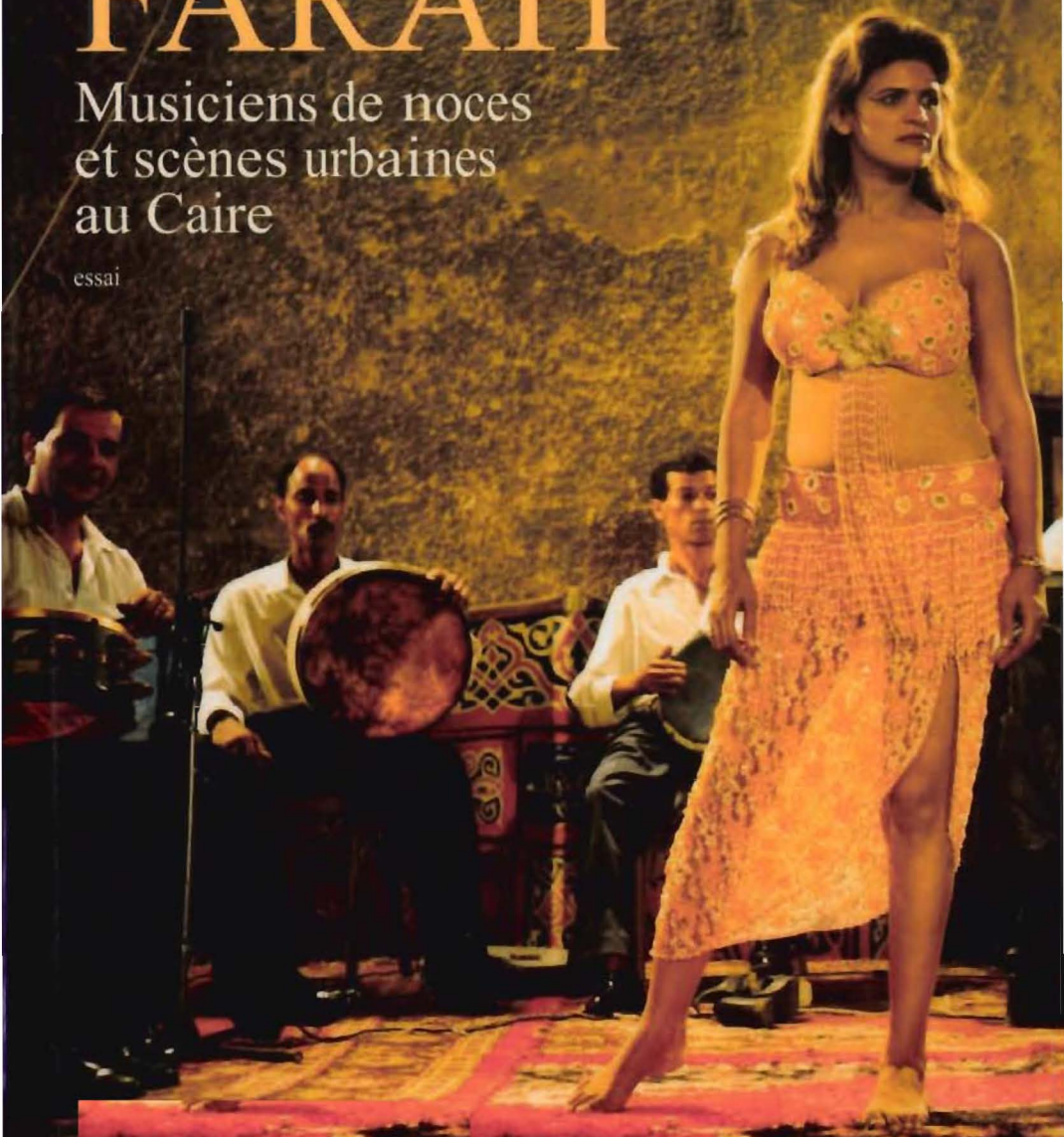


NICOLAS PUIG

FARAH

Musiciens de noces
et scènes urbaines
au Caire

essai



Sindbad

LA BIBLIOTHÈQUE ARABE

collection

Hommes et Sociétés

Sindbad
est dirigé par Farouk Mardam-Bey

FARAH

**MUSICIENS DE NOCES ET
SCÈNES URBAINES AU CAIRE**

**Ouvrage publié avec le concours de
l'URMIS (IRD, université Paris-Diderot et UNSA)**

**© ACTES SUD, 2010
ISBN 978-2-7427-9131-6**

NICOLAS PUIG

Farah

Musiciens de noces et
scènes urbaines au Caire

Sindbad



Pierre Bernard, fondateur

إلى الأستاذ الفنان أحمد وهدان
و عائلته الكريمة

Prologue

“LA VIE DU MUSICIEN EST COMME LA VAPEUR D’EAU, ELLE MONTE ET DISPARAÎT.”

Farah. En arabe le mot signifie “joie”. En Egypte, il désigne également les festivités en général et la fête de mariage en particulier. Les *farah* (*afrah*, pl. arabe) sont le lieu de performance des musiciens spécialisés qui animent les célébrations nuptiales toute l’année, hormis le mois lunaire de ramadan, plutôt en fin de semaine (du jeudi au samedi). Ils forment un petit milieu dont les membres œuvrent sur les estrades des mariages de rue (*afrah badi*). Une partie d’entre eux se regroupent encore dans quelques cafés “d’artistes” avenue Mohamed-Ali, lieu emblématique de la musique en Egypte, dont le déclin semble irréversible. C’est là que, prenant appui sur un coin de table, je consignai la phrase sibylline placée en exergue de cette exploration des scènes urbaines cairottes : “*La vie du musicien est comme la vapeur d’eau, elle monte et disparaît.*” Je l’ai retrouvée au milieu d’un carnet datant des premiers temps de l’enquête et je la tiens d’un certain Abu Magdi que je ne revis guère par la suite. Je ne me remémore pas avec exactitude sa physionomie. Ce fut notre unique discussion, et son visage se confond désormais avec celui de dizaines d’autres instrumentistes avec lesquels j’ai échangé quelques mots et dont je suis incapable de nommer la plupart d’entre eux. Ce sont des personnes rencontrées dans l’un des cafés de l’Avenue, les membres

d'un orchestre que j'ai accompagnés sur les lieux de leur engagement, dans ma voiture ou entassés dans un minibus en compagnie de la danseuse, à qui l'on aura respectueusement réservé la place à l'avant à côté du chauffeur. J'ai surtout côtoyé ces musiciens dans les fêtes de mariage de rue, mais aussi les clubs, les cabarets, les soirées privées ou dans des cafés à proximité des tombeaux de saints et de saintes disséminés dans la ville. Je les ai pris en photo parfois, j'ai enregistré leur musique et filmé leurs performances. Ils sont pour moi la rumeur du métier, ils m'en donnent une vision pleine mais confuse, m'aidant à en discerner les contours, à approcher ce monde social et la culture spécifique de ceux qui le pratiquent. Mais ils ne font pas partie du "premier cercle" formés par les informateurs "privilegiés" qui se retrouvent régulièrement dans le petit appartement d'Ahmad Wahdan dans le quartier d'Ad-Darb al-Ahmar : une dizaine de personnes auxquelles s'ajoutent les passagers, ceux que l'on ne voit qu'une fois. Puis d'autres qui reviennent de temps à autre dans ce lieu qu'Ahmad appelle la "gare" pour en souligner le caractère quasi public.

Cependant, justice est ici faite au musicien méconnu puisque c'est à lui que je donne la parole pour commencer ce voyage au bout des scènes et des coulisses des musiques caiotes. Je n'avais pas noté grand-chose de cette conversation avec Abu Magdi, mais cette petite phrase qui réapparaît aujourd'hui après quelques années de fréquentation du milieu est troublante. Ce qu'il affirme est vrai de toute vie. En quoi celle du musicien est-elle spécifique ? Comment monte-elle avant de disparaître ? Quel est le sens de cette disparition ? Est-ce le déclin biologique, le tarissement du succès ou la fin de la carrière ? S'agit-il d'une remarque désabusée sur les incertitudes du destin des musiciens de mariage dans une période difficile de leur histoire annonçant une transformation radicale de leur profession ? Quelle vision, enfin, traduit-elle du "drame social du travail" qui conduit les musiciens à sans cesse négocier leur statut afin de maintenir leur dignité vis-à-vis de leur public et des membres de la société citadine en général ?

Des différentes descriptions et analyses qui se succèdent, selon un ordre ternaire dont la logique conduit à se rapprocher peu à peu de la scène sur laquelle tombera le rideau, une tenture ornée d'entrelacs multicolores sur un fond rouge soutenu, devraient se dégager quelques éléments de réponse. Au-delà des enseignements sur les musiciens, leur milieu et leur culture professionnelle, ceux-ci concernent la masse anonyme des habitants de la ville, et donnent finalement à entendre, c'est l'espoir que je forme, quelque chose de l'urbanité du Caire.

La destinée des musiciens est liée, en effet, à celle des mondes "populaires" cairotes, à ceux qui les font, les habitent et les investissent de significations. Il est donc autant question des artistes de l'Avenue, de ce qu'ils sont collectivement et individuellement, de leur travail, de leur lutte pour maintenir une dignité et de leurs ambitions le plus souvent déçues, que des microcosmes urbains diversement reliés et segmentés avec lesquels ils sont en contact dans le cours de leur carrière et de leur existence. En accompagnant les musiciens, se dessinent peu à peu, par bribes successives, les contours d'une vieille société citadine "au fait" de sa ville, campée dans ses territoires et dans la multiplicité de ses mondes sociaux.

Pour avancer dans cette découverte, il nous faudra tout d'abord remonter un peu le temps pour mettre à jour cette relation ambivalente entre les musiciens et la société citadine. Elle s'inscrit dans des lieux de la ville dont le plus emblématique était l'avenue Mohamed-Ali où s'installèrent, au début du XX^e siècle, artistes, luthiers et artisans.

Inscrit dans un lieu pleinement pris dans la ville, il s'agira ensuite de décrire cette position si particulière du musicien non académique entre intimité urbaine et mise à distance sociale. Il sera ensuite temps de monter sur scène pour analyser dans le détail la fête familiale (fiançailles, mariage, naissance), principal contexte de performance des musiciens de l'avenue Mohamed-Ali.

Puis, la parole sera donnée, dans une seconde partie, aux musiciens eux-mêmes, à travers quelques récits de vie restitués, qui

viendront recouvrir le propos anthropologique de la patine des vécus et des expériences³. Ce moment est complémentaire du projet de documenter l'univers des musiciens de mariage au Caire qui fut le mien lors de ce "terrain d'Égypte" car il permet d'entendre les voix de ceux et celles avec qui j'ai travaillé et de mettre en lumière ces quelques microscopiques parcelles de vie témoins d'une organisation citadine bouleversée par la dégradation des conditions de vie. Les quatre récits présentés – le maître, le "bronzé", le désabusé et l'héritière – une jeune femme qui a depuis abandonné la carrière – illustrent différentes positions dans le monde des musiciens de l'Avenue. Mais avant cela, une première étape introductive fait, discrètement, apparaître l'ethnographe dans le champ des descriptions de l'univers des musiciens, de leurs espaces relationnels, de leur culture professionnelle et de leurs ancrages urbains.

Première partie

LE CAIRE DES FÊTES DE RUE

Introduction

UN TERRAIN EN MUSIQUE

CE NE SONT QUE DES MOTS

PARRAINAGE

C'est lors d'un séjour au Caire dévolu à l'apprentissage de la langue arabe que se mirent en place les personnages principaux et le cadre d'une enquête qui allait débiter presque dix ans plus tard. J'avais alors rencontré quelques musiciens, à commencer par mon guide et ami Ahmad Wahdan, mais aussi Ali, le chanteur devenu plombier, ou encore Talaat, "l'ambianceur" (*nabatshi*) qui anime les fêtes de sa voix rauque. Je les suivais dans leur repaire, un café de l'avenue Mohamed-Ali, ancien centre de la musique égyptienne, qui s'enfonce chaque jour davantage dans une morne décadence. De retour au Caire pour un long séjour, retrouvant Ahmad et sa famille, je débute alors une enquête, avec en tête les quelques lignes écrites par U. Hannerz dans *Explorer la ville*. Après avoir affirmé l'utilité de la méthode de l'observation participante, il avance que "le travail de terrain doit être perçu comme protéiforme, s'adaptant sans cesse aux nouveaux contextes en modifiant les procédures établies, s'inspirant

de la situation de terrain pour fabriquer de nouveaux outils d'analyse" (1983, p. 381).

Je me donnais comme programme d'observer les pratiques musicales et sociales, les relations entre musiciens, entre ces derniers et leur public, leur voisinage, leurs amis et leur famille. J'envisageais ainsi de suivre les artistes dans leur quotidien pour restituer les différentes situations dans lesquelles, en prise avec autrui, ils modulaient les éléments de la présentation de soi et s'adaptaient au contexte de l'interaction. Je souhaitais recueillir les discours des personnes à propos de leur vie professionnelle et, au-delà, restituer le fonctionnement de ce marché particulier de la musique à travers leur expérience. Cela induisait des moments d'observation flottante dans les cafés de l'avenue Mohamed-Ali, des situations régulières d'interlocution, l'accompagnement des musiciens dans les différents contextes de leur vie quotidienne et également quelques entretiens longs et personnalisés, en tête-à-tête, avec ceux que je connaissais le mieux, ce qui, pouvait-on présumer, devait en garantir la pertinence. J'ai effectué la plupart de ces entretiens durant l'automne 2002 après trois ans de fréquentation du milieu, ce qui m'a permis de leur donner un tour personnalisé, adapté à la trajectoire de chacun. Des extraits de ces entretiens sont restitués dans la seconde partie sous la forme de récits de vie.

Mon entrée dans le milieu et sa fréquentation assidue furent rendues possibles grâce à l'efficace "parrainage" d'Ahmad Wahdan, chanteur et multi-instrumentiste talentueux (luth arabe, accordéon et clavier), figure de l'avenue Mohamed-Ali. Ce mode d'insertion est celui en vigueur dans les cafés de musiciens où il est nécessaire d'être présenté par un membre de la corporation. Sous son couvert, j'ai pu me glisser en tant que chercheur dans cette petite société bousculée par les changements affectant ses conditions d'exercice professionnel et sa position sociale.

Cette intégration n'est que relative et pragmatique : elle permet de légitimer la présence de l'anthropologue et éventuellement sa curiosité. On se gardera en la matière de toute naïveté,

l'anthropologie contemporaine ayant développé nombres d'analyses sophistiquées portant sur les interactions entre le chercheur et ceux qui sont sujets de sa recherche, instituant ainsi les "conditions de production de l'enquête" en thématique à part entière du champ⁴. Ainsi, je ne tentai pas d'occulter ma présence, ni par la discrétion – en effaçant les traces derrière moi de façon à ne pas perturber le tableau naturaliste dont il s'agissait de rendre compte –, ni, à l'inverse, par une intégration totale (devenir l'un d'eux pour témoigner "de l'intérieur" de leur condition...). Ce fut plus prosaïque : je trouvai une place au sein du milieu dans la construction d'une familiarité⁵ sur le temps long et par une présence répétée finissant par aller de soi, au coup par coup ou de façon plus pérenne avec ceux du "premier cercle". La négociation des rôles, surtout le mien au demeurant, était un élément intervenant fréquemment dans la dynamique des conversations.

