

La réception de la musique égyptienne en France

Frédéric LAGRANGE*

Parler de la réception de la musique égyptienne semble supposer la nature statique des trois éléments du titre : Égypte, France et musique égyptienne. Une précaution s'impose d'emblée : l'Égypte de 1798 n'est pas celle de 2019, la France non plus, et les différentes musiques pratiquées dans la vallée du Nil ont non seulement évolué, mais doivent être saisies dans leur variété et les différents statuts qu'elle sont susceptibles de revêtir d'un côté de la Méditerranée ou de l'autre : l'authentique d'un côté peut être *baladī* de l'autre, et le *aṣīl* saisi comme produit hybride en dehors de son milieu de production. Enfin, la sociologie même de la France, l'inclusion progressive des arabophones dans le tissu national, qui commence avant la seconde guerre mondiale et s'accélère dans le dernier tiers du XX^e siècle, fait que la réception d'une musique étiquetée comme « arabe » dans la France de 2000 est nécessairement moins exotique, plus familière pour une partie de la population française, et change aussi l'économie et la sélection des musiques d'Égypte susceptibles de trouver un public en France.

La question de la réception des musiques d'Égypte en France peut être envisagée sous deux angles, complémentaires et qui se recoupent souvent : d'une part le discours scientifique tenu par les musicologues sur les musiques arabes et en leur sein les musiques d'Égypte, et d'autre part la réception publique de ces musiques, particulièrement depuis la seconde moitié du XX^e siècle.

1. Le discours musicologique

La première exposition des oreilles françaises aux musiques jouées en Égypte ne peut être datée, et est nécessairement liée aux voyageurs, ainsi qu'aux négociants francs

* Professeur de littérature arabe, directeur de l'UFR d'Études Arabes et Hébraïques de Sorbonne Université, membre du Centre de Recherches Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM-INALCO, France). frederic.lagrange@sorbonne-universite.fr.

installés dans l'Égypte ayyoubide puis mamelouke puis ottomane, depuis le XIX^e siècle. Mais le premier discours d'envergure tenu sur ces musiques est le célèbre exposé de Guillaume André Villoteau (1759-1839) qui a donc une quarantaine d'années lorsqu'il participe à l'expédition de Bonaparte et rédige la section consacrée à la musique dans la *Description de l'Égypte*. Villoteau, premier ethnomusicologue, s'intéresse particulièrement à la théorie musicale arabe et dans une moindre mesure à une pratique qu'il estime détachée de la théorie, soulignant la grande ignorance des praticiens.

Son plan consiste à examiner les musiques des différentes communautés : « musique arabe, africaine, éthiopienne, qobte, de la musique syrienne, de la musique arménienne, de la musique grecque moderne, de la musique des Juifs d'Égypte » (Villoteau, 1830, p. 609). La division de l'octave est l'un de ses premiers soucis, en soulignant qu'elle est parfois divisée en quarts de tons ou tiers de ton, il opte par erreur pour la seconde solution. Sa nomenclature des modes en usage montre par ailleurs une évolution entre les dénominations qu'il entend dans les cercles musicaux et celles qui seront en usage un siècle plus tard, conservées par les théoriciens égyptiens ou levantins de la Nahḍa (Asfahān, Zirakfand, Ramal ne sont pas des formules modales courantes en 1900).

Il note les chants des *'ālātiyya*, et des textes qui paraissent en décalage certain avec ce que les premiers disques enregistreront un siècle après, mais aussi avec ce que présente le Shaykh Šihāb al-Dīn (1795-1857) dans sa *Safīnat al-Mulk wa-Nafīsat al-Fulk*, un recueil de chants précédé d'un court exposé théorique, dans lequel le type dominant est celui appelé en arabe *muwaššah*, un terme que n'utilise pas Villoteau. Ses textes semblent plutôt être des chansons légères, éloignées de l'art savant¹. Il note le texte et la mélodie simplifiée de huit chants, sur des modes différents, qu'il traduit soigneusement avec l'aide de Sylvestre de Sacy.

Il poursuit son exposé en évoquant les musiciennes et danseuses (*'awālim* et *ḡawāzi*), notant la nature genrée des instruments (*darabukka* instrument exclusivement féminin), puis la musique guerrière, le répertoire religieux des *munšidīn*, la psalmodie coranique, le *šā'ir*, le *mesaḥḥarātī*, les chants de mariage, avant de passer aux autres communautés.

La seconde partie de l'exposé est consacrée aux instruments (*'ūd*, *ṭanbūr*, *kamānga rūmī*, *qānūn*, *sanṭūr* (à l'en croire joué par chrétiens et juifs), *kamānga 'aḡūz*, *kamānga farkh*, *rabāb al-šā'ir*, *rabāb al-muḡannī*, hautbois de type *zamr/zurnā* ou *'irāqiyya*, flûte *ṣuffāra*, *nāy*, clarinette-*argūl*, puis percussions, qui le marquent particulièrement : « Chez les Égyptiens, où les instruments de percussion sont peut-être plus variés et plus multipliés que chez aucun autre peuple du monde » (p. 988). « Le *darāboukkeh* ne se voit guère qu'entre les mains des saltimbanques,

¹ يا لابسين الشكلي
ومحزّمين بالكشميري
حبّيت جميل بنهود رمان
مثل الجميل ما رأّت عيني

des jongleurs ou farceurs de carrefour, et de ceux qui accompagnent les danseuses publiques appelées ghaouâzy. Quelquefois aussi les femmes esclaves s'amuse à en jouer pour se récréer » (p. 997). Un tel témoignage est précieux, le regard extérieur permettant de mesurer à quel point cet instrument dévalué, il y a deux siècles, est devenu l'instrument de percussion central de la musique égyptienne « légitime » au milieu du XX^e siècle.

Villoteau note les usages communautaires (le *ṭanbūr* jamais joué par les Égyptiens, uniquement par les Turcs, Grecs, juifs, Arméniens).

