ramadan ! s'écria-t-il, avant une nouvelle quinte de toux qui s'acheva en gros crachat.

Il jeta furtivement un regard confiant sur l'Osta Ḥamida la chanteuse et les membres de son ensemble. Elles se serraient toutes sur deux banquettes se faisant face au bout du wagon, leurs instruments de musique placés entre leurs jambes dans des baluchons.

– Allez, sans blague[90], je vous ai placé dans un bon coinstot, restez-y bien jusqu'à la gare de Sidi Gaber, à Alexandrie.

L'Osta Ḥamida leva vigoureusement ses mains vers le ciel en signe de prière :

– Pourvu que Sidi Gaber exauce nos prières ! Récitez la *fatīḥa* pour l'âme de Sidi Gaber, mes filles !

– Doucement, lui cria aussitôt le Ḥagg Mohammed, fais attention, sans blague ta main va faire tomber le tambourin du haut du baluchon, il va nous briser le col du luth !

– Que Dieu nous préserve des catastrophes ! Exauce nos vœux, Sidi Gaber ! Ah mon Dieu, pourvu qu'il exauce tous nos souhaits, avec son pouvoir secret… Mais dis-nous, Ḥagg Mohammed, ce train-là, c'est l'express ou le Pullman ?

– L'express ! Excusez-moi, mais vous croyez qu'il y a une voiture de troisième classe dans le Pullman ?

– Mais peut-être qu'on va arriver après la rupture du jeûne ?

– Ah ça non, nom d'un chien ! De toute façon, vous trouverez quelqu'un de la famille du marié pour vous attendre à la gare.

89. *Ḍarab/yeḍrab sīm.*

90. *Bala ᵃafya* (« sans blague ») est le *gimmick* discursif et tic de langage par lequel al-Ḥakīm caractérise, avec grande économie de moyens, son personnage.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

C'est alors que Solom, la percussionniste aveugle, laissa jaillir un rire ironique aussitôt suivi de son commentaire :

– Et si on trouve personne pour nous attendre, mes aïeux ? Ce sera l'heure de manger, et tout le monde ne pense qu'à son ventre, à cette heure !

– Mais tais-toi donc, malheureuse ! lui lança l'Osta Hamida, se retournant en sa direction. On a pas idée de dire des choses pareilles ! J'ai l'adresse sur moi[91].

– Ca c'est bien, Hamida, la félicita le Hagg Mohammed dans un grand sourire. C'est que, sans blaguer, si y'a personne pour vous attendre, vous avez l'adresse.

Mais l'Osta Hamida, ce personnage considérable, ne venait d'y penser qu'à cet instant même : elle se mit soudain à la rechercher fiévreusement dans ses habits, dans son corsage, avant de se retourner, anxieuse, vers Fatma la danseuse :

– Fatna, ma fille ! Où as-tu mis la feuille que je t'ai donnée, quand on était dans le fiacre ?

– Mais les cymbalettes sont enveloppées dedans, répondit-elle.

L'Osta Hamida se frappa la poitrine en s'écriant :

– Les cymbalettes, ma petite ? La feuille sur laquelle il y a l'adresse ? Que Dieu te change en guenon !

Le Hagg Mohammed se renfrogna quelque peu, avant de les gronder :

– Alors comme ça, sans blague, vous n'êtes pas capables de prendre soin d'un petit bout de papier…

C'est alors que résonna dans la gare le premier coup de sifflet. Tous les membres de l'orchestre s'écrièrent en même temps, leurs voix se chevauchant dans le plus grand désordre :

– À bientôt, Hagg Mohammed !

– Du calme, Mesdames, intervint l'homme leur faisant signe de se taire. Excusez-moi, mais il reste encore un sifflet… Puis, après une quinte de toux et un crachat, il s'exclama : Allez ! Bon Ramadan à tout le monde !