Par ailleurs, j'étais bien conscient de travailler avec des personnes exerçant un métier faisant l'objet d'une stigmatisation récurrente de la part des membres de la société conventionnelle et souffrant d'un manque de reconnaissance sociale et professionnelle. Cela oriente la présentation de soi et différentes tactiques étaient alors suivies pour négocier un statut favorable aux yeux du chercheur occidental auquel, toutefois, il était toujours possible de s'adresser comme à un musicien, certes bien amateur, ou encore comme à une connaissance distrayante et, pour certains, comme à un ami. En règle générale, le monde de la musique étant hiérarchisé, il est compréhensible que l'information et les significations soient peu ou prou filtrées par l'état des relations sociales. De même, le contexte de la conversation influe sur son contenu par diverses interférences liées à l'hospitalité, au droit d'aînesse (les plus anciens, ceux aux carrières et aux fonctions mieux établies disposant d'une préséance) ou encore au respect des hiérarchies en place, comme dans le cas des entretiens menés avec le président du syndicat des musiciens qui imposaient une certaine étiquette sans pour autant nécessiter

les parades de la société de cour. Il existe également des moments, majoritaires, où l'on (se) raconte dans la franchise, où les discussions entre les personnes dévident leur propre logique sur laquelle la présence oubliée d'un chercheur un peu coi a bien peu d'influence. Des temps de déprise neutralisent les enjeux de la "face", faire bonne figure entre collègues, tandis que l'extériorité au monde social du chercheur entraîne que l'on se confie, parfois, plus facilement à lui. De plus, l'enquête avec les musiciens ne se réduit pas au recueil de discours sous diverses formes (discussion, entretiens formels, observation flottante...). L'observation des pratiques permet également d'analyser ce que les personnes font et comment elles le font, sans s'en tenir à ce qu'elles disent et à ce qu'elles disent de ce qu'elles font... La connaissance des contextes de performance, le suivi des musiciens dans leurs engagements permettaient de mettre, la plupart du temps, les discours en perspective.

En d'autres temps, on aurait désigné Ahmad comme un informateur privilégié. Bien que la tradition anthropologique ne manque pas d'identifier certains écueils dans le fait de dépendre en partie d'une personne pour mener une enquête⁶, cet aspect de l'ethnographie ne m'a pas posé de souci particulier. Néanmoins, il s'agissait de contextualiser la séduisante parole déployée par Ahmad dans sa "gare" face à ses hôtes, et de ne pas se laisser trop entraîner par ses dispositions rhétoriques. La mise en œuvre de ce type de réflexivité correspond à un moment d'ethnologie de la parole, laquelle tente d'intégrer les contextes d'interaction et de présentation de soi à la production du sens, sans considérer le discours comme le témoignage universel d'un univers culturel et social⁷. Mais cet indispensable travail en amont, lié à des enjeux déontologiques de comportement du chercheur face à ses exigences de connaissance, néglige – et c'est d'une façon générale le cas des études réflexives sur le terrain, aussi sophistiquées soient-elles – la composante que j'ai envie de qualifier de "ludique" de l'exercice.

Il existe des terrains plus diserts que d'autres : l'anthropologue aime à susciter et à délier la parole, mais une certaine circonspection est de mise avec des spécialistes du *kalâm* (parole), hommes de scène, chanteurs et improvisateurs, à l'instar d'Ahmad, animés d'une verve peu commune. Il s'agit de faire la part des choses et de laisser aux conversations leurs dynamiques propres, lesquelles n'ont pas forcément à voir avec un compte rendu objectif de ce qu'est la vie d'un musicien et de la façon dont il évolue dans les différents contextes sociaux. La parole se libère vite et facilement, elle est performance à l'adresse d'auditeurs, elle glisse d'un sujet à l'autre, dans son propre enthousiasme. Elle voyage d'une personne à l'autre sans trop craindre les contradictions, les non-sens, certaines invraisemblances parfois. Les aspects ludiques de la conversation ne sont pas reliés nécessairement à l'établissement d'une vérité. La parole sert la négociation des statuts, le partage des codes, le déliement des imaginations, et elle conforte *in fine* les routines de la rencontre. Il existe dans le milieu, *a fortiori* chez les chanteurs habitués à la scène et à l'improvisation des longues nuits de fête, une esthétique de la parole et une économie de la conversation. Je propose d'en apporter une petite illustration à travers une discussion autour des notions de succès et de prestige, bien évidemment centrales dans le métier.

VIGNETTE ETHNOGRAPHIQUE : LE CADRE ET LA PHOTO OU SI DEUX ÂNES BRAIENT ENSEMBLE DANS LA MÊME TONALITÉ, ILS FONT DE LA MUSIQUE

Dans le dialogue reproduit plus bas, Ahmad Wahdan intervient pour mettre en relief et expliciter la relation par Mahmoud al-Asmar d'une expérience professionnelle dans un hôtel situé dans une ville de la péninsule arabe.

MAHMOUD AL-ASMAR. – Je faisais un “show” avec la danseuse, je me lève et fais quelques mouvements avec elle, je danse et mets la tabla par terre et je danse en jouant. Je mets la tabla entre mes jambes et je continue à danser et ça plaisait beaucoup aux gens⁸. Mais un des types de l’orchestre lui a dit : “Il tire la couverture à lui.”

NICOLAS PUIG. – De l’orchestre ?

M. A. – Oui de l’orchestre et il lui a dit : “Il te prend le succès (*biyakhud minik al-sukses*), tu dois faire attention, tu es la danseuse, c’est toi le numéro (*nûmrû*). Celui-là, il ne doit pas te prendre le succès.” Alors elle m’a demandé de ne plus le faire. Mais quand j’ai arrêté, les gens, les clients n’étaient pas contents et le propriétaire du lieu était en colère. Ils pensaient que j’avais décidé de ne plus le faire de mon propre chef. Le propriétaire et les clients ont demandé à la danseuse que je fasse ce numéro, mais elle n’a pas voulu et elle a échoué parce qu’elle ne m’a pas laissé faire ça. Elle était supposée rester deux mois, elle est restée vingt-cinq jours et n’a pas terminé son contrat.

N. P. – Une nouvelle danseuse est venue ?

M. A. – Oui et je faisais mon numéro avec elle et elle n’a pas pensé au succès du tout. Mais on avait des camarades pas sympas, ils faisaient des intrigues et des trucs pas bien.

N. P. – Dans l’orchestre ?

M. A. – Oui,

N. P. – Le clavier, le luth ?

M. A. – Ça pouvait être n’importe lequel d’entre eux. Le problème est psychologique. “Comment tu te distingues de nous ?”, mais quand je fais un truc comme ça, je ne réussis pas seul. Les gens disent que l’orchestre est bien et que ce *tabbâl* est bien. Mais ils vont dire “l’orchestre”, c’est-à-dire qu’ils ne vont pas dire “ce *tabbâl*” et ils se taisent, ils oublient l’orchestre. Non. Ils disent “cet orchestre” est bien et “le *tabbâl*” qui y joue est bien. Les autres musiciens ne voulaient pas comprendre ça. Celui qui intrigue et fait ça ne pouvait pas comprendre.

N. P. – Et le reste des gens de l'orchestre était égyptien ?

M. A. – La plupart.

N. P. – Comme toi, ils sont venus d'Égypte pour travailler ?

M. A. – Oui, ils sont venus pour travailler, on est un groupe qui travaille ensemble.

N. P. – Pourquoi t'ont-ils fait des problèmes ?

M. A. – A cause du succès. Qui va monopoliser le succès et qui va avoir les faveurs du public et les applaudissements ? Ces applaudissements sont-ils pour moi ? On m'apporte du champagne et pas à elle...

N. P. – Qui t'apporte ce champagne ?

M. A. – Les clients.

N. P. – Ils te paient une bouteille de champagne parce que tu joues bien de la tabla...

M. A. – Oui, le client paie le champagne pour les *tabbâl*. Ils disent "maître, *please*, donnez du champagne pour Mahmoud" et un autre client offre du whisky. Il y avait des gens que ça énervait.

N. P. – Ils étaient jaloux ou quoi ?

M. A. – Oui.

N. P. – Mais comment cela arrive-t-il ?

Ahmad qui était resté silencieux jusque-là intervient :

"Je suis au travail et j'ai du succès, les gens viennent me voir et me donne beaucoup d'argent, ils sont très contents de moi. Un chanteur vient et fait un numéro, il sent qu'il est faible par rapport à l'orchestre. Il commence à dire du mal de celui qui organise le travail et de l'orchestre, il dit que cet orchestre est nul. Celui qui chante et celle qui danse sont ceux qui sont devant le public directement. Les musiciens sont comme un cadre, ils encadrent le numéro, tu ne peux pas dire que le cadre est mieux que la photo. En premier, tu regardes la photo qui est le numéro, la danseuse ou le chanteur, ça c'est la photo. Les musiciens sont

juste le cadre. Quand le cadre brille et est plus beau que la photo, la photo se met à le jalouser. Elle va interagir avec le public. Une chanteuse peut être faible avec un orchestre excellent, mais elle peut faire douter le public sur l'orchestre et dire "C'est parce qu'ils ne me donnent pas la hauteur à laquelle je suis à l'aise pour chanter ; c'est eux les responsables, ils ne savent pas m'accompagner", ou encore "C'est un âne, c'est quoi ça, il ne sait pas jouer". Mais le public la croit, elle, il ne croit pas les musiciens, et les clients qui amènent l'orchestre aussi la croient, elle. Alors ils disent "Amène la danseuse et n'amène plus cet orchestre ou ce chanteur et amène un orchestre qui accompagne bien le chanteur ou la danseuse". A cause de ça, quand je veux travailler, je dis "Quel chanteur je vais accompagner ?". C'est la première chose, avant le travail. Et c'est l'une des causes qui expliquent mon ancienneté sur la place. Je ne travaille pas pour n'importe quel numéro : je refuse de travailler pour un numéro quelconque dans le souk. Je sens qu'il n'y a pas de numéro qui mérite que je reste derrière lui. Il n'y en a pas. Il faut que le numéro me plaise pour que je le fasse réussir et que je m'y investisse et que je m'y fonde complètement. On devient ensemble une même chose. Lui avec moi et moi avec lui. Les deux se complètent. Mais que je le dépasse ou qu'il me dépasse, non, ça ne va pas si je sens qu'il me manque quelque chose, il faut qu'il y ait deux énergies complémentaires. Très simplement, si deux ânes braient ensemble dans la même tonalité, ils font de la musique. Prends une mauvaise chanteuse et un mauvais orchestre. Les deux plaisent aux clients. Et ils sont très bien. Si un bon chanteur est avec un bon orchestre, c'est pareil. Il faut qu'il y ait un bon équilibre, une complémentarité. Il y a de très bons musiciens qui, sachant que cette chanteuse est mauvaise, deviennent eux-mêmes faibles comme elle, pour ne pas lui gâcher le travail. Ils descendent leur niveau au sien. Et ce genre de choses, ça ne se fait pas comme ça. Il faut qu'il y ait de l'affection, de l'harmonie. Pour que je reste avec les musiciens, il faut que je m'entende bien avec eux avant même d'accorder mon instrument. Je m'accorde à eux, je suis sympa avec eux afin qu'ils ne me couvrent pas après avec leur instrument. Lui, il joue

un truc et moi un truc et tous les deux on fait quelque chose de bien. Je le mets en valeur et lui le fait avec moi. Mais on ne se dispute pas, musicalement. Le son du clavier est fort et près de moi je trouve un violon avec un petit son : je vais le couvrir, le tuer musicalement ? Je le laisse comme ça, sur la photo ou je le jalouse et ne le laisse pas jouer avec moi. Si je fais ça, moi, je suis un musicien mauvais de l'intérieur, un musicien pas bien. Il faut que je sois en harmonie avec les autres musiciens de la même façon que j'accorde l'instrument avec lequel je travaille.

L'analogie du cadre et de la photo développée par Ahmad est séduisante, mais elle ne couvre pas l'ensemble des situations de performance musicale. Elle s'applique assez bien aux fêtes de mariage et aux musiques de circonstances en général, mais beaucoup moins à d'autres contextes au cours desquels les instrumentistes sont davantage sur le "devant de la scène" (comme les nuits d'artistes⁹ par exemple ou les soirées musicales privées). De plus, il existe dans l'ensemble des musiques "populaires" des moments importants d'exécution au cours desquels les instrumentistes "recouvrent leurs droits" (*yakhdu ha'hum*) selon l'expression consacrée. Pourtant, quelque chose est dit sur les relations entre les musiciens, les questions de jalousie et la façon dont se négocie le "capital prestige" de chacun. Le commentaire n'est donc pas faux, la question n'est d'ailleurs pas celle de la véracité... Il est pertinent dans le contexte du récit de Mahmoud.

La lecture faite par Ahmad de la situation procède de codes socialement partagés quant à la place du chant et de la danse par rapport à une musique purement instrumentale conçue comme secondaire (dans le contexte des musiques de fêtes), tout en apportant une lecture personnelle, un peu idéalisée probablement, de la pratique professionnelle placée sous l'égide de l'harmonie et de l'affection. En effet, de l'avis général et y compris de celui d'Ahmad qui ne s'y produit quasiment plus, les fêtes

de rue n'autorisent pas réellement ce genre de recherche, même s'il arrive que l'ambition artistique se fraie un chemin dans l'épaisse ambiance sonore de la cérémonie.

Il reste à mettre ce récit et son commentaire en perspective par une observation des orchestres en situation de performance, puis à en rediscuter avec Ahmad et Mahmoud. L'enquête se présente ainsi sous la forme d'une coproduction partielle qui retrace les multiples chemins de significations que suivent les musiciens dans les différents contextes de leur vie professionnelle.

OBSERVATION FLOTTANTE : UN EXTRAIT DÉTACHÉ

Aux côtés d'entretiens formalisés par l'enregistrement, l'enquête se construit également aux abords de dialogues décousus. Du point de vue de la pratique de recherche, le plus souvent, "passer le temps", ou plutôt "passer du temps", ne revient pas à le perdre. Le décalage ethnographique par rapport à des situations directes d'enquête est essentiel à ma pratique et à ma façon de concevoir la relation anthropologique. Cette présence n'est autre qu'une forme de participation sociale qui prend certes des aspects un peu spécifiques sur les terrains urbains. En effet, la diversité des mondes sociaux en ville permet au chercheur une forme de présence discontinue ; résidant dans une autre partie de la ville, menant une vie sociale, familiale éventuellement, occupant parfois un bureau au sein d'un institut, il remplace l'intensité d'un terrain à plein temps par une fréquentation régulière mais intermittente qui prend place sur de larges plages temporelles.

Au cours de moments d'observation flottante des pistes de recherche parmi les plus intéressantes apparaissent et nombre d'informations importantes sont collectées, dénotant par rapport aux réponses parfois stéréotypées des situations d'enquête plus formelles¹⁰ : à titre d'illustration, voici un extrait d'un carnet de terrain rendant compte d'un moment passé dans l'un des cafés de l'Avenue en 2004 (NB : des éléments de contexte sont rajoutés entre crochets).

Au café Saad as-Sawa ("Saad, le chauffeur", surnom de l'établissement) lors de l'aïd 2004 avec Ahmad :

Au cours de ce mois, peu de travail pour la plupart des musiciens, durant le mois de ramadan, il n'y a pas de mariages. L'Avenue sort de sa léthargie des dernières semaines. Un joueur de tabla vient s'asseoir quelques instants avec nous. Lui a pu travailler tous les soirs lors des repas de rupture du jeûne dans le restaurant du nouveau jardin de l'Aga Khan à la citadelle (100 L. E. le menu, réservé aux Egyptiens relativement fortunés et aux touristes).

La discussion tourne autour de la jeune génération incapable de remplir de tels emplois : "Ceux qui travaillent dans le souk maintenant jouent sur deux ou trois gammes simples : majeure, nahawand, rast. Ils ne connaissent pas le reste, ils n'ont pas étudié". A ce moment, un jeune chanteur nous interrompt pour demander à Ahmad comment chanter "ya halawit ad-dunya". Il parle de turath (patrimoine), comme c'est souvent le cas pour une chanson dont on n'est pas trop sûr du compositeur, on parle de turath chanté par..., en l'occurrence Sayyid Mikkawi.

Les morceaux sont autant connus par leur interprète que par leur compositeur [tient au mode d'apprentissage par l'oreille ? Exemple des cassettes ou de la radio : Umm Kalthum qui chantait chaque semaine à la radio plusieurs fois le morceau, car elle savait que tous les musiciens d'Egypte l'écoutaient pour reprendre le morceau, m'a raconté Samiha al-Kureishi, une ancienne de l'Avenue (aujourd'hui décédée) ; elle avait ajouté que ce type de musicien était zay al-karbut (comme le papier carbone)].

Au café, un sosie de Shaaban [Shaaban Abdel Rehim, chanteur "populaire" cairote] s'assoit non loin de nous et nous salue avec nonchalance.

Ahmad : "Avant, pendant l'aïd, c'était impossible de voir des musiciens sans emploi, ça durait les trois jours de fête."