Mais son discours définit et fixe aussi une attitude, celle de l'ère coloniale, mais qui lui perdurera : celle de la morgue et du mépris d'une culture arabe figée dans son irréductible altérité :

Accoutumés au plaisir d'entendre et de goûter, dès la plus tendre enfance, les chefs-d'œuvre de nos grands maîtres en musique, il nous fallut, avec les musiciens Égyptiens, supporter tous les jours, du matin jusqu'au soir, l'effet révoltant d'une musique qui nous déchiroit les oreilles, de modulations forcées, dures et baroques, d'ornemens d'un goût extravagant et barbare, et tout cela exécuté par des voix ingrates, nasales et mal assurées, accompagnées par des instruments dont les sons étoient ou maigres et sourds, ou aigres et perçans. Telles furent les premières impressions que fit sur nous la musique des Égyptiens ; et si l'habitude nous les rendit par la suite tolérables, elle ne put jamais néanmoins nous les faire trouver agréables pendant tout le temps que nous demeurâmes en Égypte (Villoteau, 1830, p. 669).

L'hypothèse d'une extrême médiocrité de la musique citadine égyptienne avant le milieu du XIX^e siècle et l'apparition d'une musique de cour sous l'impulsion des khédives et le génie de musiciens tels 'Abduh al-Ḥāmūlī (mort en 1901), Muḥammad 'Uṭmān (mort en 1900), Yūsuf al-Manyalāwī (mort en 1911), Salāma Ḥigāzī (mort en 1917) ne peut être soutenue. En effet, l'Égypte est déjà, pour l'oreille orientale, le paradis des mélomanes, préfigurant sa centralité dans le monde arabe, de la fin du XIX^e siècle à la fin du XX^e siècle. Ainsi, pour le voyageur libanais Fāris al-Šidyāq (1916), qui réside au Caire et à Alexandrie en 1820 :

Tous aiment la musique, les plaisirs et les divertissements légers, et leur chant est le plus émouvant qu'il se puisse concevoir. Quiconque s'y est accoutumé ne ressent plus de plaisir à en entendre un autre. Les instruments de musique eux-mêmes semblent chanter tant est grand l'art de ceux qui en jouent. C'est le luth qu'ils préfèrent, et ils n'accordent que peu d'importance à la flûte. Le jeu expert de leurs luthistes vous emporterait presque dans l'au-delà ! La seule chose qu'on pourrait blâmer dans leur art lyrique est cette habitude de répéter un seul mot tiré d'un vers de poésie classique ou d'un poème en langue vulgaire tant de fois que l'auditeur en perd parfois le plaisir du sens même de l'expression. Mais c'est là un défaut des chanteurs de bas étage (al-Šidyāq, 2015, p. 204-205).²

² Traduction de l'auteur. Texte arabe original :

À moins d'une révolution musicale entre 1801 et 1821 qu'on ne s'expliquerait guère, il en faut plutôt conclure que l'oreille française sûre de sa supériorité occidentale n'est pas encore prête à s'ouvrir à l'altérité.

Les voyageurs vont se succéder tout au long du XIX^e siècle, ne prêtant dans leurs descriptions de périple qu'une attention limitée à la musique. C'est plutôt chez l'Anglais Edward Lane (1801-1876) qu'on trouve un exposé complet sur l'art musical lors de son séjour dans les années 1825-1828 dans son *Manners and Customs of the Modern Egyptians* (1836-1842-2004). Les Français paraissent particulièrement obsédés par les almées ('*awālim*), les confondant régulièrement avec les danseuses (*ḡawāzī*) en dépit de la mise en garde de Villoteau, et les notations consacrées aux grands artistes du XIX^e siècle sont discrètes. L'aventure coloniale française en Algérie oriente le regard des musicologues, et Jules Rouanet rédige « La musique arabe » et « La musique arabe dans le Maghreb », chapitres de *l'Encyclopédie de la musique de Lavignac*, parue en 1922 (Rouanet, 1922).

Le renouveau d'un intérêt scientifique français pour les musiques de l'Égypte est lié au premier Congrès de Musique Arabe du Caire en 1932, qui marque d'une part le passage de la notion de « musique orientale » à celle de « musique arabe » dans la dénomination même employée par les Égyptiens, et d'autre part l'affirmation de la centralité égyptienne, au moment même où son industrie culturelle affirme sa domination sur le monde arabe, à travers le disque, le cinéma et la radio, alors que les autres régions attendront un demi-siècle pour se doter d'une force de frappe comparable. Trois grands noms de la musicologie française participent au Congrès : le baron Carra de Vaux, le Père Xavier Maurice Collangettes et surtout le baron Rodolphe d'Erlanger, malade, venu de Tunis, qui est quasiment co-organisateur du Congrès et supervisera la version française du livre qui en est issu, premier exposé scientifique rigoureux du système modal et rythmique de la tradition égypto-levantine, faisant encore autorité.

Ce congrès d'une portée extraordinaire réunit musiciens du Maghreb à l'Irak et chercheurs musicologues du monde arabe et d'Europe. Remplaçant le concept de « musique orientale » par celui de « musique arabe », il vise à sortir la musique du Moyen-Orient de son lien privilégié avec le legs savant ottoman en permettant la découverte et l'écoute de traditions unies par la langue, quand bien même le langage musical, les échelles modales et les cycles rythmiques diffèrent. Les « musicologues comparatistes » de l'« École de Berlin » insistent pour enregistrer les musiques populaires, au grand dam des musiciens urbains du monde arabe qui mettent en avant pour les uns la tradition savante, pour d'autres des tentatives de modernisation dans lesquelles les Européens verront surtout de l'acculturation : les débats musicaux sont

وكلهم يحب السماع واللهم والخلاعة وغناؤهم أشجى ما يكون فلا يمكن لمن ألفه أن يطرب بغيره، وكذلك آلاتهم فأنها تكاد تنطق عن العازف بها [...] ولهم في ضرب العود طرق وفنون تكاد تكون من المغيبات، غير أني ألوهم من غنائهم شيئاً واحداً وهو تكرير لفظة واحدة من بيت أو موال مراراً متعددة حتى يفقد السامع لذة معنى الكلام، ولكن أكثر ما يكون ذلك من المتطفلين على الفن.

ici parallèles aux grandes querelles idéologiques de l'ère coloniale et post-coloniale (Racy, 1992, 1993).