L'Osta Hamida, souriant avec malice, commenta alors :

– Mais c'est vrai ça, Hagg Mohammed ! Tu fais le jeûne, toi. Que Dieu t'accorde la patience…

L'homme s'abstint de répondre, et refusa de prêter attention aux sourires rusés et ironiques que s'échangeaient ces dames. Il continua à marmonner des formules pieuses et à évoquer le jeûne, puis, relevant la tête, il s'enquit :

– Alors, sans blague, vous avez bien pigé ce que vous devez faire, une fois arrivées à la gare de Sidi Gaber ? Demandez où habite Mohammed Bey Qotbi, comme c'est écrit sur le papier. Mohammed Bey Qotbi, c'est un richard, à Alexandrie, vous trouverez forcément quelqu'un pour vous indiquer le chemin.

Le sifflet retentit alors et l'homme éleva la voix :

91. *En-nabi tensaddi, we-tḥoṭṭi ʿala meltek borš, el-ʿelwān maʿāya.* Le terme *burš*, non attesté dans le dictionnaire de Hinds/Badawi, désigne une petite natte de palme que l'on donne généralement aux prisonniers pour qu'ils s'en fassent une paillasse. L'expression semble idiomatique mais n'est plus connue, elle signifie littéralement : « met sur ta malchance une paillasse », donc > dissimule ton incompétence, ne révèle pas ta stupidité. Quant à *ʿelwān* < *ʿunwān*, c'est une réalisation maintenant perdue, connotant un parler féminin populaire et peu instruit.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– Alors mes belles ? C'est bon ? Vous n'avez besoin de rien ?

– Hagg Mohammed, cria Solom l'aveugle, il nous faut une gargoulette d'eau fraîche !

– Une gargoulette ? Mais de quoi parles-tu, nous sommes en plein Ramadan, ma vieille ! Crains un peu le Bon Dieu et tiens-toi tranquille !

Nageyya la joueuse de tambourin hocha la tête d'un air entendu :

– C'est la meilleure, celle-là… Dis-moi, Hagg Mohammed, c'est quoi le plus grave, un peu d'eau ou un narghilé au haschich ?

– Mais de quel narghilé parles-tu, ma grosse ? s'emporta le Hagg Mohammed. Ah, ça, j'en fais bien le serment par mon jeûne…

– Ton jeûne ? l'interrompit Nageyya. Quel jeûne, au juste, mon petit chéri ? Ne me parle pas de jeûne ! Je t'ai vu de mes propres yeux ce matin la *gôza* dans la main, en train de tousser et de renifler…

Le Hagg Mohammed voulut répondre, mais l'Osta Hamida l'interrompit, changeant de sujet pour mettre un terme aux hostilités. Après un signe de connivence du coin de l'œil avec Nageyya, la joueuse de tambourin, elle affirma:

– Le Hagg Mohammed jeûne, exactement comme moi. Trouvons un sujet de conversation moins déprimant, les filles ! Ca suffit comme ça, tout de même. Ca alors ! Oh ! Hagg Mohammed ! Hagg Mohammed ! Comme je suis bête… J'ai oublié de te dire… Quelle gourde ! Les lapins ! Ils sont sous ta garde, Hagg Mohammed. N'oublie pas de jeter aux lapins sur la terrasse les épluchures des melons. Je te les confie ! Que Sayyeda Zeinab te soutienne.

C'est alors que retentit le dernier coup de cloche. Le brouhaha s'éleva de toute part. Le train se mit en marche, au milieu des cris des filles de l'orchestre :

– À bientôt, Hagg Mohammed !

tandis que lui les saluait en criant à son tour. Toutes les voix se mêlèrent, jusqu'à ce que le Hagg soit aussi incapable que toute autre personne de distinguer le mot « lapin » de « à bientôt » entre ces voix embrouillées, et pourtant les deux côtés continuèrent à pousser ces cris instinctifs, comme s'ils adressaient leurs cris au cri même, et ce jusqu'à ce que le train se fût éloigné. Ce n'est qu'à ce moment que chacun revint à lui et au calme…

Les membres de l'orchestre demeurèrent assises un moment, plongées dans un profond silence, comme si le fait de quitter Le Caire, ne fût-ce que pour une mission de courte durée, laissait dans leurs esprits une empreinte de tristesse, une émotion nostalgique. Ce calme lugubre ne fut interrompu que par la voix de Solom l'aveugle qui remarqua :

– Oh là là ! Pauvre de moi ! J'ai oublié de dire au Hagg Mohammed de nous acheter du tabac ! C'est pas ce malheureux paquet de tabac Samson qui va nous suffire toute la journée, quand même ?