Vers les 4 heures de l'après-midi, l'ambiance monte, le trafic sur l'Avenue est plus dense et les cafés se remplissent. Une ambiance de fébrilité s'instaure.

"Le musicien de Mohamed-Ali est un artisan, il supporte le travail, peut enchaîner le travail toute la nuit" : Salama qui s'est assis avec nous.

Un musicien désœuvré passe, il semble nerveux, cravate jaune pour costume sombre, sort visiblement de chez le coiffeur, dernière coupe à la

mode, un peu long derrière, court devant et légèrement bouclé (apparence chic populaire propagée par Shaaban).

“Ey maslaha ana ma’ak” [n’importe quel boulot, je suis avec toi] lui dit Salama : “Je ne sais pas ce qu’il se passe, mais il y a quelque chose quelque part”, il ajoute avec un soupir : “L’Avenue c’est fini.”

Il jouait du ‘ud, mais s’est mis à l’orgue électrique pour le souk. C’est avec cet instrument qu’il gagne sa vie.

Peu de travail, Ahmad est triste pour les musiciens : “Ceux qui sont là sont en urgence.” Celui qui ne trouve pas de travail est désespéré de rentrer sans argent surtout pour la fête. Le café où nous sommes est “sha’abi shouaïa” [un peu populaire] par rapport à Halawithum [café d’en face]. Ahmad, malgré son nouveau prestige [grâce à une série de concerts, notamment dans des institutions étrangères], n’a pas changé. Selon lui, quand on est dans un café, il faut y rester. Devenir un habitué pour qu’on sache où trouver la personne. Par exemple, s’il prend une avance et disparaît dans la nature. Ici, on sait où le trouver n’importe quand.

Les musiciens se pressent, se saluent, s’interrogent mutuellement sur les engagements du soir. Un vieux trompettiste avec un sac en toile comme étui, des percussions dans des étuis troués et rapiécés. Jimmy essaie de m’expliquer comment émettre des quarts de tons à la trompette, en gros “c’est à la gueule”, comme on dit. Tout le monde se presse autour des imprésarios qui rassurent et qui jouent du téléphone portable avec ostentation. Ce soir, il n’y aura pas du travail pour tout le monde renchérit Salama.

Cet extrait de carnet ne fut pas écrit sur le moment. Il s’agit de “notes-mémoires¹¹” qui se différencient de celles rédigées directement dans le cours de l’interaction. Seuls sont consignés de façon discrète les sujets abordés, les événements, les choses observées, mais la priorité est donnée à l’interaction et à l’observation : le fait d’écrire ne poserait pas en soi un problème, mais donnerait un ton beaucoup plus “officiel” à ma présence. Ce n’est que dans un second temps que les notes sont reportées par écrit

avec une première série de commentaires et de mises en relation des informations. En plus de données diverses sur le métier, il importe de tenter de rendre compte des ambiances dans un souci de description phénoménologique. Avec les apports d'autres méthodologies plus "directrices", des bribes d'observation flottante viennent ainsi au fil des carnets témoigner de l'expérience professionnelle comme "existentielle" des musiciens. Parmi ces autres méthodes, il y a le recours au film dans les moments de performance.

SCÈNES ET COULISSES DES MARIAGES DE RUE

CARNETS VIDÉO

Un vidéaste est à l'œuvre lors des cérémonies, enregistrant notamment de longs plans des mariés trônant sur des chaises surélevées capitonnées de rouge. Il n'y a donc rien de particulièrement étonnant à ce qu'une seconde caméra accompagne la première ou à ce que des photos soient prises. Au contraire, cela m'est souvent proposé si d'aventure je n'ai pas prestement sorti mon matériel. Ce sont des cérémonies destinées à être filmées et enregistrées, et la plupart des convives ont soigné leur apparence. Aussi est-ce souvent sous la bienveillante autorité d'un homme de la famille que je suis conduit jusqu'aux mariés pour des présentations, puis sollicité pour les filmer ou les photographier tandis que c'est en parfait étranger que j'avais débarqué à la noce dans le sillage des musiciens.

Le fait d'avoir en main un appareil photo ou une caméra permet donc de se déplacer dans la fête de façon légitime, d'occuper plus librement l'espace et de s'affranchir un peu des règles de la bienséance. Cela autorise à prendre des "postes d'observation" qu'il est malaisé d'atteindre autrement, les invités se déplaçant

peu, chacun restant à la place qui lui a été attribuée. Il est ainsi possible d'occulter sa présence et de bénéficier d'une sorte de refuge dans des contextes où, une fois "démasqué" en tant qu'Occidental, on devient l'objet de multiples sollicitations plus ou moins insistantes ; être équipé d'une caméra permet de se libérer de cette contrainte sociable sans contrevenir aux civilités minimales.

Toutefois, fort logiquement, les acteurs des séquences de la fête présentant des aspects transgressifs se prêtent moins volontiers à l'enregistrement. C'est le cas des préparateurs de narguilles de petite taille appelés *gûza* dans lesquels le tabac est mélangé à la mélasse et à la marijuana apportées par les invités. De même, les tablées d'hommes buvant de l'alcool préféreront que ma caméra, à l'instar de celle du vidéaste professionnel qui consacre un plan court à chaque invité, laisse hors champ les bouteilles de bière ou de whisky (plus rare). Il est également malvenu de filmer le coin des femmes, à l'exception des moments de la cérémonie au cours desquels l'accent est mis sur les mariés qui sont alors entourés par le public féminin. Entre les moments intégrant un minimum de "mise en scène", qui doivent être filmés dans la logique de la construction du souvenir des familles et de la préservation de la dignité des invités, et les situations que l'on préfère garder dans l'ombre, le chercheur vidéaste a rapidement fait le tri. Et si sa sagacité est mise en défaut et qu'il est pris à filmer ce qui ne doit pas l'être, il lui sera suggéré, poliment mais fermement, de détourner l'objectif de sa caméra. Il lui faudra donc bien distinguer entre les coulisses et les scènes de la fête, et la liberté surveillée dont il bénéficie grâce à sa petite caméra numérique lui permettra, à titre d'exercice ou de travaux pratiques, d'éprouver les limites imposées au regard qu'il n'aurait pas déjà identifiées par lui-même.

Outre cet aspect "stratégique" d'occupation de l'espace et d'expérimentation de la compréhension de la situation par le chercheur, le film et la photographie sont, bien entendu, des moyens efficaces d'enregistrement des discours publics et d'observation

des positions des personnes et des interactions qui seconderont le regard direct. Ils permettent de constituer des archives anthropologiques et de fournir des données qui, une fois fixées sur des supports relativement durables (cassettes DV par exemple), autorisent plusieurs visions de la fête et de son déroulement.

Le film prolonge le carnet de l'anthropologue en saisissant différentes séquences de la fête : les félicitations du *nabatshi* adressées aux invités débarquant à la noce ou à de généreux donateurs dont le nom est scandé au micro, l'arrivée discrète, sur le tard, d'un personnage entre deux âges que l'on retrouvera quelques instants après sur la scène, dansant aux côtés de l'almée ou encore un esclandre entre deux invités qui, au grand désarroi de l'ambianceur, s'arrachent le micro pour répandre leurs invectives dans l'espace sonore de la fête et prendre à témoin le public de la noce et l'ensemble du quartier. Dans le contexte d'une enquête anthropologique de terrain, le film constitue en lui-même un exercice spécifique d'observation et de recueil des données, un "carnet vidéo" qui fixe sur la bande magnétique les différentes séquences de la cérémonie saisies au gré du regard médiatisé.



Fin de soirée, les enfants posent sur les "trônes" des mariés qui ont quitté la noce. (Cliché Nicolas Puig, juillet 2003.)

ORDRES ET DÉSORDRES DE LA FÊTE

L'arrivée dans le *farah* constitue un moment d'intensité cérémonielle. Le cheminement en direction de l'estrade sur lequel se concentre une bonne part des éclairages de la fête se fait avec faste au fil d'une allée ménagée entre les tables et les chaises. Le *nabatshi*, interrompant la musique, salue longuement de son nom le nouvel arrivant à la noce, annonçant le plus souvent son titre (ou lui en attribuant un) et son quartier. C'est un accueil important, dénotatif de la respectabilité de l'invité qui, prestement pris en charge, est accompagné puis installé en fonction de son statut et des relations qu'il entretient avec les familles des mariés, les places de choix étant à proximité immédiate de l'estrade.

Dans l'espace du *farah*, les femmes, séparées des hommes, sont disposées près du trône des époux, à l'écart, loin de l'estrade, en général dans l'angle mort des regards masculins tournés vers les musiciens et la danseuse. Il s'agit d'une sorte de coulisse depuis laquelle se prépare parfois l'arrivée sur scène des mariés pour un moment de danse lors de la soirée. Elle devient une scène le temps de la remise, en début de soirée, des bijoux offerts par le marié à sa promise (*chabka*).

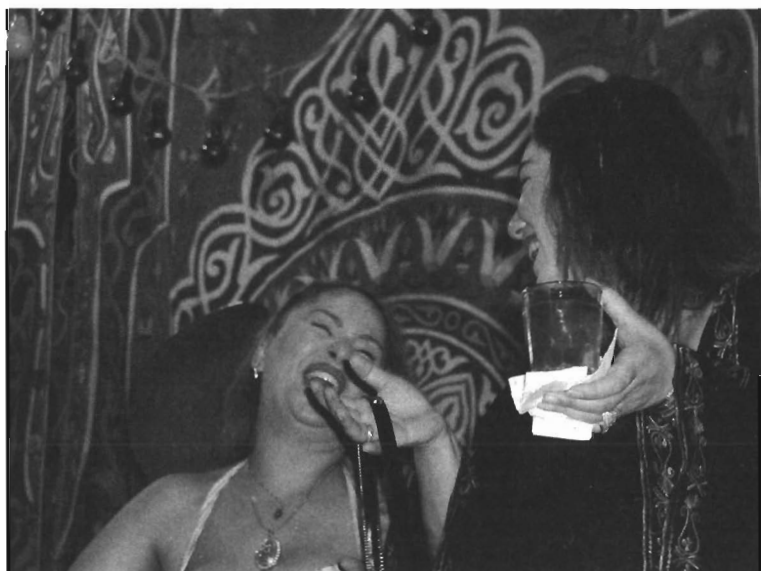
La disposition dramatique des lieux est soulignée par la présence d'une estrade, le *masrah*. Il n'y a pas de coulisse propre associée à cette estrade, mais plutôt une arrière-scène, voire des lieux sur la scène elle-même où l'on prend davantage ses aises. Il suffit de peu de choses pour cela et il n'est pas nécessaire de sortir du cadre des visibilitées mutuelles. C'est là, me semble-t-il, un effet d'hospitalité résultant de la densité des quartiers populaires. L'hospitalité tient, en effet, à la présence de bienséances qui gouvernent les situations d'attention à l'autre et d'"inattention civile" pour que chacun vive sa vie dans la proximité d'autrui¹². Ce qui n'empêche évidemment pas l'existence d'un fort contrôle social, notamment appliqué aux comportements moraux.

Tandis que la maîtrise des impressions est un élément central de la fête de mariage, la photo présentée ci-dessous laisse apparaître l'aspect négligé du niveau inférieur de l'estrade, lequel suggère

que ce n'est pas là que doit se porter le regard. On glissera donc sur les bouteilles de bière reposant couchées dans le voisinage des mégots de cigarette, les pieds déchaussés, les housses d'instruments jetées en vrac et les câbles électriques omniprésents. Bien que située au niveau même des regards des convives, cette partie inférieure de l'estrade montre par son laisser-aller que la division scène/coulisse est davantage une question d'interaction entre les personnes que de propriétés intrinsèques des espaces. De même, sur l'estrade, les danseuses, dès qu'elles se tiennent en retrait, sont en général couvertes conformément aux normes partagées de la pudeur. Elles jouissent ainsi d'un moment de détente et, s'il n'est jamais totalement dérobé au regard du public, notamment des plus jeunes, ce retrait apparaît déjà comme une coulisse. Ce regard "sans vergogne" des plus jeunes (mais aussi d'autres) constitue une manifestation du droit que s'accorde l'autochtone "à ne rien cacher de sa curiosité, de sa fascination ou de sa répulsion, la jouissance sans entrave du regard inquisiteur", selon les mots d'Isaac Joseph définissant "l'épreuve majeure de l'étrangéité" (1997, p. 137). Ce regard nous rappelle que la fête se déroule au milieu d'une communauté de résidence, chez les habitants de la rue nécessairement placés aux premières loges.



Scène et coulisse sur l'estrade. (Cliché Nicolas Puig, 2003.)



Prise d'intimité dans l'aire des visibilités, danseuses sur l'estrade entre deux prestations. (Cliché Nicolas Puig, 2003.)

Le *farah* constitue un moment privilégié de la présentation de soi, de l'évaluation et de la reconnaissance de sa position dans la société locale dans un lieu qui ménage des possibilités transgressives. En témoignent les comportements, les gestes, les déplacements des corps, les regards captés par la caméra. L'ordre social du mariage se caractérise ainsi par une mise en scène de la société citadine et de ses identités. Ce qui est dit dans la fête ressortit pour partie à l'ordre des territoires urbains à travers l'évocation des noms de quartiers et de leurs qualités supposées. L'annonce du nom des habitants résonne dans l'espace sonore, conférant une reconnaissance publique de la respectabilité et du prestige de ceux dont le patronyme est scandé.

Cette prise en charge est autant un acte d'hospitalité qui complète l'accueil sonore de l'orchestre que le reflet d'un contrôle accru sur un espace ouvert de manière à maintenir les conditions de la pratique ludique et festive. La tension liée à l'intrusion

d'étrangers se traduit notamment par une certaine fébrilité des hommes de la famille hôte. Des débordements dus à un trop plein d'excitation (et d'alcool) peuvent se produire et entraîner des situations délicates, comme, par exemple, lorsque des coups de feu sont tirés en l'air, que des danses trop lascives et inconvenantes avec la danseuse sont exécutées sur l'estrade, ou encore que le micro est monopolisé par un invité squattant la scène. Les incidents ne sont pas rares et les ambiances peuvent parfois basculer vers un désenchantement profond accompagné d'un douloureux rappel du principe de réalité. Aussi les ordres que manifestent les fêtes de rue, ordre collectif et ordre interactionnel, sont-ils bien éloignés du désordre que l'on prête généralement à ce genre de festivités et, à l'instar du carnaval, "la fête n'est qu'exceptionnellement un prélude à la révolte¹³".

Ces contextes de performance se caractérisent par la recherche d'une saturation sensorielle dans laquelle la musique n'est qu'un des éléments constitutifs du paysage sonore. L'analyse de ce paysage très particulier des mariages de rue et de la production musicale constitue le troisième mouvement de restitution de l'enquête qui s'appuie davantage sur l'ouïe que sur la vue.

LE PAYSAGE SONORE DES MARIAGES DE RUE

LES MARQUEURS DE LA CÉRÉMONIE

Si le regard est considéré comme le sens privilégié de la vie urbaine¹⁴, il n'échappera à nul visiteur du Caire que le son a quelque chose à y voir également. L'écologie sonore de la ville surprend, en effet, ceux qui n'ont pas intégré physiquement la norme sonore acquise par les habitants au fil de leur existence. Le son des fêtes de rue, porté à des niveaux de décibels douloureux, rend

par exemple toute tentative de discussion malaisée, voire impossible.

Dans ce cadre, l'enregistrement audio constitue une méthode appropriée pour isoler puis travailler la matière musicale et sonore, même s'il s'avère délicat, compte tenu de la qualité des sons émis. De fait, je n'ai effectué ce type d'opération que dans des contextes spécifiques de production musicale de façon à isoler un matériau de bonne facture. J'ai procédé ainsi à l'enregistrement de répétitions, de concerts publics, de soirées privées et, également, d'un CD de quatorze titres, à l'occasion d'un passage en studio réalisé en mars 2005. Outre leur intérêt artistique, ces données sont utiles pour travailler sur les répertoires, les styles, les paroles et finalement les interactions entre musiciens dans le cadre professionnel. En revanche, le paysage sonore du mariage de rue est très spécifique et probablement très difficile à fixer de façon satisfaisante sur un support audio. C'est donc par l'intermédiaire du micro de ma caméra numérique que j'ai travaillé sur les sons de la cérémonie. Ceux-ci se caractérisent par les effets et la puissance sonore et son inévitable corollaire : la saturation.