Savants européens et praticiens égyptiens et arabes tentent de définir scientifiquement les échelles modales, en repérant les similitudes et différences entre échelles maghrébines, égypto-levantines et irakiennes — les musiques populaires comme savantes du Golfe sont ignorées lors de ce congrès, mais il est l'occasion d'une première approche par les orientaux des traditions maghrébines, alors que la circulation des musiciens dans l'autre sens est assurée depuis le siècle précédent. La préoccupation majeure des praticiens arabes est d'une part de rendre « scientifique » leur musique en fixant intervalles, modes et cycles, et d'autre part de voir valider les démarches novatrices. Celle des musicologues orientalistes et des musicologues comparatistes est de documenter les pratiques vivantes, de conserver par voie d'enregistrement celles en régression, de réhabiliter les traditions rurales et de les constituer en éventuelles sources d'inspiration pour la musique occidentale. S'il n'a pas de conséquence immédiate sur la pratique musicale en dépit de ses « recommandations » et malgré les malentendus, le Congrès débouche sur une importante publication scientifique et une série d'enregistrements prenant soin à ne pas (trop) faire doublon avec les répertoires déjà enregistrés par l'industrie commerciale. Il préfigure aussi les échanges de représentations entre musiciens du monde arabe dans un cadre festivalier, étatique ou privé, appelés à se développer ultérieurement dans le siècle.

La seconde partie du XX^e siècle voit naître une musicologie francophone de l'Orient arabe, certains la pratiquant dans une optique plus analytique, d'autres plus historique ou sociologique, dans laquelle les auteurs sont parfois français — comme Daniel Caux et sa remarquable chronique de musique arabe dans *Charlie Mensuel* au début des années 1980, le traducteur Philippe Vigreux qui publie une méthode de Darabukka qu'il apprend à maîtriser en Égypte et une magnifique étude du Congrès du Caire de 1932 publiée par le CEDEJ (1992), puis moi-même, avec une thèse intitulée *Poètes et Musiciens en Égypte au temps de la Nahḍa* (1994), un ouvrage (1996) et des articles sur la musique en Égypte et la réédition d'enregistrements de musique égyptienne du début de l'ère discographique, et Jean Lambert, avec une thèse publiée (1997) et des articles sur la musique du Yémen et la réédition en 2014 des enregistrements du Congrès du Caire, en collaboration avec Cherif Khaznadar — ou sont eux-mêmes originaires de la région, formés à la musicologie ou l'ethnomusicologie en France — le Palestino-Suisse Simon Jargy (1971-1977-1988), puis, dès les années 1980, le Tunisien Mahmoud Guettat, spécialiste des musiques du Maghreb³, l'Irakienne Schéhérazade Q. Hassan, spécialiste des musiques d'Irak, le Libano-Belge Bernard Moussali, le Syro-Autrichien Christian Poche, le Libano-Français Nidaa Abou Mrad qui, au tournant de l'an 2000, reprend l'étude de la grammaire modale de la musique savante de la Nahḍa (1991 ; 2016), tout en œuvrant à la faire renaître en composant des œuvres s'inscrivant dans cette tradition d'abord égyptienne. Plus récemment, Séverine Gabry (2010 ; 2014) s'est intéressée aux liturgies coptes contemporaines, tandis que Nicolas Puig (2009) allie une

³ Voir les Mélanges offerts à Mahmoud Guettat, *Revue des traditions musicales*, n° 12.

ethnomusicologie de terrain et un intérêt pour les *cultural studies* en étudiant le milieu des musiciens de mariages populaires et les musiques électroniques, jusqu'au *mahragān* contemporain.

Cette musicologie s'est accompagnée d'une activité intense de publication de disques avec de riches livrets explicatifs et analytiques, soit de concerts de musique savante ou folklorique, soit une spécificité française : la réédition de disques 78 tours de musique égyptienne, gravés entre 1905 et 1930, permettant avec les techniques modernes de filtrer des enregistrements de grands noms tels Yūsuf al-Manyalāwī ou Salāma Ḥigāzī avec un confort d'écoute rendant accessible des pièces autrefois réservées à quelques collectionneurs. C'est à la fois des institutions comme l'Institut du Monde Arabe ou le Musée de l'Homme récemment, ou une société privée comme le Club du Disque Arabe dans les années 90, qui ont contribué à redonner quelques décennies de vie supplémentaire à des artistes et des voix quasi oubliées en Égypte, et pour lesquels aucune distribution commerciale n'est assurée depuis les années 1940. Le relais a été par la suite passé à une initiative privée libanaise, la fondation AMAR, qui poursuit ce travail de réédition, en préparant des livrets scientifiques en arabe : la spécificité des produits des années 1990 est d'avoir produit une musicologie encore partiellement « orientaliste » et « ethnologique », rédigée en français et en anglais, mais ne s'adressant pas au public arabophone qui aurait pu en être le premier destinataire. Ceci, lentement, est en train de changer.

2. L'audition de la musique égyptienne en France

Il n'est pas possible de dater la première fois où une musique égyptienne authentique ou raisonnablement authentique est présentée en France. Gageons qu'à Marseille, où a pu vivre une petite communauté égyptienne avant même la campagne de Bonaparte, et particulièrement après 1801 (Coller, 2012), de la musique fut jouée. Mais pas de traces de concerts publics où la population autochtone soit amenée à écouter de la musique égyptienne avant les expositions universelles. L'exposition de 1889 se singularise par la présence d'un pavillon égyptien remportant un grand succès, où se produisent des musiciens, mais où on présente surtout ce qu'attend le public parisien rempli de récits de voyages orientalistes : la « danse du ventre ».

En 1889, le goût du public a évolué. Il veut toujours plus de dépaysement et plus de divertissement ; aussi accueille-t-il avec faveur les attractions ethniques qui mettent en scène, sous prétexte de les lui faire découvrir, des populations exotiques dans leur vie quotidienne ou supposée telle. L'Égypte est en quelque sorte victime de l'image « folklorique » qu'elle s'est forgée dans l'esprit du public européen et, si elle figure encore à l'exposition universelle, c'est ravalée au statut d'attraction.