Personne ne lui répondit, toutes les filles demeurant silencieuses, têtes baissées. Finalement, l'Osta Hamida releva quelque peu le chef et soupira, pleine d'émotion :

– Mon cher petit Caire…

Et ce fut comme si cette phrase traduisait parfaitement le sentiment de chacune d'entre elles. Elles gardèrent toutes la tête baissée encore un moment, avant de la relever et de regarder autour d'elles, pour se distraire.

– Ce n'est que pour une journée, demain on rentrera chez nous, intervint Solom l'aveugle.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Nageyya la percussionniste lui répondit en souriant, fixant du regard le siège suivant :

– Et qui vous a dit qu'Alexandrie n'est pas jolie ? J'vous jure, par le Prophète, Alexandrie c'est un vrai plaisir !

Fatma la danseuse, tout en regardant elle aussi le siège suivant avec coquetterie, lança :

– Alexandrie la jolie, terre de safran[92]…

Toutes se mirent à répéter cette même formule rituelle, tandis que se dissipaient les dernières traces de nostalgie cairote. Le visage de l'Osta Hamida retrouva sa limpidité. Elle lança :

– Solom, roule-moi donc une cibiche…

L'aveugle prit le paquet de tabac et s'employa à rouler, tandis que l'Osta étudiait le visage des voyageurs alentours, avant de se retourner vers Fatma et Nageyya, pour leur confier ironiquement :

– Eh bien, avec des passagers comme ça, on n'est pas vernies !

* * *

L'Osta n'avait pas tort : le fait est que la plupart des passagers étaient d'austères hommes du Sud et des paysans. Et pourtant, ses beaux yeux noircis au khôl n'avaient pas remarqué derrière elle les passagers du banc voisin, trois effendis et un quatrième portant une *gallabeyya*[93] et un tarbouche.

Si l'Osta avait voulu en savoir plus, elle aurait appris que ces quatre compères, depuis le départ du train, n'avaient pas cessé une seule seconde de la regarder elle et les autres filles de l'ensemble, à l'exception de Solom l'aveugle. Et si elle avait voulu confirmation, il lui aurait suffi de demander aux yeux de Nageyya et de Fatma.

La cigarette roulée, Solom se frappa la poitrine en signe de désespoir :

– Misère ! Nous n'avons pas d'allumettes !

C'est à ce moment que parut le contrôleur qui frappa sur la cloison de leur voiture avec sa poinçonneuse en criant :

– Les billets pour Qalyoub !

Tournant la tête vers la source sonore, Solom s'écria:

– Monsieur le contrôleur ! Vous n'auriez pas du feu, par hasard ? Que Dieu vous préserve vos femmes…

– Comment ça, du feu? répondit l'homme sèchement.

– Excusez-nous ! intervint l'Osta Hamida d'un ton câlin. C'est pour allumer notre cigarette…

D'un ton exprimant la réserve, et sans se retourner vers elles, il s'enquit :

– Vous ne jeûnez pas en plein Ramadan ou quoi ?

Il était déjà parvenu au siège suivant, où rapidement l'homme vêtu d'une *gallabeyya* s'éclaircit la voix, saisissant l'occasion de prendre la parole :

– Les bienheureux ont le droit de rompre le jeûne, Monsieur le contrôleur…

92. « *Iskandereyya mareyya turab-ha zaʿfarân* » est un lieu commun, une expression couramment prononcée à l'évocation d'Alexandrie. Le terme *mareyya* est un jeu de mot (*tawriya*) : *mareyya* dans le sens d'utile et agréable (*yemri* ou *yomri*, être utile du fait de ses richesses), mais aussi le prénom Maria, prononcé à l'arabe, usuel dans les communautés grecque et italienne de la ville cosmopolite, évoquant une belle jeune fille joueuse pour l'auditeur arabe.

93. *Beneš*, gallabeyya en dialecte d'Alexandrie.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Lequel demeura coi, manifestant sa froideur et sa réserve. Il s'acquitta de sa mission avec sérieux, sans aménité. Quand il se fut éloigné, l'Osta Hamida commenta :

– Un vrai poison, celui-là !