Tout d'abord, l'ambiance sonore des fêtes de mariage est parfaitement reconnaissable du fait du recours à un effet "chorus" qui donne au son un écho (la phrase est répétée plusieurs fois en s'amenuisant). Il constitue ainsi un marqueur sonore de la cérémonie. L'écho permet de meubler l'espace sonore, puisqu'il n'y a en général dans ce type de festivité qu'un seul instrument mélodique (clavier ou accordéon) auxquels s'ajoutent les percussions et les voix.

L'espace sonore de la fête se caractérise également par la saturation des sons : musiques, chants et voix des "ambianceurs" dont les discours rythmés et parfois rimés jouent un rôle prépondérant dans le paysage auditif. Le son est amplifié au maximum des possibilités du matériel, ce qui produit inévitablement une saturation du fait de la faiblesse technologique des amplificateurs et des enceintes utilisées. Parmi les petits métiers qui gravitent

autour du *farah*, c'est le plus souvent aux électriciens que revient le rôle d'ingénieur du son. Leur compétence leur permet d'assurer techniquement l'organisation sonore de la fête dont les caractéristiques sonores découlent de facteurs techniques transformés en usages musicologiques : le son particulier de la fête permet aux convives qui se rendent à la noce, comme au voisinage, de l'identifier en tant que telle.

Le son suramplifié suscite des critiques et des plaintes de la part de ceux qui ne participent pas à la fête et ressentent une atteinte perceptive insupportable du fait de leur situation d'extériorité. Au demeurant, le voisinage fait l'objet d'une attention particulière des *nabatshi* qui ne manquent pas de le saluer régulièrement de façon à s'en concilier les bonnes grâces, et à éviter de la sorte d'intempestifs recours à la police.

L'appareillage sonore masque parfois la faiblesse des orchestres et des voix des chanteurs en leur accordant une présence qui contraste avec la qualité musicale de leur jeu. Porté par cet ample courant sonore, le chanteur est plus à l'aise, de même que le pianiste qui, dans les mariages peu fortunés, est souvent un jeune en cours d'apprentissage se satisfaisant d'une modique rétribution. Toutefois, les musiciens ne manquent pas de le souligner, cette ambiance sonore est désirée par les organisateurs du mariage et reconnue par le public comme une propriété festive de la cérémonie. Une esthétique de la saturation sonore s'est ainsi développée tandis que se diffuse massivement le clavier électronique (*urg*), instrument amplifié qui permet une variété d'effets et de sonorités, et dont l'apprentissage serait moins ardu que celui de l'accordéon, par exemple, qui le précéda comme instrument mélodique dans les fêtes de mariage.

La musique est assujettie aux annonces des ambienceurs. L'élément fondamental de l'animation et l'enjeu du mariage réside, en effet, dans la *nu'ta*. Il s'agit de dons monétaires aux familles organisant le mariage faits dans le cadre d'obligations réciproques.

Une part de ces dons est attribuée à l'orchestre¹⁵. Les sommes sont généralement consignées par écrit et, le moment venu, il appartiendra aux membres de la famille organisatrice de rendre la pareille lors du *farah* de l'une des personnes présentes ou de l'un de ses proches. Ceci est un élément d'explication de l'emphase avec laquelle le *nabatshi* accueille les invités à la noce : elle est accompagnée par des phrases mélodiques spécifiques qui en rehaussent encore l'intensité. Certains développent ainsi la musicalité de leurs paroles en conférant à leurs dires un tour esthétique entre chant et parole scandée. Outre l'attention pour le sens des discours tenus et l'agencement des identités citadines dont ils témoignent, l'analyse de cette parole scandée comme élément musical à part entière reste à faire, de même que celle de l'esthétique musicale spécifique du *farah* contemporain.

JOUER LES SALUTATIONS

Les musiques de mariage sont passées au tamis de la saturation sonore, laquelle autorise toutes sortes d'approximations et d'hésitations dans la construction du paysage sonore par l'orchestre et le *nabatshi*, seul le silence étant proscrit. Les tempos sont accélérés pour permettre la danse, les chansons et les morceaux sont déformés par les contraintes spécifiques de la fête. L'improvisation et le jeu d'oreille sont la règle. La performance au cours du mariage *baladî* actualise un répertoire¹⁶, reflète un style et s'organise autour d'interactions localisées sur la scène, la coulisse et la rue dans laquelle se tient le public.

Il existe pour ces accueils un motif musical issu des traditions de fanfares (*hasaballah*) et qui, même diversement exécuté, est toujours reconnaissable. Il s'agit de "jouer les salutations" (*idrâb as-salam*), lesquelles consistent en l'exécution d'une phrase musicale simple à l'accordéon ou au clavier, accompagnée par les percussions, afin de marquer l'accueil de la personne¹⁷. Des séquences rythmiques et mélodiques récurrentes contribuent

à caractériser le mariage et, par extension, les musiques de danse. Le *tît*, par exemple, désigne un style fondé sur une improvisation autour de quelques notes simples sur un tempo lent avec un jeu syncopé des percussions (construit sur des contretemps). Le *tît* se distingue de la *tûba* qui exclut les percussions et consiste en une improvisation modale de l'instrument mélodique, la plupart du temps sur des gammes que les musiciens considèrent comme "populaires" : celles qui "marchent" comme le mode *rast* (majeur avec les troisième et septième degrés quart de ton) et *nahawand* (troisième, sixième et septième degrés bémol).

Un autre marqueur de la musique des *afrah* réside dans la sur-représentation des percussions, accompagnées parfois d'une batterie. Elles comprennent généralement la tabla, tambour à fût unique avec membrane plastique, le *ri*, tambourin sur cadre avec cymbalettes mécaniques, et le *duff*, tambourin simple.

Enfin, les musiques de mariage de rue au Caire, et cela concerne l'ensemble des cérémonies de ce type, se caractérisent du point de vue des contenus par la variété des répertoires et des styles. Ceux-ci mêlent différentes formes d'improvisation musicale et rythmique destinées à la danseuse à des chansons aux statuts très différents, depuis la variété "savante" de l'âge d'or de la musique égyptienne aux succès contemporains de la pop arabe. Toutefois, ces contextes de performances rendent difficiles pour les musiciens de l'ancienne génération de faire valoir une quelconque ambition artistique. Du moins s'en plaignent-ils et, de l'avis général, la fête de mariage est devenue, avant toute chose, une affaire d'argent. Cela reste à discuter quand on observe la charge ludique de l'événement pour un public souvent fort nombreux. Le fait que les musiciens jouent pour des profanes, appelés à juger ou, à tout le moins, apprécier diversement leur art, a toujours été une source de tension au sein de la profession. J'ai d'ailleurs souvent été pris à témoin par mes informateurs qui nourrissent de sourds ressentiments vis-à-vis d'un public considéré comme inculte musicalement, voire de façon générale, notamment dans les quartiers informels (*'ashwa'i*). Ainsi que le

notait Howard Becker à propos des musiciens de danse de Chicago juste après la Seconde Guerre mondiale, “la relation d’opposition entre les musiciens et les non-musiciens détermine non seulement la culture des musiciens, mais aussi le déroulement de leurs carrières” (1985, p. 127).

LES HORIZONS URBAINS D’UNE ENQUÊTE

Parler, filmer et enregistrer sont trois moments techniquement distincts de l’enquête, évoquant chacun une dimension de la “performance sociale” que l’on peut considérer isolément. Tout d’abord, la façon dont les musiciens se constituent en groupe spécialisé doté de références communes fondées à la fois sur une pratique professionnelle et sur les lieux de cette pratique, une culture autant professionnelle qu’urbaine, ressortit à une démarche d’observation participante qui place la parole au centre du dispositif d’enquête. Elle correspond à un moment fort de l’engagement du chercheur. Les fêtes de mariage sont des situations de performance privilégiées et constituent des moments d’orientation des regards, de mise en scène de la société citadine et de circulation des valeurs, des références et des codes constitutifs d’un *éthos* collectif. Elles sont filmées et analysées en priorité à partir de “carnets vidéo” ainsi constitués. Enfin, la matière musicale elle-même, dont les significations débordent le domaine musicologique pour recouvrir l’ensemble du paysage sonore, des pratiques musicales et des paroles chantées ou scandées, est isolée par l’enregistrement audio.

Derrière chacune de ces opérations, il y a un chercheur aux prises avec la présentation de lui-même et la négociation de son statut. Il doit apprendre sur le tas et dans l’urgence différentes techniques d’enregistrement, le tout en soutenant une discussion dans une langue étrangère avec plusieurs interlocuteurs, généralement curieux et volubiles. S’ajoutent à cela la gestion, si possible pleine de tact, des multiples sollicitations qui ne manquent

pas de se produire dans le commerce avec les informateurs, lorsqu'on tente de se retirer dignement d'une interminable veillée par exemple. Il faut également affronter les "pesanteurs" d'un terrain qui s'abîme dans les embouteillages du Caire, lors de vaines tentatives de rassemblement des membres d'un orchestre, par exemple mais également se laisser guider par le subtil plaisir des sociabilités amicales auquel se superpose la satisfaction intellectuelle que revêt, parfois, l'activité sociale de recherche.

L'avantage de la grande ville est probablement qu'elle rend coutumière la rencontre entre personnes issues de milieux différents, banalisant un peu la présence de l'anthropologue dans la société considérée ; après tout, lui aussi réside au Caire, ce qui permet de se prévaloir d'une diversité de rôles sociaux. Cette ethnologie discontinue sur un temps long est précieuse, car elle autorise la construction patiente de relations sans pour autant infliger aux informateurs et une présence permanente parfois envahissante et, à l'inverse, des entretiens rapides effectués dans l'urgence d'un bref séjour.

Faisant partie de la ville, l'ethnographe conçoit bien comment le travail sur le milieu des musiciens est lié à l'exploration de la société citadine. Car il est difficile d'envisager la situation des musiciens sans se référer à la façon dont ils s'insèrent dans les différents mondes sociaux de la ville. Ils animent les fêtes familiales et pénètrent ainsi au cœur des quartiers au cours de leurs déplacements professionnels. Ils contribuent au "chant de la ville" comme à la vie sociale des citoyens. Ils investissent des lieux variés et, en parallèle, sont maintenus dans une position de marginalité. Cette situation entre intimité urbaine et mise à distance sociale est liée à la caractéristique de la ville, "mosaïque de petits mondes juxtaposés, mais qui ne s'interpénètrent pas" (Park, cité par Hannerz, 1983, p. 318) et à la façon dont s'articulent sédentarité et mobilité. La relation entre proximité et distance qui caractérise la présence des musiciens dans la société citadine est en partie à l'origine d'un manque de reconnaissance sociale qu'ils partagent avec l'ensemble des

professions mobiles qui heurtent les ordres locaux fondés sur la sédentarité.

Ces multiples prises sur les mondes de la ville offrent l'un des cadres d'intelligibilité et de mise en perspective des données, elles constituent l'horizon urbain de l'enquête. Un horizon fait de personnes et de relations, de significations et de mondes sociaux plus ou moins reliés à des territoires, eux mêmes parfois mouvants. En filigrane d'un terrain d'Égypte, cet ancrage dans la matérialité de la ville, ses ambiances et ses paysages, permet ainsi l'exploration des multiples "voies urbaines" des musiques festives.

La première de ces voies est une avenue – celle de l'amour... et du politique : l'avenue Mohamed-Ali, lieu de regroupement des musiciens depuis plus d'un siècle, qui demeure une référence centrale pour une majorité des professionnels.

I

UN LIEU ET SES HOMMES

L'AVENUE DE L'AMOUR... ET DU POLITIQUE

PRENDS GARDE À ZUZU

A la fin des années 1950, le film *L'Avenue de l'amour*¹⁸ relate l'histoire d'un jeune orphelin, chanteur et musicien talentueux, adopté par les membres haillonneux d'une fanfare spécialisée dans les processions de mariages et installée avenue Mohamed-Ali au Caire. Négligeant leurs propres difficultés, ces derniers prodiguent soins et amour au héros, qui deviendra quelques années plus tard une étoile respectée de la musique arabe.

Vingt ans après, au cours d'une scène mélodramatique intense du film *Prends garde à Zuzu*¹⁹, une jeune danseuse professionnelle et étudiante à l'université du Caire déclare que l'homme qu'elle aime ne pourra jamais la respecter, car elle vit et travaille sur l'avenue de la honte :

“Ecoute-moi, Soliman, je suis almée et ma mère est almée. Saïd pense que je suis juste une étudiante à l'université et c'est tout. Où peut bien mener notre relation ?

— Tu es artiste et il est artiste [...]. Et puis qu'est-ce qu'il y a avec l'avenue Mohamed-Ali ? Les plus grands artistes sont sortis de l'avenue Mohamed-Ali !”

Au-delà du chagrin d'amour, les larmes de Zuzu symbolisent la fin d'une époque, à un moment charnière de l'histoire de l'avenue Mohamed-Ali comme de celle de l'Égypte qui s'ouvre alors à l'économie de marché.

Cette évolution du ressenti, de l'amour à la honte, lorsqu'on évoque l'Avenue²⁰, témoigne à la fois du déclassement de cet espace dans la topographie urbaine et de la dégradation de la réputation des musiciens qui le fréquentent. Ces derniers furent, en effet, considérés avec sympathie par une partie des habitants tout au long d'un âge d'or qui dura des années 1920 à la fin des années 1960, tant que l'Avenue mêlait les plus grands et les plus modestes dans ses cafés. C'était l'époque où Mohamed Abd al-Wahab, compositeur prolifique et chanteur renommé, fréquentait le café Tigara, dans lequel on a aussi aperçu, en quelques rares occasions, la diva Umm Kalthum. Mais, depuis une trentaine d'années, le charme est rompu, et les musiciens de l'Avenue, réintégrant leur anonymat social, ont vu leur statut constamment dévalorisé.

Les plus prestigieux d'entre eux s'en sont effectivement allés en quête de nouveaux espaces prometteurs de destins plus nobles. Et seule une microsociété de musiciens, “ambianceurs” et imprésarios de petit acabit, continue de faire des cafés de l'Avenue le siège de son activité professionnelle et de ses sociabilités.

Aussi est-il impossible d'avoir une discussion avec un musicien sans que ne soit mentionné le prestige disparu du lieu : toute évocation de son histoire parmi les membres de la corporation entraîne des soupirs désabusés accompagnés d'un inévitable commentaire sur la fin, déjà un peu lointaine, de la belle époque : “L'Avenue ? C'est fini, terminé, *khalâs* !”

Il est vrai que, de nos jours, celle-ci figure davantage l'image ambiguë des musiciens et des danseuses, maîtres des nuits caïrotes, que la grandeur de la musique égyptienne. Elle n'est plus

considérée comme un lieu de conservation des traditions artistiques populaires. Les membres des familles au sein desquelles le métier se transmettait de génération en génération se sont peu à peu disséminés dans la ville, et nul parent ne songerait aujourd'hui à encourager son enfant à faire carrière dans le milieu des artistes des cafés de Mohamed-Ali. La musique légitime s'apprend dans les conservatoires ou à l'Institut de musique arabe ; elle se joue en costume occidental dans des salles prestigieuses comme l'opéra du Caire ou en vêtements traditionnels dans les palais de la ville fatimide. Elle est académique et non pas populaire, elle comble les hautes aspirations culturelles, conforte un projet national et n'œuvre pas à animer les réjouissances plus ou moins licites des fêtes des quartiers populaires ou les nuits un peu "désespérées" des cabarets bas de gamme²¹.