La Rue du Caire est proposée par le baron Delord de Gléon (1843-1899), « représentant de la nation française au Caire » et grand collectionneur d'art islamique. Elle reconstitue un vieux quartier du Caire, avec son architecture pittoresque, ses boutiques et son animation. Plutôt qu'une reproduction exacte, il s'agit d'une évocation réalisée à l'aide d'éléments architecturaux récupérés dans des chantiers de démolition du vieux Caire. Située à deux pas de la Galerie des Machines, « temple du progrès » avec lequel elle forme un contraste saisissant, la Rue du Caire

regroupe, sur un espace de 1000 m², trois portes monumentales, deux mosquées, un *sabīl-kuttāb* (fontaine- école) qui sert de commissariat, des échoppes, des maisons et des cafés, le tout dominé par un minaret, imité de celui, diminué d'un étage, de la mosquée de Qaytbay.

Aux yeux du public, son charme tient en grande part à son animation. On y voit travailler des artisans, ouvriers orfèvres, tisserands, potiers, ciseleurs, des confiseurs, des marchands de soieries et de bibelots, tandis que des âniers, venus spécialement du Caire avec leurs petits ânes blancs, proposent la promenade aux amateurs. Le soir venu, on se presse au café maure pour déguster des alcools exotiques, écouter la *guzla* et la *tarbouka* et contempler les ondulations suggestives de Fatma la belle Tunisienne. Cette Rue du Caire où l'on vient pour s'encanailler, dégage un charme trouble et la formule fait florès car la Rue du Caire sera à nouveau présentée à Chicago, en 1893, et à Milan, en 1906 (Demeulenaere-Douyère, 2014).



Figure n° 1 : La rue du Caire à l'exposition universelle de 1889

De son côté, le grand intellectuel égyptien Muḥammad al-Muwayliḥī, de passage en France pour l'exposition universelle de 1900, se désolera dans son célèbre ouvrage *Ḥadīṯ 'Isā bnu Hiṣām* de l'image, pour lui lamentable, de sa patrie, où les arts sont réduits à une de ces « danses du ventre » dont sont friands les Parisiens, mais qu'il estime sordide.

Un des premiers concerts de musique savante effectivement documenté est celui que donne le violoniste prodige Sāmī al-Shawwā (1885-1965) en septembre 1930 au Conservatoire de Paris, invité par la compagnie de disques Pathé. Il s’était déjà rendu à Paris en 1908 et avait rencontré le virtuose français Jacques Thibault, mais le concert de septembre 1930 prend une signification différente : c’est un membre du conservatoire royal d’Égypte qui se rend au conservatoire de la République française, et la dimension officielle de l’événement est patente : le concert se tient sous le patronage de l’ambassadeur égyptien Fakhry Pacha, il y a enjeu à montrer la face « honorable » de la musique savante égyptienne. Les titres joués par Shawwā, parfois déjà enregistrés sur disques parfois inventés pour l’occasion, obéissent à deux impératifs : souligner un lien, inventé et idéologique, avec une Égypte éternelle pharaonique qui séduit le public français, et présenter à côté de la véritable musique savante « traditionnelle » de la Nahḍa des pièces figuratives « à programme » : Chant du Muezzin, La Tempête, Danse de la Fille de Pharaon, etc.



Figure n° 2 : Programme d’un récital de Sāmī al-Shawwā

Si les musiciens égyptiens visitent régulièrement Paris entre les années 1930 et 1960 (le compositeur et chanteur Muḥammad ‘Abd al-Wahhāb est réputé y avoir

passé de nombreux étés), il ne semble pas courant qu'ils s'y produisent en concert. La capitale française est un lieu où l'on joue de la musique arabe, certes surtout maghrébine, mais c'est essentiellement parce qu'elle y est enregistrée : la compagnie Pathé, indépendante de 1919 à 1928, puis membre du groupe Columbia, puis EMI en 1937, lors de la fusion avec l'Italien Marconi. Moins active que les Britanniques de Gramophone et HMV, les Allemands d'Odéon ou les Américains de Columbia, elle enregistre néanmoins au Caire en 1926, avec un succès limité dû à l'emploi de saphirs particuliers demandant aux particuliers l'achat d'une tête particulière pour leurs phonographes. De 1926 aux années 1980, elle est un acteur majeur de la musique maghrébine, et distribue en France la musique égyptienne. Le rôle joué par son directeur, Ahmed Hachlef, à partir de 1947, puis ultérieurement fondateur du Club du Disque Arabe en 1972, est déterminant. Parallèlement à l'activité de production et distribution de Hachlef, un cabaret de musique orientale ouvre à Paris en 1949-1950 : le Tam-Tam, situé rue Saint-Séverin, au cœur de Saint-Germain, à une époque où ce quartier de Paris devient mythique, assurant la célébrité du lieu et une première rencontre entre amateurs de jazz et de chanson française et curieux de musiques arabes, en plus de la clientèle arabe, première cible de cet établissement — on y reviendra.



Figure n° 3 : Cabaret Le Tam-Tam

De nombreuses vedettes cairotés s'y rendent, ainsi le Syro-Égyptien Farīd al-Atrash, sans qu'il ne soit possible de savoir s'il y chante (on peut le supposer), et la fille du propriétaire Mohamed Ftouki, remarquée par Hachlef, enregistre à Paris *Yā Zālemnī*, créée par Umm Kulthūm, un an après la première de la chanson en 1954.

Cette jeune parisienne, de mère libanaise et de père algérien, née à Puteaux, deviendra Ouarda (Warda) l’algérienne puis Warda tout simplement, illustrant par sa carrière essentiellement égyptienne la force de la chanson égyptienne et son prestige dans les communautés d’origine arabe vivant en France.



Figure n° 4 : « La jeune Ouarda » chante Umm Kulṭūm sur 45 tours Pathé France

C’est en effet une question qui se pose : quel est le public visé par le Tam-Tam et les tout premiers grands concerts de musique égyptienne à partir des années 1960 : le public autochtone ou les communautés arabes installées en France ? À partir des années 1980, on pourra parler d’un public autochtone d’origine arabe, mais entre 1950 et 1975, la démographie française ne se pose pas encore en ces termes.