Fatma, qui fixait du regard les effendis de la banquette voisine, lui répondit:

– Ah ça ma vieille, c'est bien vrai. Pour qui il se prend, à faire le fier comme ça ? Dieu nous en préserve…

L'homme en *gallabeyya* s'éclaircit de nouveau la gorge :

– C'est que les gens comme lui, c'est pas pour mal dire, hein, ils se prennent pour le gouvernement !

Fatma approuva derechef, et tout le monde, almées d'un côté et effendis de l'autre, se mit à casser du sucre sur le dos du contrôleur, jusqu'à ce que l'un des effendis conclue :

– Enfin, c'est pas grave, tout ça. Grâce à Dieu.

Son ami proposa aimablement :

– Nous avons des allumettes sur nous, Mesdames !

Le troisième ajouta

– Et même des cigarettes !

L'homme en *gallabeyya* toussa et les interrogea :

– Et où descendez-vous, Mesdames, si ce n'est pas trop indiscret ?

– À Sidi Gaber, Pardi ! répondit aussitôt Solom, comme trop heureuse d'avoir fait la connaissance de ces gentlemen munis de cigarettes et d'allumettes…

– Nous aussi, s'exclamèrent-ils en chœur. On fera le chemin ensemble, alors, si Dieu veut. Nous allons à Alexandrie.

– Ce soir, précisa l'un des effendis, nous ferons nos prières de Ramadan à la mosquée Sidi Abou al-ʿAbbas !

S'éclaircissant la voix comme de coutume, l'homme en *gallabeyya* remarqua:

– J'imagine que vous vous déplacez pour un mariage, Mesdames ?

– Tout-à-fait, Messieurs, répondit l'Osta Hamida, gonflée d'orgueil et d'importance. Rien de moins que le mariage de Mohammed Bey… Mohammed Bey… Bey comment, ma petite Fatma ?

– Mohammed Bey Qotbi.

Regardant les effendis droit dans les yeux, l'Osta répéta :

– Mohammed Bey Qotbi ! Un notable d'Alexandrie, pas n'importe qui, hein !

– Considérable !

– Mohammed Bey Qotbi… hésita l'un des effendis… Il est assez âgé, non ?

Solom l'aveugle répondit :

– Le marié ? Pas du tout, je vous jure, un bon gars sympathique, un ptit jeunot[94] qui fait plaisir à voir !

94. *Mešalben* : le terme n'est plus compris par les locuteurs actuels du dialecte cairote. Un informateur rapproche l'adjectif de *šalabi*, aisé, riche, de bonne famille ; c'est le sens que nous choisissons. Un autre donne une définition plus complète, mais moins vraisemblable : مذاق التمر الأحمر وهو لاذع وحلو في نفس الوقت. *maḏaq al-tamr al-ʾaḥmar wa huwa lāḏiʿ wa ḥulw fī nafs al-waqt*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Nageyya se tourna vers elle :

– Parce que tu l'as vu, peut-être?

– Mais c'est le Hagg Mohammed qui nous a dit que c'était un petit jeune, le marié…

Sur ses entrefaites, l'un des effendis sortit de sa poche son étui à cigarettes qu'il fit tourner parmi les membres de l'ensemble. Avisant Fatma la danseuse, il lui demanda:

– Et je suppose que c'est cette petite jeune fille qui est chargée de récolter les dons du public?

– Oui Monsieur, répondit-elle avec coquetterie.

Regardant Nageyya, un autre s'enquit :

– Et vous, Madame, quelle est votre fonction?

– La darbouka, Monsieur, répondit-elle en souriant.

Le troisième, l'homme en *gallabeyya* demanda à l'Osta :

– Nous aimerions bien avoir l'honneur de connaître votre nom…

Fièrement, l'Osta Hamida se présenta :

– Hamida el-Mehallaweyya. Demandez dans notre quartier, à Bab el-Khalq, tout le monde vous indiquera où j'habite !

– Très honoré, répondirent-ils respectueusement.