Ainsi, au troisième millénaire, s'achève le long siècle d'une avenue particulière de la ville qui fut chère aux habitants et joua un rôle central dans l'évolution des formes urbaines. La dépréciation du lieu s'accompagne de son anamnèse. Les artistes (*fannânîn*) qui le pratiquent de nos jours évoquent son écho historique pour rehausser le prestige de la corporation, délivrant une image obsolète de la place. En effet, l'Avenue doit sa position privilégiée dans les perceptions toponymiques de la ville au fait que son histoire est liée à celle des musiciens du Caire. Le dialogue entre les lieux et les conceptions musicales y est audible depuis que ces derniers s'installèrent au début du XX^e siècle sous les arcades du *shâri'*, dans la compagnie des ateliers de fabrication d'instruments de musique. Actuellement, pôle urbain de la musique populaire – celle qui s'exerce prioritairement mais pas nécessairement dans les milieux pauvres –, l'Avenue s'inscrit dans des temporalités plus prestigieuses. Elle agence, durant son histoire, des coordonnées espace/temps distinctes de la ville, de ses centralités et de ses axes culturels et politiques. Ainsi, l'espace prescrit des temps. L'avenue Mohamed-Ali au Caire, connue également "à ses débuts" sous le nom de Sultan-Hassan (Mubârak, 1980a, p. 204) et portant de nos jours, en sa partie nord, le nom

officiel d'avenue de la Citadelle, est loin d'être un lieu anodin. Son importance encore renouvelée dans la conscience territoriale des habitants du Caire appert de la récurrence de l'évocation d'un "âge d'or" s'inscrivant dans le cadre de chronologies spontanées, ainsi que de l'idée répandue d'une décadence actuelle répondant au passé glorieux.

Pris dans l'histoire du système territorial de la ville et d'une pratique musicale professionnelle liée à l'évolution des perceptions esthétiques mais aussi des sociabilités, le lieu déroule la chronique de deux évolutions concomitantes. En effet, en filigrane de l'évolution d'un espace et de ses publics, est esquissé le contour de dynamiques affectant à la fois les topographies urbaines et les esthétiques et pratiques musicales ainsi que les relations entre ces deux éléments : la ville et ses musiques.

RÉFORME URBAINE, RÉFORME MUSICALE

Reflète d'une volonté politique réformatrice, le tracé de l'Avenue répond à une rationalité urbaine dominatrice s'invitant au cœur des vieux quartiers cairotes. Le plan pour l'aménagement de la ville dessiné au milieu du XIX^e siècle, sous le règne de Muhammad 'Ali, prévoit de nouvelles rues et des élargissements dans lesquels s'insère une nouvelle diagonale, telle "une incision chirurgicale à travers le très dense quartier résidentiel, entre Azbakiya et la citadelle" (Abu-Lughod, 1971, p. 96). La future Avenue doit ainsi s'implanter entre la mosquée de Sultan Hassan et la zaouïa d'al-Rifa'î²² et les cimetières intérieurs d'Azbakiyya et de Munâsira (Mubâarak, 1980b, p. 247). Muhammad 'Ali fit l'acquisition de ces terres en prévision du percement de son avenue et la zone fut rasée, les os déplacés vers d'autres cimetières (celui de l'imam Shâfi'î, notamment). Toutefois, les deux cimetières continuent d'être utilisés jusqu'aux dernières années de son règne (1805-1848), la construction de l'Avenue est, en

effet, abandonnée à cette époque et ne sera reprise que quelques années plus tard sous l'ère du khédivé Ismâ'il (1864-1879).

Dès la fin des années 1860, une politique systématique de grands travaux est mise en place et, sous l'impulsion d'Ismâ'il, "le Caire sort de ses limites ottomanes et se constitue en ville moderne, aussi bien dans sa forme construite, dans son organisation sociale et économique que dans sa relation au territoire égyptien. La ville musulmane traditionnelle, centre provincial de l'Empire ottoman, devient alors la capitale d'une Egypte de moins en moins dépendante de la Porte" (Arnaud, 1997, p. 171).

A cette modernité urbaine correspond une modernité musicale qui participe d'un même mouvement réformateur. De nouveaux lieux de rassemblement culturel se mettent alors en place suivant les nouvelles centralités de la ville d'Ismâ'il Pacha. Les jardins d'Azbakiyya dans lesquels sont disséminés des kiosques à musique accueillent des instrumentistes ottomans qui affluent au Caire tout au long du siècle, invités par les membres de la famille khédiviale et par les confréries (Lagrange, 1996, p. 70). Une musique de cour se développe dans les salons du palais de 'Abdîn dont le plus célèbre représentant est le chanteur et compositeur 'Abdû al-Hamûlî, originaire de Tanta. La musique européenne est, à cette époque, bien représentée au Caire, à travers notamment les écoles de musique militaire et l'opéra. C'est dans ce contexte de reformulation à la fois urbaine et musicale que s'effectue, à l'aube du XX^e siècle, l'installation d'un grand nombre de musiciens et d'artisans avenue Mohamed-Ali.

La construction de l'Avenue s'achève au début des années 1870, elle est ouverte fin 1873 à la circulation, venant allonger la liste des grands travaux du khédivé dont l'ambition était de faire de sa ville un second Paris en suivant le modèle haussmannien (Arnaud, 1997, p. 173, et Abu-Lughod, 1971, p. 100-112). Toutefois, ce modèle n'est suivi que de façon superficielle et les processus d'urbanisation des deux villes demeurent très différents. Ainsi

la transposition de l'organisation administrative parisienne est purement formelle, les percements sont limités et dans les nouveaux quartiers "ni le réseau de circulation, ni le découpage parcellaire, ni les types architecturaux ne suivent les modèles parisiens" (Arnaud, 1998, p. 36). Le khédive n'a retenu de la Ville lumière que son aspect immédiatement visible : "Des rues droites, des ronds-points, des perspectives et des plantations d'alignement. Il semble ignorer les travaux d'infrastructure – d'adduction d'eau et d'égout notamment – qui font du Paris d'Hausmann une ville fortement inscrite dans le sol" (1997, p. 173 ; cf. également 1998, p. 94-96). La nouvelle percée dépasse les deux kilomètres de long et sa construction a entraîné la destruction d'un nombre considérable de bâtisses, d'habitations, de boutiques de commerçants et d'artisans plus quelques mosquées et bains publics. Jean-Luc Arnaud souligne que "le seul percement de la rue Muhammad-'Ali a nécessité l'enlèvement de plusieurs dizaines de milliers de mètres cubes de décombres et son remblai a mobilisé quarante wagons durant plus de cinq mois" (1998, p. 181).

Le plan correspond à des standards européens : "L'Avenue était considérablement plus large que la Sikkah al-Jadida et à la différence de cette dernière était équipée en vastes trottoirs protégés du soleil par des arbres et par les arcades d'immeubles rapidement construits pour faire la jonction sur d'autres tronçons. Des réverbères au gaz furent installés sur toute la longueur de la voie qui, pour les plus grandes joie et fierté du khédive, était balayée trois fois par jour de façon compulsive afin d'en conserver le sol immaculé. Le rêve de Mohamed-Ali était ainsi enfin réalisé²³." (Abu-Lughod, 1971, p. 113.) Toutefois, il faut préciser que ce n'est qu'à la fin du siècle que ce rêve prend réellement forme et que les arcades viennent couvrir les trottoirs. Des bribes de parcelles subsistent en bordure du percement et la voie n'offre une certaine régularité sur toute sa longueur que dans la dernière décennie du siècle (Arnaud, 1998, p. 178). Marcel Clerget, en défenseur du patrimoine architectural islamique porte quant à lui un jugement sévère sur cette opération puisqu'il écrit : "La

percée de la rue Mohamed-Ali avait déjà coûté bon nombre de monuments irremplaçables sans rapporter en retour autre chose qu'une voie droite jalonnée de constructions à galerie, misérables et vulgaires" (1934, p. 340).

Dans le nouveau système urbain qui se met en place, l'Avenue constitue néanmoins un axe privilégié permettant de relier la citadelle – centre militaire et administratif et résidence des vice-rois d'Égypte jusqu'à l'établissement du palais de 'Abdîn, à partir du dernier quart du XIX^e siècle – au nouveau pôle qui se met en place à travers la vieille ville, autour du triangle Azbakiyya Nord/Azbakiyya Sud/place Bâb al-Lûq. Cette percée de plus de deux kilomètres de long, "en coupant en diagonale l'orthogonalité générale du tissu ancien, produit d'importants raccourcis" (Arnaud, 1998, p. 130). Elle relie directement trois établissements khédiviaux récents, le palais de la place 'Ataba-al-Khadra, le palais du gendre du khédive à Bab al-Khalq et la citadelle et la mosquée al-Rifa'i (p. 148). Les musiciens et les fabricants d'instruments s'installent sur cette avenue, vraisemblablement et tout à la fois, pour être proches de la ville nouvelle et de ce qu'elle symbolise, afin de disposer d'un accès privilégié aux nouveaux centres culturels et, enfin, en allégeance au pouvoir dont l'Avenue symbolise toute la magnificence.

Sous l'impulsion khédiviale, la musique accède alors à un rang privilégié et occupe une place centrale dans les pratiques urbaines cairottes. Les courants musicaux accompagnent le réformisme qui traverse l'Égypte durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Philippe Vigreux note ainsi la communauté d'idées qui unit 'Abdû al-Hamûlî, chef de l'école musicale dite khédiviale, souvent présenté comme un acteur efficient de la cause nationale égyptienne, et le penseur Muhammad 'Abdû (1991, p. 56). La musique égyptienne acquiert une autonomie musicologique, en même temps que la nation s'émancipe, développant un esprit particulier entre cultures turques et européennes. Al-Hamûlî, associé à la cour du khédive, se rend à plusieurs reprises à Istanbul, d'où il ramènera des innovations musicales qui seront

intégrées à un vieux fonds arabe et local, tandis que le pays s'ouvre largement aux influences musicales occidentales et aux nouveaux instruments. En résumé, "la musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales" (Vigreux, 1991, p. 58).

L'émergence de cette nouvelle ville est marquée par l'invention de lieux d'expression culturelle. La présence massive d'étrangers, européens et turcs, contribue à la production d'une ambiance urbaine inédite. Dès la fin du XIX^e siècle déjà, cinq mille Français résident au Caire. Aux alentours des années 1850, Flaubert constate la présence de nombreux "*cawadja françaou*"²⁴ – étrangers français – au cours de son périple égyptien. Il décrit les manifestations culturelles de la ville telles les marches militaires au son des polkas dans le désert ou encore la prestation des musiciens maltais d'Azbakiyya (1986, p. 204).

Soulignant le caractère privilégié du nouvel axe, la première des huit lignes de tramway construites au Caire à la fin du siècle est mise en service en août 1896. Elle relie 'Ataba à la place Mohamed-Ali (sous la citadelle) *via* l'avenue homonyme. Les hôtels internationaux et les communautés étrangères élisent résidence dans la ville nouvelle. Les étrangers et l'aristocratie égypto-ottomane fréquentent ces nouveaux endroits à la mode : le Théâtre national de comédie inauguré en janvier 1868, l'opéra du Caire où l'on joue le 24 décembre 1971 la première de *Aïda*, commandée par Ismâ'il Pacha au compositeur italien Giuseppe Verdi. Les édifices de style européen se multiplient dans la ville nouvelle et "chaque jour, un orchestre khédivial formé de Turcs et d'Européens joue de la musique militaire", tandis que "la musique locale et européenne était jouée dans les cafés de style européen" mais "n'attirait guère le public égyptien qui préférerait fréquenter les cafés orientaux où l'on jouait de la musique arabe la nuit durant" (Raymond, 1993, p. 312). L'impulsion donnée à la musique militaire avait été le fait de Muhammad 'Ali qui, entre 1824 et 1834, créa cinq écoles sous la direction de spécialistes allemands et français (revue *al-Mûsîqa*, 1935, p. 43).

C'est dans ce contexte de création d'une ville nouvelle dotée de tous les symboles occidentaux (en surface tout au moins), y compris dans l'organisation des loisirs artistiques, que prend place l'installation des musiciens et artisans sur l'avenue Mohamed-Ali. Elle se fait au voisinage des lieux d'implantation des populations étrangères, et notamment européennes – par ordre d'importance, grecque, italienne, anglaise et française –, qui se concentrent dans les nouveaux districts : Wayli, Abdin, Azbakiya, Muski et Shubra (Clerget, p. 246) et dans la proximité immédiate du nouveau palais khédiviale de 'Abdîn. Elle est très proche des quartiers de l'Azbakiyya et de Tawfiqiyya qui concentrent l'essentiel de l'activité artistique de la ville. Mais elle prend place également aux abords de la zone où se concentrent les cafés et cabarets mal famés dans lesquels serait née la chanson de divertissement, la *taqtûqa*, un peu plus tardivement, dans les années 1920 (Belleface, 1989, p. 54-55).

Selon Abu Moustafa, patriarche d'une lignée de musiciens né le 31 décembre 1918 – “c'est-à-dire au début 1919”, me confie-t-il avec un peu de coquetterie –, ce sont les nouvelles musiques importées, notamment les fanfares, qui investissent tout d'abord l'Avenue. Elles sont suivies par les professionnels d'instruments locaux comme le *'ud* (luth arabe), la *rabâba* (vièle à deux cordes) ou encore le *qanûn* (cithare en forme de trapèze) et les diverses percussions orientales. En 1906, un Alépin du nom de Georges Gamil crée un des premiers ateliers de lutherie de l'Avenue. Depuis lors, les cafés de musiciens et les ateliers sont concentrés sur la partie septentrionale de la voie, autour de la place Ardh-Sherif, entre bab al-Khalq et midan Ataba. En 1908, on recense un café sur le *shâri'* Mohamed-Ali. Ils sont quatre en 1911, le Café de la Bibliothèque, l'Indian Bar, le Louxor Bar et le Port-Soudan (Poffandi, 1908 et 1911). Toutefois, il s'agit d'établissements dont les propriétaires sont européens ; rien ne permet d'affirmer que ces derniers sont les lointains ancêtres des cafés actuels. Sur l'Avenue, on a gardé la mémoire d'autres lieux tenus par des Egyptiens, abritant les musiciens de l'époque sans être

consignés dans les annuaires attachés à recenser les seuls Européens. Autre indication de la personnalité urbaine du lieu, en 1911, sur la petite dizaine d'importateurs de phonographes au Caire, on trouve deux horlogers arméniens.

L'organisation territoriale du milieu musicien qui se met en place à cette époque va de pair avec l'obsolescence progressive du système de la guilde soumise à l'autorité d'un cheikh (Lagrangé, 1996, p. 73). Les imprésarios accompagnent l'industrialisation du milieu musical et un syndicat, forme moderne de structuration de la corporation, est créé au début des années 1920. D'autres villes égyptiennes vivent au même moment une semblable évolution. C'est le cas d'Al-Mansûra, dont l'avenue Siyâm, en se constituant en centre musical de la cité, devient une sorte d'équivalent provincial de l'avenue Mohamed-Ali du Caire (Ghûnaim, 1998).

L'ÂGE D'OR²⁵

APOGÉE DE LA CHANSON ÉGYPTIENNE

L'âge d'or est celui de la chanson égyptienne qui acquiert une place centrale dans le monde arabe grâce à des interprètes de talent issus de la rigoureuse école savante. Le Caire devient une place où la nouvelle chanson s'épanouit entre musique réformée procédant de la Nahda²⁶ et influences occidentales. Ce moment spécifique est à relier à l'essor d'une puissante industrie du disque à partir de 1904. Mais ce nouveau courant ne fait pas l'unanimité au moment de sa constitution, et des débats houleux secouent le milieu jusque tard dans le siècle. Ils opposent, à l'occasion du congrès du Caire en 1932, les partisans d'une évolution de la musique arabe – mouvement lancé notamment par

les compositions de Zakariyya Ahmad et Sayyid Darwish et propagé par les grandes voix de l'époque comme Múnira al-Mahdiya, Fathiya Ahmad ou encore Sâlih Abd al-Hayy – et ceux qui trouvent ces innovations déplacées. Ils opposent à l'envahissement de la musique égyptienne et notamment celui par "la chansonnette vulgaire²⁷", les compositions de Muhammad 'Uthman et de 'Abduh al-Hamûlî, le réformateur de la musique arabe au XIX^e siècle devenu en une cinquantaine d'années le symbole de l'ancien (*al-qadîm*) (Al-Shawan Castelo-Branco, 1992, p. 43). Il est à ce propos symptomatique que l'on trouve dans le premier numéro de la revue de l'Institution royale de musique arabe, qui défend une position traditionaliste, un article sur Al-Hamûlî, même si c'est à l'occasion du trente-cinquième anniversaire de sa mort. Pour les journalistes de la revue, "l'âge d'or" correspond à la période d'activité du grand musicien. Mais déjà ce discours est totalement dépassé par la puissance populaire d'une musique largement diffusée par les nouveaux médias, à l'instar de la radio dont on trouve de nombreuses publicités dans les revues de l'époque.