Des éléments de réponse sont apportés avec les deux concerts mythiques que donne la diva Umm Kulṭūm en novembre 1967 à l’Olympia, une salle prestigieuse mais de dimensions moyennes, environ 1800 places, bien moins que le cinéma Qaṣr al-Nīl où elle se produit au Caire à la même époque. Le lieu accueille la chanson française (Edith Piaf, Jacques Brel, Georges Brassens, Johnny Halliday), mais rarement des concerts de musique classique. Umm Kulṭūm, du fait même du lieu, est donc construite pour le public comme un équivalent égyptien d’Edith Piaf, une musique « populaire », donc. L’initiative est celle du directeur, Bruno Coquatrix, qui tente un pari sans bien savoir qui est l’artiste : quand elle fait répondre qu’elle chantera deux chansons, il ne sait pas ce que signifie chanson kalthoumienne et en exige

au moins trois, au moment où les *waṣalāt* de la Dame se réduiront effectivement à deux. Ce seront les concerts les plus longs de l'histoire de la salle, se terminant à 3h du matin, à sa plus grande surprise. Le public visé par Coquatrix est à la fois celui des autochtones cultivés et curieux d'une artiste-phénomène qui a fait l'objet d'un long article dans le *Time* américain, les travailleurs arabes (qu'il appelle « musulmans ») installés en France, et la *jet set* arabe se déplaçant pour l'occasion. Le choix du lieu est éminemment politique : si Coquatrix est à l'initiative du concert, De Gaulle ne laisse pas passer l'occasion d'envoyer un télégramme de salutations particulièrement élogieux, destiné autant à Umm Kulṭūm elle-même qu'à Gamāl 'Abd al-Nāṣir, et scellant ainsi la réconciliation franco-égyptienne après les tensions durant la guerre d'indépendance algérienne. Umm Kulṭūm, quant à elle, choisit, sans doute en concertation avec le Raïs, la capitale occidentale qui aura le plus soutenu le monde arabe pendant la Guerre des Six Jours : les circonstances de la Naksa la poussent vers une tournée dite de l'Effort de Guerre (*al-maghūd al-harbi*), dont Paris est la première étape, et la seule hors du monde arabe (le concert de Moscou en 1970 sera annulé, coïncidant avec la mort de Nasser). La salle est pleine, des artistes français à la mode à cette époque (Marie Laforêt) viennent s'y montrer, toute la presse évoque le concert le lendemain. Artistiquement, ce n'est assurément pas le meilleur concert d'Umm Kulṭūm, et *Le Monde* note la fatigue dans la voix de la Dame, tout comme le critique français s'étonne des instruments électrifiés (guitare de Enta 'Omrī) : ce qui est reçu au Caire comme révolutionnaire et « moderne » est regardé avec plus de perplexité et d'embarras à Paris, où l'instrument évoque plus Johnny Hallyday, justement, que les sortilèges de l'Orient attendus.



Figure n° 5 : Umm Kulṭūm devant l'Olympia en novembre 1967

La célébrité d'Umm Kulṭūm, son statut mythique, son passage à Paris ont pour conséquence une activité éditoriale consacrée à la Dame sans équivalent hors du monde arabe : si les seules analyses occidentales de niveau universitaire sur Umm Kulṭūm sont la monographie de l'Américaine Virginia Danielson (1997) et plus récemment de Laura Lohman (2010), dans une perspective plus anthropologique, on trouve un cahier spécial de *Libération* le 3 février 1983 pour les huit ans de sa mort, divers ouvrages de vulgarisation (Ysabel Saïah), au moins deux documentaires diffusés et rediffusés à la télévision (Simone Bitton puis Feriel Ben Mahmoud / Nicolas Daniel, un troisième en préparation actuellement) et même un roman salué par la critique, *Oum* du romancier et journaliste libano-français Sélim Nassib, mémoires imaginaires et fictionnelles de son parolier Ahmad Rāmī, dont sera tiré une pièce de théâtre jouée à Paris.

Après Umm Kulṭūm, les grandes voix de la chanson égyptienne viendront elles aussi tenter de rééditer le succès kulṭūmien : 'Abd al-Ḥalīm Ḥāfīz peine à remplir le Palais des Congrès en 1974, et son état de santé ne lui permet pas de rééditer la qualité de ses concerts de Tunis, quelques années plus tôt. Warda se produit à l'Olympia en 1979, la salle ayant compris l'intérêt d'inclure quelques artistes arabes d'exception dans sa programmation. Les chanteurs de variété égyptienne des années 1980 aux années 2000 viendront eux aussi se produire dans d'autres salles : le Zénith, le Palais des Congrès, où chante le chanteur populaire Ḥākīm en 2011 par exemple. Mais d'une part, il semble que l'industrie du spectacle égyptienne ne soit plus à même de produire des artistes incontestables avec une assise populaire et une légitimité leur permettant d'attirer un public nombreux mêlant arabophones et francophones, comme c'était le cas dans les années 1970. D'autre part, le public essentiellement visé par les concerts de musique *mainstream* égyptienne est un mélange de ressortissants égyptiens, moyen-orientaux, maghrébins et de Français d'origine arabe. Le public français non-lié au monde arabe par des attaches familiales, celui des mélomanes intéressés par les musiques « d'ailleurs » reste étranger à ces manifestations artistiques, concentrées sur la musique commerciale.

C'est que parallèlement et depuis les années 1970, un autre type de spectacles vise lui plus clairement une audience de mélomanes et de curieux, n'ayant pas d'imprégnations dans la culture pop du monde arabe. Les années 1970 voient l'apparition de la notion de « musiques du monde », étiquette regroupant toutes les productions reçues comme non-occidentales d'une part, et d'autre part s'affirmant comme « non-commerciales », que ce refus du mainstream soit une réalité ou justement une construction commerciale. Il entre dans le concept une part de naïveté, d'idéalisme sans doute d'eurocentrisme, particulièrement dans le refus de reconnaître les hiérarchies locales et d'inverser les échelles des valeurs et de placer sous une étiquette de « musique égyptienne » des types de chants qui ne représentent qu'une marge de la production locale et se situent aux deux extrémités d'un continuum allant du folklorique au savant, en excluant le « populaire » ou le « commercial mainstream » du milieu. Mais le phénomène le plus intéressant en cela est « l'effet en retour » produit sur la scène musicale égyptienne, fût-ce sur sa marge : en effet la consécration que constitue une représentation à l'étranger participe à légitimer une approche « artistique » de musiques fonctionnelles ou folkloriques et à

y intéresser une partie du public urbain éduqué qui l'aurait sinon laissé disparaître ou regardé avec mépris.