Pointant du doigt le luth, l'un d'eux s'enquit :

– Vous êtes donc la joueuse de luth à la tête du groupe !

– Exactement, Monsieur.

L'homme en *gallabeyya* se racla encore la gorge avant d'approuver :

– Excellent ! Excellent ! Le luth est le sultan de la musique… Quelle merveille…

– Bien entendu, commenta un autre. C'est le père des chants et des joyeux moments !

Il y eut alors un moment de silence, interrompu par Solom :

– Mais alors, personne va se décider à me demander à moi ce que je fais dans l'orchestre ?

Une certaine confusion s'empara des hommes, embarrassés, qui marmonnèrent quelques plates excuses. Pour se tirer de cette situation, l'un d'eux sortit de sa poche son étui à cigarettes et le fit circuler parmi les filles du groupe. Mais Solom, après avoir saisi une cigarette dit en faisant la moue :

– C'est bon, merci Monsieur. Nous ne fumons que du tabac Samsom, la marque à la gazelle…

Le train venait juste d'entrer en gare de Qalyoub, et l'effendi ne voulut rien entendre : il irait acheter à Solom un paquet de tabac au buffet ! À peine le train fut-il reparti qu'une relation d'intimité s'était installée entre les passagers des deux banquettes voisines… L'homme en *gallabeyya* demanda :

– Mais dites-moi, Osta Hamida, prions sur le Prophète…

– Sur lui la prière et le salut…

– Comme je vous dis, poursuivit-il, nous faisons le jeûne, et le jeûneur a bien le droit de se distraire un peu, non ? Ou je me trompe ?

L'un des effendis saisit la perche :

– Et puis franchement, Dieu vous le rendrait au centuple.

– Et ce serait en plus comme une aumône pour remplacer le jeûne…

Tout en dessinant ses sourcils avec un bâtonnet, Osta Hamida temporisa :

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– J'ai la voix un peu enrouée…

L'homme en *gallabeyya* protesta :

– Votre voix enrouée est la source même de l'extase musicale !

– J'aimerais entendre « J'ai passé ma vie à aimer[95] », parce que Naïma al-Masreyya…

Osta Hamida le coupa avec mépris :

– Misère ! Vous croyez que Naïma al-Masreyya sait chanter « J'ai passé ma vie à aimer » ?

– C'est bien ce que je pensais… commenta l'homme, finaud.

Solom secoua la tête et décréta :

– Monsieur, sachez que ceux qui nous écoutent n'écoutent pas Naïma al-Masreyya !

– Mais justement, se défendit-il, j'ai précisément envie de ne pas avoir à l'écouter.

Osta Hamida opina du chef à l'avis de Solom, avant de s'écrier avec orgueil et enthousiasme:

– Dites-lui ! Dites-lui qui je suis ! Hamida al-Mehallaweyya, et poussez-moi des youyous !

L'homme en *gallabeyya* se récria respectueusement :

– Mais bien entendu, chère Madame ! Et c'est pour nous un honneur…

Dans son échauffement, l'Osta Hamida ne sentit pas que le devant du voile noir qui lui recouvrait la tête avait glissé vers l'arrière sans qu'elle n'y prenne garde, révélant la « safa », le filet doré et scintillant qui décorait sa chevelure, ainsi qu'un foulard brodé de sequins qui attirait tous les regards. Les hommes s'en aperçurent et jetèrent à la dérobée des regards sur ses cheveux, de temps à autre. Fatma la danseuse les surprit, et elle se dépêcha d'avertir sa maîtresse en employant l'argot de métier compris des seules almées :

– *Atsa ! Atsa ! ta fasa est arrapente !*

Ce qui signifiait en clair : « Osta ! Osta ! ta safa est apparente ! »

Mais l'Osta n'entendit pas, ou ne voulut pas entendre, trop occupée qu'elle était à dessiner ses sourcils avec son bâtonnet. Nageyya la joueuse de tambourin elle aussi s'aperçut des regards portés par les hommes sur les cheveux de la chanteuse, et elle se joignit à sa collègue pour la mettre en garde :

– *Atsa ! ta fasa est arrapue ma soeur !*

Si l'Osta n'y prêta aucune attention, ce ne fut pas le cas d'un des effendis qui intrigué par cette phrase étrange qu'il ne comprenait pas demanda :

– Atsa… Atsa… C'est où, ça ? C'est une ville de Haute-Égypte ?