Umm Kalthum apparaît alors et fait peu à peu l'unanimité autour de son art. Après la Seconde Guerre mondiale, elle réunit autour du même *tarab* – extase musicale et musique permettant de l'atteindre – des admirateurs de tous les milieux sociaux. Les Cairotes qualifient tour à tour sa musique d'authentique (*asil*), d'héritée (*turath*) ou encore de classique (*klasikî*) (Danielson, 1999, p. 14). Certains commentateurs parlent également de musique "éduquée", *mûsiqa muta'llima*, qui peut procéder, en la dépassant dans le raffinement, des qualités expressives de la musique populaire (*sha'abiyya*). Avec le chanteur et compositeur Abd al-Wahhâb, Umm Kalthum a régénéré le chant arabe et contribué à la diffusion d'un art musical fortement axé sur sa composante vocale. Cette évolution s'inscrit dans un processus entamé au XIX^e siècle d'intensification des contacts avec les musiques occidentales et d'intégration dans les orchestres arabes d'instruments tels que le violoncelle, la contrebasse, le saxophone ou encore l'accordéon. Au terme de ce mouvement de vulgarisation raffinée de

la musique savante de la Nahda, une chanson de variété longue prend place à la fin des années 1960. Elle est liée, au départ à la personnalité de l'astre de l'Orient et à Abd al-Wahhâb puis par la plupart des grandes voix de l'époque. La plupart des mélomanes lui "accordent le statut de musique savante" (Lagrange, 1996, p. 136).

Grâce à la prédominance des médias et à la diffusion d'une importante production audiovisuelle, l'Égypte devient le centre du monde arabe à partir duquel essaient les nouveaux courants culturels. Cette domination va de pair avec une propension à assumer le leadership du nationalisme arabe. Ces aspirations se rencontrent par l'intermédiaire de deux figures de l'identité arabe, culturelle et politique, Umm Kalthum et Nasser.

L'avenue Mohamed-Ali est jusqu'aux années 1970 un lieu polarisant qui accueille des employés de la radio et de la télévision égyptienne, des artistes (*fannânîn*), des instrumentistes (*'azzifîn*) et des chanteurs et chanteuses (*mutribîn*) qui représentent les nouvelles tendances musicales. Les cafés, organisés en lieux de regroupement professionnel, selon le modèle en vigueur dans la ville, permettent aux musiciens de se retrouver afin d'échanger des informations, nouer des contacts et, éventuellement, passer des contrats. Les cafés se scindent en deux groupes. D'une part, les cuivres employés dans les fanfares locales (*hasaballa*), qui accompagnent notamment les processions nuptiales (*zaffa*). L'apprentissage se fait dans le cadre des écoles de l'armée et de la police, dont on s'affranchit ensuite pour jouer, plus rarement écrire, des compositions de différents styles (dont les marches). D'autre part, les instruments locaux de la musique arabe (le *'ud* et le *qânûn*, par exemple) et les diverses percussions constituent le second grand groupe rejoint dès les années 1940 par les accordéonistes, puis par les pianistes à partir de la diffusion des claviers dans les années 1970. À l'exception des artistes les plus réputés, comme par exemple le luthiste Al-Qasabguî, les musiciens pratiquant un instrument local font à cette époque l'objet d'un certain mépris de la part des classes aisées ; mépris qui se

transforme progressivement en estime suite à une redécouverte du *'ud* en parallèle avec un regain d'intérêt pour le patrimoine "arabo-islamique".

Pendant cette période, l'aura de l'Avenue traverse la géographie du Caire. Le *shâri'* déborde ses frontières et devient le lieu du prestige musical et celui où se fait l'intégration au milieu professionnel. Celle-ci se manifeste dans la légitimité qu'acquiert le nouveau venu dans l'un des cafés de la corporation. Il doit en effet être *sâhib kursî* (détenteur d'une chaise), ce qui signifie qu'il occupe légitimement une place dans le café, démonstration de son appartenance à la corporation. Les gens arrivant des provinces égyptiennes (et notamment du delta) ne sont réellement intégrés à la communauté des artistes (avec ce que cela suppose comme facilités à exercer le métier) qu'à partir du moment où ils obtiennent une place – et donc une reconnaissance – avenue Mohamed-Ali, cela quel que soit le prestige de leur parcours antérieur. L'apprentissage se fait alors dans et par le *sûq* (le marché), c'est-à-dire par la pratique assidue au sein des différents orchestres et par la fréquentation du milieu. De nos jours ne demeurent que les praticiens d'une musique de proximité n'officiant plus guère que dans les fêtes de quartiers, mais la notion de *sûq* continue d'être la référence suprême à l'aune de laquelle se mesure la qualité et le succès du musicien. Celui-ci oscillera ainsi entre l'état de *madrub fi-sûq* ("mort" pour le marché) ou au contraire de *matlub fi-sûq* (demandé sur le marché). Le souk désigne ainsi le champ de la musique et de son exercice et, s'agissant de l'avenue Mohamed-Ali, il est aujourd'hui comme hier, mais dans des contextes bien différents, la porte qu'empruntent les impétrants de toutes origines pour conquérir la ville.

Parallèlement à l'apprentissage par la pratique et l'imprégnation que procure le *sûq*, la prestigieuse Académie de l'Institut royal de la musique arabe, créé en 1928 dans un bâtiment sis avenue Ramsis, se spécialise dans la musique savante (l'héritage d'Al-Hamûlî et du compositeur Muhammad 'Uthman notamment)

et dans les musiques occidentales classiques. Le programme de l'Institut assigne à l'Académie une double vocation : former d'abord des professeurs, puis des virtuoses, en recourant pour ce faire à un cursus comprenant l'étude de la théorie de la musique arabe et occidentale, l'histoire de la musique, la pédagogie de la musique et la science des instruments de musique. Les principaux instruments employés sont "le 'ud, le kanoun, le santour, le tambour, le rebab, des instruments à archet et même l'antique et traditionnel nay" (*al-Mûsîqâ*²⁸, 1935, p. 45). Ceux de Mohamed-Ali se concentrent, quant à eux, sur la chanson – semi-savante ou bien plus légère. A ces différentes musiques correspondent des lieux divers : le centre de la ville européenne, l'avenue Soliman-Pacha (rebaptisée Tal'at-Harb) pour le *qadîm* et les musiques classiques européennes (les magasins de pianos, le siège de l'Institut royal de musique arabe sont dans cette zone). Le *shârî'*, quant à lui, est le siège des nouveaux courants musicaux et le lieu de réunion des artistes qui les diffusent.

LES MUSICIENS CINQ ÉTOILES

Certains chanteurs célèbres issus de l'Avenue contribuent à en accentuer le prestige. Elle devient le lieu des musiciens cinq étoiles, un endroit de prestige où se presse la petite foule du milieu culturel dans des établissements hiérarchisés au sommet desquels se tient le café Tigara ("du commerce"), alors au faite de sa splendeur. Les plus anciens évoquent de façon nostalgique cet âge d'or qui correspond aussi à celui de leur jeunesse, avec la même propension à enjoliver ce temps de la grandeur musicale et sociale de l'Avenue. Nombreux sont ceux qui ont commencé leur carrière en en arpentant les trottoirs, cherchant à apercevoir l'une des étoiles du moment. Si l'on retranche la part de discours convenu, dont je me fais ici l'écho, il apparaît que cette époque correspond à un certain respect de la pratique musicale à tous les niveaux ; en conséquence, le traitement social, mais

aussi économique, des musiciens s'en ressentait et il prenait davantage en considération la valeur du travail fourni. Comme je le notais à l'occasion d'une conversation avec un ancien de l'Avenue, le constat est sévère, et, dans le cas précis, il pointe l'universelle question générationnelle :

La génération d'aujourd'hui ne respecte rien, ils ne respectent pas leur contrat, ils peuvent prendre plusieurs avances et choisir ensuite alors que la réputation du musicien est également liée à son comportement et à sa parole. Il y a trente ans, toutes les vedettes de la télévision et de la radio fréquentaient les cafés de l'avenue Mohamed-Ali. Maintenant plus personne ne vient car il n'y a plus de confiance, ce n'est plus de l'art mais du travail alimentaire. Le marché est foutu (*as-sûq bâyiz*). Ils font n'importe quoi, la guinée [livre égyptienne] rend les gens fous !

L'âge d'or de la musique égyptienne parachève une évolution entamée lors de la Nahda au XIX^e siècle et il constitue un moment de l'histoire dans lequel la relation entre musique et société est pacifiée. L'usage politique et nationaliste de la chanson au service de la patrie et de la nation arabe à l'époque de Nasser, la façon dont, au cours du siècle, des interprètes ont contribué à l'exportation de la culture musicale, de la poésie populaire et du dialecte égyptien (Bayram at-Tûnisî puis Salah Jahin²⁹ plus tardivement, parmi beaucoup d'autres, jouent un rôle important à cet égard) ont permis le développement d'un regard plus indulgent sur un milieu sulfureux. Lorsque, en effet, les conditions historiques très précises qui président à cet âge d'or que symbolise l'aura de l'avenue Mohamed-Ali ne sont plus réunies, alors de nouveau la musique et ses mondes basculent dans l'illégitimité sociale et morale : ils sont ces mondes de femmes, les almées à la réputation douteuse, même si elles purent bénéficier sous les Ottomans d'une certaine considération (Ghunaym, 1998, p. 9 et Rodinson, 1975. Cf. *supra*).

Dans les années 1970, l'avenue emblématique de la tradition musicale cairote se marginalise et se paupérise au profit d'autres polarités urbaines à Héliopolis, au Nord-Est, où sont implantés

d'importants studios d'enregistrement, et sur la rive est du Nil, notamment le quartier des Pyramides où se multiplient les cabarets de luxe. Les temps changent, et le métier se transforme... Les nouvelles générations de musiciens délaissent l'Avenue, devenue trop populaire pour rejoindre le quartier de Tawfiqiyya situé en plein centre de la ville "européenne", le *wast al-balad*³⁰. Ce dernier représente "une centralité spécifique qui s'insère dans un projet global de modernisation urbaine comprenant l'élargissement des voies de communication, l'assujettissement de l'espace aux impératifs de la mobilité et de la consommation et le développement de nouvelles pratiques de loisirs (cinéma, restaurants, boutiques, etc.) Au moment où l'Avenue devient moins fréquentable, les cafés de Tawfiqiyya s'insèrent dans un espace reflet des modernités et des nouveautés de l'époque. Dans la nouvelle polycentralité qui se met en place, ce lieu est plus polarisant que l'avenue Mohamed-Ali dont le prestige est sérieusement entamé par les migrations des plus prestigieux de ses membres vers une place concurrente. Une coupure s'opère et le prestige musical revient vers l'académisme, la rue et son monde, un temps valorisés, retournent, au mieux, à leur anonymat poussiéreux. La chanson arabe "savante" s'étudie désormais dans les instituts de musique et les conservatoires. Les musiciens de l'Avenue voient les lieux d'exécution de leur art se rétracter en même temps que disparaissent les grandes vedettes d'antan remplacées par des générations aux effectifs plus importants disséminés dans la ville.

C'est également à cette époque que la sociabilité des cafés, notamment ceux où l'on écoute de la musique, décline franchement, terminant une évolution entamée dès les années 1930. En effet, "dès 1932, l'apparition de la radio avait porté un coup fatal à bon nombre des cafés du Caire. Si d'aucuns, tel le Café du Commerce de la rue Mohamed-Ali avaient vu leur renommée grandir parce que le fréquentaient des célébrités comme Abd al-Wahab et Umm Kalthum, il en avait été différemment pour les petites constructions en bois qui peuplaient les bords du Nil

aux environs de Reawd al-Farag” (Ibrahim & Pignol, 1986, p. 198). Cette tendance se confirme à la fin des années 1960 avec la diffusion de la télévision. Les sociabilités se transforment, les musiques et les polarités urbaines également. C’est la dernière phase de la chronique de l’avenue Mohamed-Ali, celle du déclin.

LE DÉCLIN

NOUVELLES ESTHÉTIQUES SONORES

L’Avenue est, du point de vue musical, un lieu aujourd’hui un peu délaissé, qui s’est contracté sur lui-même et sur ses environnements directs – les districts d’Al-Darb al-Ahmar, ‘Abdîn et Muskî⁹¹. A l’écho qu’elle conserve on mesure toute sa popularité et ce qu’elle a pu représenter dans l’histoire culturelle égyptienne. L’Avenue figure une période, un style de vie, une forme artistique, une ambiance spécifique qui ont disparu, et l’insistance à évoquer le lieu montre toute la nostalgie dont il est porteur. Il témoigne tout autant d’une identité aujourd’hui retravaillée – notamment à des fins stratégiques dans le milieu des musiciens – que d’un mode de vie brusquement délaissé au profit de nouvelles pratiques urbaines et de leurs espaces inédits.

Du point de vue du prestige musical, le *shâri* conserve, comme un tribut à son passé, une certaine renommée. Les musiciens s’en prévalent volontiers et leur appartenance à l’Avenue est mis en avant publiquement dans l’accueil fait par leurs pairs sur la scène d’un *farah* quelconque ou d’un cabaret. On félicite de la sorte “le grand maître, le grand artiste untel de l’avenue Mohamed-Ali”. La prescription territoriale est d’ailleurs de mise lors de la présentation au micro du tout nouvel arrivant à une fête et sont invariablement annoncés en signe de respect son titre réel ou symbolique et sa position dans la ville.

Mais, tandis qu'étaient jadis évoquées les vedettes charismatiques et les divas grandioses, il n'est plus désormais question que de simples musiciens de mariage se produisant dans les plus basses couches de la société dans le cadre d'une activité professionnelle dégradée jusqu'à en devenir honteuse. Aucun père de famille respectable ne laisserait ses enfants exercer ce métier. La pratique des instruments dans les quartiers populaires est fort peu considérée. Dans cet environnement défavorable, les jeunes louent les instruments pour en jouer et accompagner des chants *a capella*, dans la rue ou lors de déambulations dans les quelques lieux autorisant ce genre de pratiques parmi lesquels le zoo de Guiza. En revanche, rapporter un instrument ou une percussion chez soi est généralement mal vu par l'entourage familial³². Qu'un jeune s'aventure à rapporter chez lui une simple tabla (darbouka) et, soupçonné de vouloir en faire son métier, il s'expose à une sévère correction paternelle.



Le café Saad as-Sawâ, avenue Mohamed-Ali. (Cliché Nicolas Puig, 2005.)



Le café Halawithum, avenue Mohamed-Ali. (Cliché Nicolas Puig, 2009.)

Les pratiques musicales amplifiées se développent, conduisant peu à peu à la disparition des fanfares et à la transformation des orchestres de mariage. Les perceptions esthétiques ordinaires se modifient en relation avec les transformations des ambiances sonores entre les deux périodes de l'âge d'or et du déclin de l'Avenue. Avec l'amplification, une esthétique de la saturation sonore accompagnée d'une distorsion des sons due à l'emploi des effets, principalement l'écho, s'instaure en Egypte. Un nouveau rapport entre sentiment esthétique et possibilité de la technique se fait jour aussi bien dans les *mouled* que dans les *farah*. Les amplificateurs et les enceintes acoustiques, la plupart du temps des Monetarbo, imitations bon marché des appareils italiens Montarbo, deviennent des éléments clefs de l'orchestre.

Les expressions artistiques développées dans le contexte des fêtes de mariage visent à faire naître de l'esthétique à partir d'un usage intensif de la technique ; les sons ne sauraient être "purs" (*sâfi*), ils doivent passer par la transformation électronique des

amplis et des effets acoustiques. Les vidéastes chargés d'immortaliser la commémoration des événements familiaux reproduisent, dans leur domaine d'application, ce trait particulier de la relation entre technique et esthétique. On constate ainsi sur ces films privés l'usage continu des effets permis par la caméra vidéo permettant d'enrichir l'image de toutes les ornementsations possibles. Cette procédure technique est la plupart du temps indépendante du sens de l'événement : il s'agit moins d'*illustrer* que de *retranscrire* une ambiance sonore, mais aussi visuelle, par la quête d'une satiété sensorielle⁸³. C'est la même recherche qui accompagne la performance du *farah*. Afin de posséder entièrement son auditoire, il faut l'envelopper d'une épaisse gaine sensorielle, mettant l'ouïe à contribution, mais aussi le regard, par le biais des guirlandes multicolores, des vêtements des musiciens et, élément primordial, en jouant de l'art déshabillé des danseuses. Celles-là mêmes qui résident dans de petits hôtels discrets situés sur l'Avenue ou à proximité et qui sont toujours disponibles pour un engagement de quelques heures avec un orchestre.