À partir des années 1980, la Maison des cultures du Monde (1982), dirigée par le Franco-Syrien Cherif Khaznadar, l'Institut du Monde Arabe, inauguré en 1987 et doté d'une salle de spectacles, le Théâtre des Bouffes du Nord, le Théâtre de la Ville, la Cité de la Musique sont autant de lieux, parfois « alternatifs » parfois temples de la culture haute qui présenteront, entre autres musiques, des musiques égyptiennes non-commerciales, souvent marginales dans la perception égyptienne, et qui pour le public urbain et cultivé parisien seront leur seul contact et leur seule perception de ce que sont les musiques d'Égypte. Pour cela, des musicologues se font conseillers, « pisteurs » partant en tournée de recherche à travers le monde arabe, et ramènent des expressions musicales qui satisfont au critère d'authenticité dominant dans la réception française. Le metteur en scène Patrice Chéreau au Théâtre des Amandiers de Nanterre organise en 1984 et en 1985 des *Journées de Musique Arabe* comportant 25 concerts de musique syrienne, palestinienne, irakienne, qatarie... C'est en 1984 le fameux Cheikh Imam et Aḥmad Fu'ād Niḡm qui seront l'attraction égyptienne de ces nuits, alors même qu'ils sont interdits de diffusion en Égypte. En 1985 la belle voix classique de Iglāl al-Manyalāwī, une chanteuse de la *Firqat Umm Kulṭūm lil-mūsīqā l-'arabiyya al-turāṭīyya*, dépendant du Conservatoire égyptien (Akādimiyyat al-Funūn) et le psalmodiant Shaykh 'Abd al-Bāsiṭ 'Abd al-Ṣamad représenteront l'Égypte. En cette même année 1985, pour les Égyptiens, la chanson longue traditionnelle connaît ses dernières heures avec 'Azīza Galāl, Warda (*Bi-'omri kollo ḥabbētak*) alors que 'Amr Diyāb commence sa carrière et qu'une musique plus clairement commerciale efface définitivement l'époque de la variété « classicisante ». Effectivement, le choix de l'approche *world music* est compréhensible pour séduire le public français : la *pop-music* arabe en train de naître en ces années 1980 n'aurait jamais pu séduire un public occidental disposant déjà d'une *pop music* sans doute mieux établie. Alain Weber, actuellement directeur du Festival des Musiques Sacrées à Fès (Maroc), responsable des « Musiques d'Ailleurs » à la Cité de la Musique (comprendre ailleurs que l'Occident référentiel), est l'une des chevilles ouvrières de la popularisation du concept de World Music en France, dans le cadre duquel seront désormais présentées les musiques arabes destinées à un public autre que celui de la musique mainstream connue par imprégnation familiale. Les formations folkloriques ou traditionnelles se succèdent : *Les Musiciens du Nil* est l'appellation « world music » du groupe réuni autour du chanteur populaire *ša'īdi* Miṭqāl Qīnāwī par Alain Weber, et ils connaîtront un grand succès dans ce type de salles, gravant des disques. L'hymnode (*munshid*) Yāsīn al-Tuhāmī lui aussi quitte les *mawālīd* cairotés ou provinciaux pour se produire devant un public parisien, devant un public silencieux sans rapport avec les participants aux *dhīkr* soufi, mais ce gain de légitimité lui ouvre en retour les portes de l'Opéra du Caire.

Une rencontre entre musicologie et musique vivante mérite d'être signalée : le Centre de musique arabe de Paris, fondé par le musicologue et violoniste libanais Nidaa Abou Mrad dans les années 1980, débouche sur une « mode » du *takht* et du répertoire égyptien de la Nahḍa (*adwār* et *qaṣā'id 'alā l-waḥda*), sans Égyptiens parmi les exécutants, musique égyptienne sans Égyptiens, mais le groupe de la

chanteuse ‘Aisha Riḍwān et celui du Marocain ‘Abd al-Raḥmān Kazzoul se produiront dans ces mêmes circuits, et particulièrement à l’Institut du Monde Arabe, en même temps que se multiplient les rééditions de disques 78 tours dont nous avons parlé, performant une musique oubliée en Égypte, interprétée dans les conservatoires sous forme chorale mais en dehors de l’esthétique du *takht*. Cette musique arabe égyptienne paraît paradoxalement beaucoup plus représentée en France que dans sa patrie.

Une expérience de métissage originale est menée par Ahmad al-Maghrabi, qui est attaché culturel égyptien à Paris, et le musicien français Hugues de Courson, débouche en 1998 sur *Mozart l’Égyptien*, immense succès (plus de 500.000 CD vendus) consistant à mêler tous types d’ensembles musicaux : un ensemble classique européen, un orchestre classique arabe et des musiciens populaires. Très coûteuse, l’œuvre est représentée en 2006 et 2012 uniquement, mais marque les esprits, en dépit d’une réception critique parfois moyenne. Il est remarquable qu’encore une fois, seules des extrémités du spectre de la production musicale égyptienne soient vus comme compatibles avec la musique savante européenne : ce qui est refusé, c’est précisément la musique égyptienne qui arrive en quelque sorte « déjà » métissée. En tout état de cause, le 11 septembre 2001 marque une rupture dans la réception de la musique arabe en France, qui ne cesse de s’aggraver par la suite, et l’âge d’or de la musique arabe en France des années 1990 ne semble pas devoir se reproduire de sitôt.

Pour revenir sur l’effet en retour auquel il était fait allusion *supra*, on peut parier que l’expérience du centre *Makān* au Caire (Place Ḍariḥ Sa’d Zaghlūl) qui présente, avec une scénographie proche des Bouffes du Nord, des musiques de *zār* à un jeune public urbain cairote n’aurait pu être envisagée sans ce détour par la world music fait par Ahmad al-Maghrabi. C’est en cela que la réception française (et hors monde-arabe en général) influe sur le statut même des musiques dans leur pays d’origine.

On conclura donc sur cet intéressant paradoxe : quand la musique arabe d’Égypte cherche la modernité à travers l’occidentalisation de son discours mélodique, elle devient inécoutable pour le public français sans attache avec le monde arabe, alors que les formes les plus marginales, qu’elles soient folkloriques ou savantes, sont-elles beaucoup mieux reçues par un public esthète. Et parallèlement, le métissage croissant de la population française fait qu’une partie importante des urbains sont familiers et amateurs de musiques d’Égypte, au moment même où le pays traverse une crise de sa production et semble avoir perdu une part de sa centralité.