L'homme en *gallabeyya* le corrigea :

– Pas du tout, elles sont en train de parler dans leur jargon.

Le ton de Fatma se fit de plus en plus strident devant l'absence de réaction d'Osta Hamida et les regards portés par les effendis sur la chevelure de sa maîtresse. Elle cria, au comble de l'exaspération:

– Mais enfin ma soeur, écoute un peu ce qu'on te dit : *ta fasa est arrapente !*

Nageyya elle aussi intervint, énervée, jalouse de la réputation de l'Osta:

– Fais un peu attention, ma soeur ! *Ta fasa est apparente* !

95. « *Fel-ʿeshq ᵍaḍḍēt zamāni* », voir le corps de l'article ainsi que les données biographiques sur Naʿīma al-Maṣriyya.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Relevant le mot, l'un des effendis demanda en riant :

– C'est la fasa de qui qui est apparente ?

– Quelle gourde ! se reprit aussitôt Nageyya. Oh là là ! Tu vois, ma soeur, je voulais dire ta fasa est *arrapente* et voilà-t-y pas que j'ai dit ta *fasa* est apparente !

Puis elle lança un rire retentissant, qui attira enfin l'attention de l'Osta. Cette dernière se retourna vers elle, la fixant d'un regard noir :

– Mais tu as dû être changée en guenon ! Est-ce qu'on a idée de rire comme une folle comme ça au milieu du wagon[96] !

– C'est que je me suis trompée en parlant notre jargon. Quelle sotte ! s'excusa Nageyya.

Alors que l'Osta Hamida retournait à ses sourcils et à son bâtonnet, l'homme en galabeyya demanda d'un ton suppliant :

– Osta Hamida, nous sommes vos serviteurs… Se laisser prier par des hommes qui jeûnent, ça ne se fait pas tout de même…

– Mais bien sûr, tout de suite, répondit l'Osta avec orgueil et une coquetterie étudiée.

– « J'ai passé ma vie à aimer », implora un des effendis.

– Tout de suite, répondit-elle encore en minaudant.

– Simplement « tout de suite » ? Nous sommes vos serviteurs… intervint un autre effendi.

– Avec plaisir, tout de suite, répondit simplement l'Osta.

Désignant le luth, l'homme à la *gallabeyya* remarqua :

– L'instrument est à côté de vous… Il est juste-là, Osta Hamida !

Maîtrisant l'art de se faire désirer, elle se contenta d'un :

– Mais oui, tout de suite. Nous allons nous y mettre…

Puis elle regarda Nageyya et dit assez fort pour être entendue des effendis :

– Mon Dieu, comme j'aurais envie d'une bonne tasse de café turc sans sucre…

– Nous vous l'offrirons avec plaisir dès que nous serons en gare de Benha, Osta Hamida, dit l'homme à la *gallabeyya*.

Saisissant l'occasion, un des effendis supplia encore :

– On ne pourrait pas entendre en attendant « J'ai passé ma vie à aimer » ? Nous vous en prions vraiment particulièrement !

Et avec toute cette lenteur et cet art consommé de faire attendre son public que possède une vraie fille du métier, l'Osta répondit avec grâce :

– Tout de suite. Prend ton tambourin, Solom.

Puis elle avisa Fatma et lui demanda en son jargon :

– Dis-moi, Fatna, ma fille : regarde bien mon visage, j'aurais pas un sourcil trop léger et un autre trop dessiné ?

96. « *Halbatt ensaḥaṭti lamma terfaʿi ṣ-ṣahlūla keda f-wesṭ el-bagūr* », formulation typiquement destinée à signifier le sociolecte des almées. *Halbatt* équivaut au moderne *atāri* (sans doute, peut-être), *ṣahlūla* désigne clairement le célèbre rire des almées, *bagūr* est une déformation de *babûr* < *vaporetto*, désignant la locomotive ou comme ici le train (rendu par wagon dans la traduction).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

C'est ce moment que choisit le contrôleur pour entrer et vérifier les tickets des passagers montés à Qalyoub. S'adressant aux membres de l'orchestre, il leur demanda sur son même ton pète-sec et guindé :

– Personne n'est venu s'ajouter ?