DES INSTRUMENTS INÉDITS

Le développement de la musique (sur)amplifiée entraîne des modifications dans la composition des orchestres et conséquemment dans les types d'instrumentistes que l'on trouvera dans les cafés de l'Avenue. Le fait le plus massif est le remplacement, au début des années 1980, de l'accordéon (lui-même importé et adapté à la musique arabe grâce à une modification permettant de jouer les quarts de ton) par le clavier (*úrg*) disposant également, élément indispensable, d'une possibilité de moduler sur les quarts de ton (*síka*). La batterie apparaît tandis que le luth arabe a quasiment disparu des musiques de rue, son emploi étant plutôt réservé, mis à part les salles de concert pour les virtuoses, aux *múlid* (ce qui constitue une nouveauté), aux salons des hôtels internationaux, aux salles de restaurant et aux soirées

privées. Les nouvelles esthétiques investissent des lieux inédits. Ainsi, il n'y a pas à Mohamed-Ali l'élément indispensable au *farah*, les amplificateurs et les haut-parleurs nécessaires à la musique amplifiée. Ceux-ci doivent être loués ailleurs, à Bab-Cha'ariyya, en centre-ville ou encore à Guiza. Cela conduit à un déplacement des lieux stratégiques d'organisation du mariage ou de la fête. La plupart du temps, la location des éléments d'amplification échappe aux musiciens et elle est prise en charge par celui qui organise l'ensemble de la cérémonie, le *sahib al-farah*, *sahib al-shurl* (organisateur de la fête, organisateur du travail). Ce personnage est souvent le *nabatshi* dont la fonction spécifique est d'organiser et de contrôler la circulation d'argent pendant le mariage. L'ensemble du travail échappe ainsi aux musiciens à proprement parler. Ceux-ci se concentrent sur l'aspect primordial de leur travail : une vision musicale articulée à la réception contextualisée de leur production et donc axée sur un public et sa sensibilité spécifique, liée à son quartier de résidence. Il s'agit de "leur en donner pour leur argent – ce à quoi contribue d'ailleurs le niveau sonore, la musique étant un "bien" impalpable, sauf à la ressentir physiquement... – en comprenant exactement qui ils sont et le genre de musique qu'ils attendent".

Les *band gharbî* (les groupes occidentalises) constituent de nouveaux orchestres amplifiés, usant d'instruments importés qui se produisent dans l'actuel centre-ville et de plus en plus sur l'autre rive du Nil à Mohandessin et à Dokki. Les vedettes de variété apparaissent dans les théâtres et les grands clubs de la capitale. Le style musical des musiciens de Mohamed-Ali se restreint de plus en plus à celui des festivités familiales organisées dans la rue (ce qui n'empêche pas une certaine somptuosité) et des soirées privées pour ceux qui peuvent jouer du *'ud* et chanter le répertoire de la grande chanson arabe. La marginalisation des musiciens de l'Avenue et leur cantonnement à l'espace de la rue va de pair avec le déclassement spatial du lieu. Par rapport aux nouvelles centralités commerciales de la ville, l'Avenue se trouve, en effet, relativement isolée sauf en sa partie

jouxtant la place 'Ataba. "La percée Mohamed-Ali ne définit pas actuellement un espace commercial unique et cohérent. Elle est très dépendante des espaces qu'elle traverse et sa principale valeur commerciale, au moins pour sa partie sud, est dans la four-niture de locaux facilement disponibles et sans doute bon marché, qui attirent des commerces et services non centraux (meubles, pneus) peu valorisants", écrit Jean-Claude David (1999, p. 224). Ailleurs, dans le quartier "médiéval" d'Al-Hussayn, se maintiennent quelques luthistes (*'awwâdîn*), profitant du développement de la zone sous l'effet, notamment, de sa mise en valeur patrimoniale et de son succès populaire durant les nuits du mois de ramadan.

Le long siècle de l'avenue Mohamed-Ali débuta par un mouvement général de réforme qui atteint et l'aménagement de l'espace et les courants musicaux. L'Avenue fut un temps le centre de cette configuration qui associe une organisation sociale et une pratique artistique à des espaces déterminés. De nos jours, on ne peut pas vraiment dire qu'elle a été remplacée dans cette fonction. Car sa marginalisation ne s'est pas faite au profit d'un seul lieu mais de plusieurs. Cette nouvelle territorialisation plus éclatée de l'organisation musicienne souligne la plus grande diversité des styles et des courants musicaux qui prévalent dans l'Égypte contemporaine. Elle s'inscrit dans le mouvement de re-composition urbaine que connaît Le Caire depuis les années 1970 caractérisé par un étalement spatial et une forte augmentation des mobilités. Cette expansion urbaine s'accompagne d'un renouvellement des centralités et d'une polylocalisation des activités, y compris culturelles. On assiste également à l'entrée des variétés égyptiennes dans la "world music" avec l'arrivée en Égypte notamment de Sony Music et l'intégration de chanteurs locaux (Hakim, Amr Diab, dans deux registres différents) à des circuits internationaux de production et de diffusion musicales tandis que l'offre de performances dans les mariages est désormais sérieusement limitée du fait d'un recours de plus en plus fréquent aux disques-jockeys.

Pourtant, l'Avenue recommence à faire rêver grâce au développement récent (depuis la fin des années 1970) d'une musique populaire que l'on qualifie parfois de musique de "microbus", car elle est diffusée par les chauffeurs de ces transports qui sillonnent la capitale avec leurs passagers. Ces chanteurs, tels que Ahmad Adawiyya, issu du *shâri'* Mohamed-Ali, ou Sha'abân Abd al-Rahim, de Bab Sha'ariyya, qui a connu au début du nouveau millénaire un auditoire important, parviennent à vendre des dizaines de milliers de cassettes sans faire l'objet d'une couverture médiatique, si ce n'est pour commenter le phénomène³⁴. Proposant une musique rudimentaire aux textes axés sur les difficultés de la vie quotidienne ou sur des spéculations politiques à caractère démagogique, ils tranchent avec la variété sentimentale contemporaine. Une nouvelle mythologie de l'Avenue a vu le jour, celle de la réussite financière et des centaines de milliers de cassettes vendues, de l'enrichissement facile et du succès soudain. De nos jours, de nombreux jeunes chanteurs exercent leur talent autour de l'avenue Mohamed-Ali, chantant parfois gratuitement dans les noces pour se faire un nom (par le *sûq*, toujours), dans l'espérance de devenir un jour l'égal d'un Shaabân Abdel Rahim, ou plutôt d'un Saad al-Saghir, l'une des étoiles, contes-tée, du moment.

II

AMOUR, HONTE ET PRESTIGE : LES MUSICIENS SUR LA SCÈNE URBAINE

LES DÉVIANCES D'UNE PROFESSION

“QUAND ON EST MUSICIEN, ON N’EST PAS PLOMBIER”

Je dois cette maxime à Ali, éphémère chanteur de mariage qui mène désormais une vie plus stable grâce au lucratif métier de plombier. Passer de l'un à l'autre ne signifie pas uniquement renoncer à une vocation et à une pratique artistique professionnelle, mais implique également de “rentrer dans le rang” et d'abandonner le mode de vie spécifique en partie à l'origine de la stigmatisation du métier. Le constat est quasi universel tant certaines catégories de musiciens font l'objet d'une mise à l'écart permanente un peu partout dans le monde et à diverses époques³⁵. Dans sa description du milieu des musiciens de danse dans le Chicago de la fin des années 1940, Howard Becker avance que ces derniers, bien qu'exerçant une activité légale, non criminalisée, développent une culture et adoptent un mode de vie suffisamment non conventionnels pour qu'ils soient qualifiés de marginaux par les membres plus conformistes de la société (1985 [1963]).

En Egypte, le circuit des performances dans lequel se produisent les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali relie des lieux, tels que la rue ou le cabaret, et des situations interlopes qui suscitent une forte réprobation sociale. Celle-ci ne date pas d'aujourd'hui et elle s'est certainement accrue depuis une trentaine d'années du fait notamment de la pression exercée par des entrepreneurs de morale se parant d'une légitimité religieuse pour œuvrer au rétablissement d'un ordre social plus respectueux des préceptes islamiques tels qu'ils les conçoivent. Le passage de l'amour à la honte évoqué précédemment accompagne ainsi la "saturation de la sphère publique par la référence islamique" (Ferrié, 1998, p. 122). Ces orientations radicales condamnent donc les musiques modernes dans leur ensemble, depuis la chanson populaire urbaine – aux paroles jugées immorales et accusée de susciter des danses trop suggestives – jusqu'au rock, parfois assimilé à un rite satanique importé d'Occident. Toutefois, il ne suffit pas que certains entrepreneurs de morale décident du caractère déviant de la profession pour que l'ensemble de ses membres soit aussitôt marginalisé³⁶. Le statut social des musiciens de l'avenue Mohamed-Ali – la légitimité des musiciens académiques et des vedettes médiatisées de la pop arabe étant bien mieux assurée – se négocie, en effet, dans les divers contextes des vies professionnelle et personnelle. Les procès de "désignation" ou d'"étiquetage" se manifestent aussi par des hésitations sur les significations et les catégorisations que traduit au quotidien l'emploi fréquent des expressions "*yenfa', ma yenfa'sh*" ("ça va, ça ne va pas") lors de discussions où la conformité morale des comportements d'autrui est évaluée. Cela se fait en fonction de la connaissance ordinaire et intuitive que les personnes ont de la déviance³⁷. La perception en amont de cette "évaluation", bien que largement partagée, n'a pas le caractère de netteté qu'elle peut revêtir dans des cas plus avérés de comportements déviants. Autrement dit, une part de négociations est encore possible et les musiciens ne sont pas sans ressources dans la lutte contre la disgrâce sociale qui les atteint, même si les contextes structurels

(à commencer par la division du travail au sein du monde de la musique) pesant sur les négociations limitent leurs marges de manœuvre³⁸.

Deux registres sont récurrents dans les discours quand il s'agit de souligner la déviance du métier : le honteux et l'interdit. Les champs sémantiques de ces deux termes intègrent les référents qui permettent de construire la notion de déviance dans le sens commun.

LE HONTEUX ET L'INTERDIT

Les registres de la stigmatisation du métier sont particulièrement bien mis en lumière dans le témoignage suivant :

Je suis à l'origine d'une famille pieuse et très conservatrice et mes sœurs, qui sont plus âgées que moi, étaient très renfermées. Si elles sortaient par exemple et s'écartaient un peu de leur quartier, elles se perdaient. Elles allaient de la maison à l'école et de l'école à la maison. Elles n'avaient pas de relations. Leurs relations sociales étaient très restreintes, au point que quand elles se sont mariées, elles sont restées assez renfermées. C'est une société très fermée. J'étais le seul à échapper à ce cadre. J'ai refusé ce mode de vie et je suis celui qui s'est éloigné de la famille. Mon père était un homme de la classe laborieuse avec une culture ouvrière. Il était très opposé à ce que je suive la voie du milieu de l'art. Il avait peur qu'il n'y ait pas d'avenir, ni de sécurité dans ce métier. Et ce métier, des gens disent que c'est un métier *harâm*. Et que tous ceux qui y travaillent sont corrompus. Beaucoup consomment de l'alcool et des drogues et ils ont des relations avec des femmes, c'est-à-dire c'est un milieu qui n'est pas très sain. Le milieu est à l'image de leur culture. Et au temps passé, il y a longtemps, ceux qui travaillaient dans la musique, c'était une honte, les *'awâlîm*³⁹ sont une chose honteuse. Et cela continue de nos jours. La preuve, j'ai aujourd'hui un magasin de location d'instruments de musique. Je loue des tablas, des instruments de musique pour qu'ils jouent dans les jardins publics. Les jeunes qui louent ont peur d'aller avec ces tablas à la maison,

ils ont peur de leur père et de leur mère. Ils leur diraient : “Ne joue pas de musique, cette musique peut t’amener à de mauvaises choses ou à de mauvaises fréquentations ou te donner de mauvaises habitudes pour faire une chose qui te plaît. Tu peux faire la connaissance de mauvaises personnes.” La famille a peur pour le fils.

Ahmad Wahdan, quartier d’Ad-Darb al-Ahmar, 2002.
Le récit d’Ahmad est restitué en deuxième partie : “Le maître”.

Dans cet extrait, les registres de l’interdit religieux (*harâm*) et de la mauvaise réputation sociale du métier ressortent nettement. Ils sont étroitement imbriqués et confèrent au métier une connotation négative. Les professionnels toutefois distinguent ces champs sémantiques. Ils reconnaissent, voire revendiquent un mode de vie spécifique et un sentiment de marginalité avec ses aspects positifs (originalité) et ses aspects négatifs (honte), mais ils ne partagent pas le principe selon lequel la musique est illícite du point de vue des normes morales à référent religieux ; sinon comment auraient-ils pu embrasser la carrière tout en maintenant publiquement leur religiosité ?

En revanche, ils sont sensibles à la relégation sociale qu’entraîne cette activité et qui fait dire à ce père de famille : “Comment mon fils à l’école va dire que son père est joueur de tabla (*darbouka*) avenue Mohamed-Ali, ça ne va pas, c’est honteux – *‘ib* –” (Ridha, quartier d’Ad-Darb al-Ahmar, 2002).

Karin Van Nieuwkerk (1998, n. p.) observe le phénomène inverse chez les danseuses égyptiennes. Elle écrit : “J’ai remarqué que la plupart des danseuses que j’ai interviewées durant mon travail de terrain considéraient leur profession comme *harâm*, interdite, mais non pas comme *‘ib*, honteuse. Face à Dieu, elles ne peuvent qu’espérer sa pitié mais, face aux êtres humains, elles peuvent défendre leur honneur.” L’auteure, de retour sur le terrain une petite dizaine d’années après cette première enquête, cite le cas de son ancienne informatrice Ibtisam, “repentie” au moment de sa visite, et qui éprouve de la douleur à l’évocation

de son ancienne profession, ayant le sentiment d'avoir vécu en pécheresse.

Katherine E. Zirbel (2000, p. 125-126) établit un constat voisin, en remarquant que les "musiciens conventionnels" (*conventional musicians*) font face à deux problèmes concomitants : économique et moral. Elle indique que les musiciens qui doivent jouer dans les cabarets pour gagner leur vie peuvent ressentir le poids des valeurs morales désormais largement disséminées dans la société égyptienne.

La variété des évaluations morales de la profession renvoie aux débats sur les métiers de la scène, débats qui condamnent explicitement la danse professionnelle devant un public masculin (Van Nieuwerk, 1996 et 1998), mais sont bien plus ambigus en ce qui concerne la musique.

Celle-ci est condamnable au regard de certaines conceptions religieuses qui en limitent le domaine respectable à "la cantillation du Coran, la poésie chantée, à condition qu'elle soit d'une certaine élévation de sentiment et de pensée, enfin au chant accompagné, à condition que les instruments de musique utilisés soient permis, c'est-à-dire qu'ils ne soient jamais associés à des pratiques musicales condamnables" (Rouget, 1990, p. 453). Ces dernières sont, par exemple, l'usage d'instruments à cordes qui peuvent servir à la production de musiques légères à l'occasion de moments de sociabilité alcoolisés.

Dans ses impressions de voyage au Caire au XII^e siècle, le sévère Ibn Sa'id note les mœurs dissolues de la ville en évoquant "l'ivrognerie qui est cause de criminalité, l'audition d'instruments à cordes, la sortie de femmes de mauvaise vie, le visage découvert, la publicité faite aux lieux de plaisir⁴⁰" (Raymond, 1993, p. 101).

C'est également par "souci de moralité religieuse" que les musiciens professionnels sont discrédités par certains théologiens, aux côtés des tenants de bains publics, des bouchers, des orfèvres ou encore des marchands de linceuls (Brunschvig, 1962, p. 46).