Références bibliographiques

- ABOU MRAD, Nidaa, 1991, « L’imâm et le chanteur : réformer de l’intérieur (une mise en parallèle de Muhammad ‘Abduh et ‘Abduh al-Hâmûlî) », *Les Cahiers de l’Orient* - n° 24, Dossier La Nahda et la musique, Paris, SFEIR.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l’Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d’Ethnomusicologie, p. 183-215.

- ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Échelles mélodiques et identité culturelle en Orient arabe », *Musiques. Une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, vol. III « Musiques et cultures », sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Arles, Actes Sud, p. 756-795.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale. Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadath-Baabda, Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.
- AL-MUWAYLIHĪ, Muḥammad, 2012, *Hadīth 'Īsā bnu Hishām*, Le Caire, Hindāwī.
- AL-SHIDYĀQ, Fāris, 2015, *Al-sāq 'alā l-sāq*, éd. Humphrey Davies, New York, New York University Press (Library of Arabic Literature), p. 204-205.
- CEDEJ, 1992, *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*, Schéhérazade Hassan et Philippe Vigreux (éd.), Le Caire, CEDEJ, 441 p..
- COL. D'AUTEURS, 1934, *Recueil du Congrès de Musique Arabe tenu au Caire en 1932*, Imprimerie Nationale, Boulac, Le Caire.
- COLLER, Ian, 2012, *Arab France. Islam and the Making of Arab Europe, 1798-1831*, Berkeley, University of California Press.
- DANIELSON, Virginia, 1989, *The Voice of Egypt, Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press.
- DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, 2014, « L'Égypte, la modernité et les expositions universelles », *Bulletin de la Sabix* 54 (2014), p. 37-41.
- GABRY, Séverine, 2010, « L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM, n° 4, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 67-82.
- GABRY, Séverine, 2014, « Égypte. Hymnes de l'Église copte orthodoxe. Le chant des voyelles », livret du CD *Égypte. Hymnes de l'Église copte orthodoxe. Chœur de l'Institut d'Etudes Coptes*, W 260151 SC 848, Paris, Inédit, Maison des Cultures du Monde.
- GUETTAT, Mahmoud, 1980, *La musique classique du Maghreb*, Sindbad, Paris.
- HASSAN, Schéhérazade Qassim, 2004, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme* 2004/3-4 (n° 171-172), p. 353-369.
- JARGY, Simon, *La musique arabe, 1971-1977-1988*, Paris, Que sais-je ?.
- LAGRANGE Frédéric, 1994, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahḍa*, thèse de doctorat non-publiée, Université de Paris VIII, Saint-Denis.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique], Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.
- LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 25-56.

- LAGRANGE, Frédéric, 2011, « Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4 (2011), Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 43-51.
- LAGRANGE, Frédéric, 2015, « Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ? », *Revue des Traditions Musicales*, n° 9 « L'improvisation *tasīm* », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 11-31.
- LAMBERT, Jean, 1997, *La médecine de l'âme : le chant de Sanaa dans la société yéménite* [CD encarté], Société d'Ethnologie, Nanterre, France.
- LAMBERT, Jean, 2007, « Retour sur le Congrès de Musique Arabe du Caire de 1932. Identité et acculturation : les prémisses de la mondialisation », *Actes du Congrès des Musiques dans le monde de l'islam*. Assilah, 8-13 août 2007, <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/intervenantsfr.htm>.
- LANE, Edward, 1836-1842-2004, *An Account of the Manners and of the Customs of the Modern Egyptians*, Knight, New Edition: American University in Cairo Press, 2004.
- LOHMAN, Laura, 2010, *Umm Kulthūm, Artistic Agency and the Shaping of an Arab Legend, 1967-2007*, Middletown, Wesleyan University Press.
- MOUSSALI, Bernard, 1980, *Le Congrès de musique arabe du Caire, étude historique et sociologique, mémoire de maîtrise* (non publié), Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).
- MOUSSALI, Bernard, 1991, « L'École khédiviale », *Les Cahiers de l'Orient*, 4^e trimestre, n° 24, p. 175-184.
- POCHÉ, Christian, 2005, *Dictionnaire des musiques et des danses traditionnelles de la Méditerranée*, Paris, Fayard.
- PUIG, Nicolas, 2009, « Amour, honte et prestige au Caire : Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale », *L'Homme - Revue française d'anthropologie*, Éditions de l'EHESS 2009, p. 51-78. (halshs-00081995v3)
- RACY, Ali Jihad, 1992, « Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire », in CEDEJ, 1992, p. 109-122.
- RACY, Ali Jihad, 1993, "Historical World views of Early Ethnomusicologists: An East-west Encounter in Cairo, 1932", Stephen Blum et al.(ed.), *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana, University of Illinois Press, 68-91.
- ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. Albert Lavignac, Librairie Delagrave, Paris, p. 2676-2812.
- VIGREUX, Philippe, 1991, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte monde arabe*, 7 | 1991 « Perceptions de la centralité de l'Égypte », p. 55-101 (<https://doi.org/10.4000/ema.1157>).

VILLOTEAU, Guillaume André, 1830, « Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence », *Description de l'Égypte*, Bruxelles, Degréef-Laduron.