Tout en terminant son sourcil trop léger avec son bâtonnet, l'Osta lui répondit :

– La seule chose qui est venue s'ajouter ici, c'est le khôl sur mes sourcils !

Le contrôleur se dépêcha de sortir, de peur que sa réputation ne fût affectée par les plaisanteries de ces gens-là… Et à peine était-il à l'autre bout de la voiture que résonnèrent dans tout le wagon les voix des almées accompagnées de leurs instruments, luth, tambourin et darbouka, entonnant :

J'ai passé ma vie à aimer
Mes soucis aujourd'hui me suffisent
Voyez mon corps alangui…

Il s'immobilisa alors, stupéfait, alors que tout le train bouillonnait d'excitation[97] !

Paris, juin 1927.

97. Jeu de mot en arabe : le contrôleur *waqafa mabhūtan* tandis que le train *waqafa ʿalā riǧl*.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Références bibliographiques

Instruments de travail

Amīn, Aḥmad, *Qāmūs al-ʿādāt wa-l-taqālīd wa-l-taʿābīr al-miṣriyya*, Maṭbaʿat laǧnat al-ta'līf wa-l-tarǧama wa-l-našr, Le Caire, 1953.

Encyclopédie de l'Islam, deuxième édition, Brill-Maisonneuve et Larose, Leyde-Paris, 1960-2005, 11 vols. (édition anglaise):
Rodinson, Maxime, « ʿĀlima », I, p. 403.
Rowson, Everett K., « Al-sīm, lughāt », IX, p. 611.

Fihris al-mūsīqā wa-l-ġinā' al-ʿarabī al-qadīm al-musaǧǧala ʿalā usṭuwānāt, Maṭbaʿat Dār al-Kutub al-Miṣriyya bi-l-Qāhira, Le Caire, 1998.

Youssi, Abderrahim, « Secret Languages », *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill, Leiden, 2009, vol. 4, p. 156-160.

Hinds, Martin, Badawi, el-Said, *A Dictionary of Egyptian Arabic : Arabic-English*, Beyrouth, Librairie du Liban, 1986.

Sources

Al-Suyūṭī, Ǧalāl al-Dīn, *Al-Muzhir*, éd. Fu'ād ʿAlī Manṣūr, Dār al-kutub al-ʿilmiyya, Beyrouth, s. d.

Œuvres littéraires

ʿAlā' Al-Aswānī, *ʿImārat Yaʿqūbiyān*, Mīrīt, Le Caire, 2002.

Nagīb Maḥfūẓ, *Bayn al-qaṣrayn*, Le Caire, Maktabat Miṣr, 1979 (11e éd., 1re éd. 1956).

—, *Qaṣr al-šawq*, Le Caire, Maktabat Miṣr, 1982. (2e éd., 1re éd. 1957).

—, Al-sukkariyya, Maktabat Miṣr, Le Caire, s.d., 1re éd. 1957.

—, Ḫān al-Ḫalīlī, Maktabat Miṣr, Le Caire, s.d., 1re éd. 1946.

—, Bidāya wa-nihāya, Maktabat Misr, Le Caire, 2e éd. 1977, 1re éd. 1949.

Tawfīq Al-Ḥakīm, *Yawmiyyāt nā'ib fī l-aryāf*, Maktabat al-Ādāb, Le Caire, 1987 (1re éd. 1937).

—, *Siǧn al-ʿumr*, Maktabat al-Ādāb, Le Caire, s.d. (1964 ?).

—, *ʿAwdat al-ruḥ*, Maktabat Miṣr, Le Caire, s.d., 1re éd. 1933.

Études

Azimi, Negar, « A Life Reconstructed, A Lost Musical Legacy Finds its Voice in Cairo », *Bidoun* 2, Brooklyn/Dubai, 2004, p. 88-91.

Buṭrus, Fikrī, *Al-kitāb al-ḏahabī li-l-fann, mi'at muṭrib fī mi'at sana*, Maṭbaʿat al-Maǧd, Alexandrie, s.d.