Références discographiques

A. Réédition du répertoire classique sur 78 tours

- LAGRANGE, Frédéric, 1993a, *Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī*, CD compilation de 78 tours et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, réf. AAA 065.
- LAGRANGE, Frédéric, 1993b, *Shaykh Salāma Ḥigāzī*, CD compilation de 78 tours et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, réf. AAA 085.
- LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Cafés chantants du Caire - volume 1 », CD compilation de 78 tours des années 1920 et livret musicologique, vol 1, Paris, Club du Disque Arabe, réf. AAA 099.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, « Cafés chantants du Caire - volume 2 », CD compilation de 78 tours des années 1920 et livret musicologique, vol. 2, Club du Disque Arabe, réf. AAA 115.
- LAGRANGE, Frédéric, 1999, *Sami al-Shawwa, Prince du Violon Arabe*, CD compilation de 78 tours et livret musicologique, Club du Disque Arabe, Paris, réf. AAA 107.
- MANYALĀWĪ, Yūsuf al-, 2011, « Shaykh Yūsuf al-Manyalāwī. La voix de la *Nahḍa* », compilation en 10 CD "The Voice of the Nahda Era Yusuf Al-Manyalawi: The Works", Frédéric Lagrange, Mohsen Soua et Mustafa Said éd., Beyrouth, Dar al Saqi & Foundation for Arab Music Archiving and Research.
- MOUSSALI, Bernard et LAMBERT, Jean, 2014, « Congrès de Musique Arabe du Caire 1932 », publication sur 18 CD de l'intégrale des enregistrements 78 tours avec livret musicologique, Paris, Bibliothèque Nationale de France, avec le concours de l'Abu Dhabi Tourism & Culture Authority.
- MOUSSALI, Bernard et POCHÉ, Christian, 1987, *Archives de la musique arabe*, Paris, Ocora & IMA, CD, C 558678, texte français, anglais et arabe, Préface de Bassim el Jisr et André Jouve.
- MOUSSALI, Bernard et POCHÉ, Christian, 1988, *Congrès du Caire 1932*, Paris, Bibliothèque Nationale/Institut du Monde Arabe, Coffret 2 CD, ANP 88/9-10, livret illustré français, anglais, arabe, 151 + 61 p. Préfaces d'E. Pisani, E. Le Roy Ladurie, M.-F. Calas, J. Dufour.

B. Édition commerciale de concerts de musique égyptienne s'étant tenus en France

B-1 répertoire mainstream égyptien

UMM KULTHŪM : Les concerts d'Umm Kulthūm à l'Olympia en novembre 1967 ne sont pas commercialisés en France, mais uniquement en Égypte, d'abord Al-Aṭlāl sous forme abrégée en LP SonoCairo GSD9 (s.d., circa 1968), puis les 5 titres

chantés lors des deux concerts, en version apparemment intégrale, sous forme de cassettes éditées par SonoCairo [sawt al-Qāhira], dans les années 1980.

Les concerts de ‘Abd al-Ḥalīm Ḥāfiẓ et Warda font quant à eux objets d’éditions commerciales :

Abdelhalim HAFEZ, 1975, « Aye dem’aa hozen », enregistrement public au Palais des Congrès à Paris, La Voix du Globe (Paris)/ Universal Music Production VDG100.013, s.d. (circa 1975).

Abdelhalim HAFEZ, 1975, « Fatet ganbena », enregistrement public au Palais des Congrès à Paris, La Voix du Globe (Paris)/ Universal Music Production VDG100.012, s.d. (circa 1975).

Abdelhalim HAFEZ, 1975, « Zay el hawa », enregistrement public au Palais des Congrès à Paris, La Voix du Globe (Paris) / Universal Music Production VDG100.011, s.d. (circa 1975).

WARDA, « Warda à Paris au Palais des Congrès le 12 mai 1978 », « Awkati be tehlaou » [awqātī bitihlaw], LP Voix du Liban/EMI VLMX85, 1978.

WARDA, « Warda El Djazaïriya à l’Olympia » vol 1 (concerts de septembre 1979), « Khallik hinā », « Isma’ūnī », « Fī yōm wi-lēla », Club du Disque Arabe/Artistes Arabes Associés, 1990.

WARDA, « Warda El Djazaïriya à l’Olympia » vol 2 (concerts de septembre 1979), « Dandana », « wi-mālo », « frāg ghzālī », Club du Disque Arabe/Artistes Arabes Associés, 1990.

WARDA, « Warda El Djazaïriya à l’Olympia » vol 3 (concerts de septembre 1979), « Min ba’id », « Is’al dumū’ inayya », « Li’bit il-ayyām », Club du Disque Arabe/Artistes Arabes Associés, 1993.

WARDA, « Warda Live au Palais des Congrès de Paris », DVD, s.e, s.d. [1995].

On trouve difficilement des enregistrements commercialement diffusés des artistes d’Arabpop se produisant dans les années 1990 et 2000, les plateformes internet ayant pris la place de l’industrie phonographique.

B-2 répertoire world music

Entre préservation des « musiques en danger » (répertoire rural provincial), mise en performance artistique des musiques fonctionnelles (*sīra*, *inshād* populaire, liturgie), revivification du répertoire de la Nahḍa, et hommage au répertoire hybride savant-populaire d’Umm Kulṭūm

Aicha REDOUANE, 2000, Arabesques Vocales, Institut du Monde Arabe (Musicales).

Aicha REDOUANE, 2010, Egypt, Vocal and Instrumental Art of the 19th century, Ocora.

AL NŪBATIYYA, « Chants et tambours de Nubie », Institut du Monde Arabe (Musicales), 2003.

Hommage à Oum Kalsoum (Riham Abdelhakim, Karima Skalli, Abir Nasraoui), Institut du Monde Arabe (Musicales), 2008.

Hymnes de l'Église Copte Orthodoxe, 2015, Chœur de l'Institut d'Études Coptes, Maison des Cultures du Monde (INEDIT). Il s'agit du seul enregistrement « égyptien » de ce label prestigieux, la MCM préférant se concentrer sur les musique de Syrie et d'Irak.

Les musiciens du nil, 1988, Ocora (Paris) (sous cette appellation World Music, le chanteur de Haute-Égypte Miqāl Qināwī et son ensemble, voir article).

Nidaa ABOU MRAD et l'ensemble de musique classique arabe (chant : Mohamad Ayach), 2002, *Concert dans le style de la Nahda, hommage à 'Abduh al-Hâmûlî et Muhammad 'Uthmaân*, CD d'un concert tenu en 1999 à l'Institut du Monde Arabe à Paris, publié à Beyrouth par la firme Byblos Records BLCD 1023.

Sayyed AL-DOWWI, « La Geste Hilalienne » (Égypte), 2 vol, Cité de la Musique / Institut du Monde Arabe (Musicales), 1997.

Sheikh Yasin AL TUHAMI, 1998, "The magic of the sufi inshad" (2 CD), Long Distance (Paris).

ZEIN MAHMOUD, « Chants sacrés de Haute-Égypte », Cité de la Musique / Institut du Monde Arabe (Musicales), 1997.