Gaster, T., *Thespis: Ritual, Myth, and Drama in the Ancient Near East*, The Academy Library / Harper, New York, 1961.

Al-Ḥifnī, Ratība, *al-Sulṭāna Munīra al-Mahdiyya wa-l-ġinā' fī Miṣr qablaha wa-fī zamānihā*, Dār al-Šurūq, Le Caire, 2001.

Hamori, Andras, *La Littérature arabe médiévale*, Princeton, University Press, 1974 ; trad. française Sindbad, 2002

ʿĪsā, ʿAlī, *al-Luġāt al-sirriyya*, Maṭbaʿat al-intiṣār, Alexandrie, s. d. (1988 ?).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Lagrange, Frédéric, *Musiciens et Poètes en Égypte au temps de la Nahḍa*, thèse de doctorat nouveau régime, université de Paris VIII à Saint-Denis, 1994. [version télechargeable sur http://mapage.noos.fr/fredlag]

—, « Une Égypte libertine ? Ṭaqāṭīq et chansons légères au début du XXe siècle », *Paroles, Signes, Mythes, Mélanges offerts à Jamel Eddine Bencheikh*, Ifead, Damas, 2001, p. 257-300.

—, « Ǧuġrāfyā Maḥfūẓistān, mukawwināt al-ḥāra ʿinda Nagīb Maḥfūẓ wa-dalālātuhā l-ramziyya fī Awlād Ḥāratinā », *Bulletin d'études orientales* LVI (années 2004-2005), 2006, p. 329-354.

—, « Women in the Singing Business, Women in Songs », *History Compass* 7/1 [The Formation of National Culture in Egypt in the Interwar Period, ed. Walter Armbrust], 2009, p. 226-250 .

Lane, Edward William, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, Cosimo Classics, New York, 2005 (1re éd. 1836).

Mansī [ou Minassā], Aḥmad Abū l-Ḫiḍr, *al-Mūsīqā al-šarqiyya bayna l-qadīm wa-l-ǧadīd*, Le Caire, Dār al-ṭibāʿa al-miṣriyya al-ḥadīṯa, 1949.

Al-Naqqāš, Raǧā', *Nagīb Maḥfūẓ, ṣafaḥāt min muḏakkirātih, Markaz al-Ahrām li-l-tarǧama wa-l-našr*, Le Caire, 1998.

Özalp, Nazmi, *Türk Musikici Tarihi*, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 2000, 2 vol.

Perkins, John F., Kelly, Allan, Ward, John, « On Gramophone Company Matrix Numbers 1898 to 1921 », *The Record Collector*, Ipswich XXIII nos 3-4, may 1976, p. 51-90.

Rizq, Qasṭandī, *al-Mūsīqā l-šarqiyya wa-l-ǧinā' al-ʿarabī : Naṣrat al-ḥidīwī Ismāʿīl li-l-funūn al-ǧamīla wa-ḥayāt ʿAbduh al-Ḥamūlī*, Al-Maṭbaʿa al-ʿaṣriyya fī l-Faǧǧāla, Le Caire, 4 vols., s.d. [1936 , 1938 ?, 1946, 1947].

Rowson, Everett K., « Cant and Argot in Cairo Colloquial Arabic », *Newsletter of the American Research Center in Egypt (ARCE)* 122,summer 1983, p. 13-24.

Šalfūn, Iskandar, *Taqrīr ʿan ḥālat al-mūsīqā al-miṣriyya*, Rawḍat al-Balābil, Le Caire, 1922.

ʿUmar, Muḥammad, *Ḥāḍir al-Miṣriyyīn aw sirr ta'aḫḫurihim*, Maṭbaʿat al-Muqtaṭaf, Le Caire, 1902.

Van Nieuwkerk, Karin, *'A Trade Like no Other', Female Singers and Dancers in Egypt*, University of Texas Press, Austin, 1995.

Al-Zayyāt, Laṭīfa, « ʿAwdat al-rūḥ dirāsa taḥlīliyya », *Aḍwā', maqālāt naqdiyya*, Gebo, Le Caire, 1995, p. 111-128.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net