A l'inverse certains cheiks libéraux, à l'instar du Libanais Al-Mardîni soutiennent que l'islam accepte inconditionnellement la musique :

La musique est un langage universel qui s'adresse aux êtres humains et par lequel ils fraternisent. Il s'adresse à la nature, à l'univers, à travers cela au Créateur. La musique ne connaît ni sexe, ni religion, ni territoire, ni identité, ni nation. La musique est une langue de dialogue et il est du droit de l'homme, de tous les hommes, de dire ce qu'ils veulent, d'écouter ce qu'ils veulent, de s'exprimer en toute liberté, qu'ils soient dans l'erreur ou la dissension. (2005, p. 14.)

Ces discussions "byzantines"⁴¹ ne sont pas sans effets sur la façon dont les individus se déterminent et orientent leurs actions par rapport à la déviance. Elles en constituent l'un des contextes puisqu'elles se diffusent dans l'espace public par l'intermédiaire de la littérature religieuse sur la conduite de la vie quotidienne, d'émissions de télévision et de radio, etc. Elles sont reprises dans les différentes arènes de sociabilité comme le voisinage, les cafés et, de plus en plus souvent, les forums Internet. Du point de vue de la religion comprise dans ses conventions les plus strictes, les musiciens non académiques sont parés d'un indélébile relent d'immoralité ; de celui de la modernité bourgeoise et urbaine et des bonnes mœurs en général, ils représentent une version populaire, considérée comme anarchique, indisciplinée et gouailleuse de la société cairote. Cette mise à l'écart "séculière" entraîne quant à elle le sentiment de honte. Elle correspond aux critiques d'illégitimité sociale, d'archaïsme et de "ringardise musicale" adressées aux artistes de l'Avenue.

En plus de se situer aux limites de la moralité, voire dans l'immoralité, ils sont socialement illégitimes...

“LES ÉGYPTIENS AIMENT LA MUSIQUE MAIS PAS LES MUSICIENS⁴²”

DES ARTISANS DE LA MUSIQUE

Voici une quinzaine d'années, Dwight Reynold qualifiait la chanson épique dans la région du delta du Nil de “forme artistique respectable transmise par des artistes méprisés⁴³” (1989, p. 1). Si les *performers* de la geste des Banu Hilal se considèrent avec difficulté comme des “musiciens⁴⁴”, ils partagent néanmoins avec les professionnels de l'avenue Mohamed-Ali la méfiance sociale attachée à ce domaine d'activité.

Ces derniers, autant dans un souci de banalisation de leur travail – les danseuses évoquent un métier comme les autres, *a trade like any other* (Van Nieuwkerk, 1996) – que par réelle inclination, mettent en avant l'aspect artisanal de leur profession. D'origines modestes, fils d'ouvrier, de travailleurs manuels, de petits commerçants, ils se définissent à l'occasion comme des artisans de la musique. La proximité entre le milieu des musiciens de l'Avenue et la classe laborieuse urbaine est soulignée de la sorte. Ces deux mondes partagent une semblable organisation en cafés corporatistes, une localisation dans l'espace, puisque les différents corps de métiers sont plutôt regroupés dans la ville médiévale par spécialité et des valeurs, telles que l'endurance à l'effort, la persévérance, la ruse, la résistance aux maux de la vie, qui correspondent à quelques-unes des typifications du “populaire” cairote, à la fois image projetée et autoreprésentation.

Les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali se produisent quasi exclusivement dans le circuit populaire le moins légitime et prestigieux⁴⁵. Il est constitué des fêtes de rue (cérémonies familiales, “nuits d'artistes” et commémorations de saints) et des petites soirées privées organisées dans de modestes appartements, des cabarets, des salles de spectacle et de petits clubs⁴⁶ de quartier. Ces lieux de performance de la musique et de la danse influent sur

le degré de légitimité des artistes qui y paraissent et ne peuvent être comparés aux cabarets de luxe, aux restaurants et bateaux sur le Nil, aux grands hôtels et aux palais. Ils impliquent des carrières de second rang, en marge des postes existant au sein des institutions culturelles nationales ou des circuits commerciaux fortement médiatisés par les anciens et nouveaux supports (radio, télévision, Internet, CD vidéos, DVD, etc.).

Ces musiciens bénéficient donc rarement des emplois stables procurant des gratifications plus ou moins importantes dans les troupes du ministère de la Culture (troupe du Théâtre national folklorique ou des derviches tourneurs). Ils sont d'ailleurs peu insérés dans les réseaux de la musique académique (certains se définissent comme "musiciens non académiques") et, si une partie d'entre eux ont étudié à l'Institut de musique arabe ou fréquenté les bancs d'une formation musicale universitaire, rares sont ceux qui achèvent leur cursus, en général par manque de moyens : les attrait de gains immédiats sur le marché des mariages étant préférés à la poursuite d'études non directement rémunératrices. Peu, enfin, sont affiliés au syndicat des métiers de la musique, ni ne disposent du statut de membre actif qui garantit le bénéfice de services sociaux (une mutuelle santé, une retraite, modeste mais non négligeable, etc.).

De plus, leur spécificité entraîne une désaffiliation du monde de la musique et de la société conventionnelle. Les musiciens de Mohamed-Ali, en effet, sont spécialisés dans les musiques populaires urbaines, très demandées dans les mariages *baladi* mais réprouvées par les tenants de la culture officielle et les promoteurs d'une esthétique musicale plus "civilisée". Si les musiques labellisées "folklore" jouissent d'une reconnaissance sociale et institutionnelle en tant que témoignage de l'authenticité culturelle égyptienne, les musiques urbaines populaires, telles qu'elles se développent par le biais du marché de la cassette audio depuis une trentaine d'années, font, elles, l'objet d'une virulente stigmatisation dans les médias égyptiens comme dans les discours ordinaires.

En définitive, comme le résumait laconiquement Hassan Abu Sa'ud, compositeur et président du Syndicat des métiers de la musique, décédé en 2007, qui débuta lui-même sa carrière sur l'Avenue, "les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali jouent pour les petites gens" (entretien au siège du Syndicat, Bab-al-Luq, 2004).

Pourtant, de nombreuses familles d'almées et de musiciens se sont installées au cours du XX^e siècle sur l'Avenue qui constituait alors le creuset au sein duquel les nouveaux arrivants se formaient aux normes musicales. Ce seuil urbain leur ouvrait les portes du monde de la musique à différents niveaux de compétences et d'engagements. Mais, tandis qu'il existait jusqu'aux années 1970 des familles de musiciens et de danseuses qui se transmettaient le métier de génération en génération, c'est désormais en toute discrétion qu'on embrasse la carrière, voire en rupture avec son milieu familial et scolaire. Certaines trajectoires témoignent de cette rupture : ainsi de Midhat, dont l'ambition de suivre les cours d'une école de musique a conduit à la suspension de tout soutien familial l'obligeant à s'enrôler sur l'avenue Mohamed-Ali et apprendre au contact des plus anciens l'accordéon et le clavier ; de Mahmoud, percussionniste que la famille tenta en vain de convaincre de renoncer à s'engager dans cette voie ; ou encore d'Ahmad, dont le père condamnait fermement la vocation. A l'inverse, dans certains cas de paupérisation marquée, on peut voir un père de famille mettre son enfant au travail et le pousser à abandonner sa scolarité :

- Tu joues de quel instrument ?
- Percussions.
- Comment as-tu appris ?
- Mon père était *tabbâl* [joueur de tabla], il jouait des percussions.
- Au départ, où habitait ta famille ?
- On habitait avenue Mohamed-Ali.
- Vous êtes de l'avenue Mohamed-Ali ?

- Oui.
- C'est ton père qui est venu habiter là ou ça date d'avant ?
- Non, avant ça il habitait dans un coin qui s'appelle Bab as-Sha'ariyya (...) il est venu aussi pour son travail.
- Il travaillait où ?
- Il travaillait dans les mariages.
- Les mariages de rue ?
- Oui, tous les mariages, c'était son travail.
- C'était quand ? Dans les années 1960 à peu près ?
- Avant ça même.
- Tu as appris avec lui ?
- Oui, en fait, je voyais mon père jouer de la tabla, j'observais ses mains quand il jouait et j'étais vraiment passionné par l'instrument au point où j'ai abandonné les études et j'ai appris la tabla.
- Tu as laissé tomber les études pour l'instrument ?
- Oui, à cause des percussions.
- Cela te convenait ?
- Oui, beaucoup.
- Et tu n'as pas eu de problèmes avec ta famille par exemple ?
- Du fait de laisser les études pour aller dans ce métier ?
- Non, en fait mon père était... c'est lui qui m'a fait entrer dans le métier. Quand j'étais à l'école, il venait à la récréation et me faisait sortir de l'école pour l'accompagner dans les fêtes... Pour que je joue de la tabla. Alors bien sûr quand mon père est mort...
- Tu vis toujours avenue Mohamed-Ali aujourd'hui ?
- Jusqu'à maintenant, j'y descends, mais je n'y habite pas. C'est juste le travail qui est là-bas.

Extrait d'entretien de Sayyid Fika avec l'auteur,
Ad-Darb al-Ahmar, 2005.

UN MÉTIER DE FEMME

L'Avenue est liée au monde des almées et, s'il existe désormais de nombreux "cafés d'artistes" disséminés dans la ville, le *shâri'* continue d'abriter des danseuses, la plupart du temps en rupture de ban, qui trouvent un refuge précaire dans de petits appartements

et des hôtels modestes. Cela permet d'assurer aux musiciens une certaine survie économique puisqu'ils bénéficient de cette présence, les organisateurs de mariages, par exemple, peuvent réunir l'orchestre au complet, "*bint*" (fille) comprise, dans un même lieu. Ce modeste avantage professionnel joue toutefois également contre eux puisque leur marginalisation se trouve renforcée par la cohabitation avec des danseuses à la réputation plus que douteuse.

L'histoire de Talaat, chauffeur de taxi, apporte un précieux témoignage sur le lien qui unit l'Avenue aux danseuses, lien qui perdure et fait de cet espace une région morale tout à fait distincte au Caire. Talaat s'était fait une spécialité d'accompagner les danseuses dans leurs différents engagements. Il en épousa une et s'installa avec elle dans un petit appartement de l'Avenue, fuyant son quartier d'origine où sa réputation était mise à mal du fait de sa liaison avec une "fille almée" (*bint 'âlma*). Il y était notamment traité de *sabî 'âlma*, du nom du jeune garçon qui accompagnait les danseuses pour les aider et porter leurs effets. Il prit ses habitudes dans l'un des cafés de l'Avenue et devint ainsi peu à peu un impresario gérant le travail de plusieurs danseuses. On vient désormais le voir de toute la ville et de ses environs pour "commander des filles". Selon lui, le métier doit énormément aux femmes car, du fait qu'elles portent une tenue qui laisse voir une partie de leur corps et qu'elles dansent devant les hommes, ce sont elles qui attirent le plus les clients et permettent de dégager d'importants bénéfices, bien plus que les musiciens (résumé d'un entretien avec l'auteur, avenue Mohamed-Ali, 2000).

Cette intrication des destins des musiciens et des danseuses explique pourquoi désormais le terme *'awâlîm* est employé dans certains contextes pour désigner, avec une nette connotation péjorative, les artistes des deux sexes et non pas uniquement les femmes. Au départ, en effet, *'awâlîm* n'est que le pluriel de *'âlma*, "savante", du nom d'une catégorie de chanteuses et danseuses égyptiennes (attestée par des sources des XVIII^e et XIX^e siècles) qui se produisaient dans des sociétés exclusivement féminines – le terme est passé en français sous le vocable "almée" (Rodinson,

1975). Ces savantes pouvaient être à la tête d'orchestres entièrement composés de femmes. Aujourd'hui, le mot désigne toujours les danseuses mais aussi les musiciens de mariage⁴⁷. Du point de vue des musiciens, la dévalorisation est double puisqu'elle ajoute, en plus de l'opprobre sur leur profession, l'accusation d'exercer un métier de femme, comme le souligne ce petit quatrain d'auto-dévalorisation :

Métier inutile (kâr gargara)

Métier de femme (shoghlat mra)

Sommeil de merde (nûm khra)

Tu salues celui que tu ne connais pas (tsallem 'ala elli ma ta'arefush).

La stigmatisation du métier trouve d'ailleurs une traduction dans les définitions dérivées des termes du lexique de la musique en arabe égyptien : par exemple l'emploi *mazikâtî* pour désigner un musicien, plutôt que *musîqâr* (maestro) qui récompense une carrière prestigieuse, ou que *ustâz*, (maître), montre le peu d'importance accordée à sa fonction et à sa vocation artistique.

De même, le vocable *alâtî* (instrumentiste) a pour sens figuré "débrouillard, magouilleur, roublard", cela en référence à l'ingéniosité des musiciens qui réussissent à gagner leur vie malgré des conditions d'exercice parfois difficiles (quand par exemple des clients refusent de payer l'orchestre, quand un convive tente d'enlever la danseuse, ou encore lorsqu'une bagarre générale éclate, etc.). Cette acception négative connote une nouvelle fois l'univers déprécié de la musique non académique urbaine à l'image de ce différend, lors du congrès du Caire de 1932 sur la musique arabe, entre les membres de l'Institut de musique arabe fondé en 1923, aux visées modernistes et réformatrices, et les *alatiyyas* (instrumentistes), accusés d'ignorance et de pratiques musicales archaïques basées sur l'oralité conduisant à l'anarchie (Vigieux, 1992, p. 232). Cette opposition se double d'un rapport divergent à la professionnalisation. Ainsi, la pratique de la musique en régime vocationnel, lequel implique de gagner sa vie pour pouvoir créer, est valorisée aux dépens du régime professionnel

(Heinich, 2005, p. 124). Jusqu'à nos jours, il reste plus prestigieux en Egypte, comme dans l'Europe du XIX^e siècle, de vivre pour l'art que de vivre de l'art.

UN ESPRIT DE CORPS

Les artistes de l'avenue Mohamed-Ali possèdent une conscience de leur singularité en tant que musiciens non académiques avec des valeurs propres fondées sur l'improvisation, la capacité de jouer sans partition, de distraire et de faire danser le public, ainsi que de s'adapter à ses demandes. Comme l'affirme un instrumentiste : "On n'est pas en train de jouer avec un tarbouche sur la tête..." ; le tarbouche étant l'emblème de la société aristocratique, bourgeoise et moderniste de la première moitié du XX^e siècle.

Si les positions occupées dans le monde de la musique dépendent de facteurs spécifiques au milieu (compétences, rapports avec le Syndicat, les groupes dispensateurs de gratifications et les institutions culturelles, etc.), elles sont également liées aux relations avec le public. A l'échelle de la musique populaire, celui-ci accorde ou non ses faveurs à tel ou tel chanteur, le propulsant du jour au lendemain à l'acmé de son succès par le biais du marché des cassettes audio puis le renvoyant tout aussi rapidement à l'anonymat des scènes des mariages de rue. Dépendants du public, de ses demandes comme de ses gratifications pour le développement de leur carrière, les musiciens conçoivent à son égard un sentiment d'amertume : non seulement le public est ingrat, puisqu'il ne respecte pas les musiciens, mais il intervient dans le cours du travail pour imposer ses choix, la plupart du temps – bien entendu – dénués de tout intérêt artistique.

Tu rencontres [dans le cadre du travail] des sentiments fous, des gens aux goûts complètement différents, ils ne comprennent pas, sont désordonnés et trop excités. La musique... la musique qu'ils écoutent aujourd'hui c'est de l'excitation pure au point qu'ils se bousculent [dans la danse] et finissent par se disputer. Ça les rend

nerveux, ça ne les calme pas. Ils ne profitent pas de la musique. Quand je faisais des concerts sur un bateau à Assouan, j'étais habitué à jouer du clavier fort, pour que le son porte. Les gens sont contents. Mais quand des auditeurs viennent et surtout des Européens mélomanes ou des gens qui ont un goût supérieur, si j'en vois un mettre la main sur ses oreilles parce que le son est trop fort, c'est comme s'il fermait ses rideaux sur moi. Ça me fâche, alors, il faut que je baisse le son pour qu'il m'entende bien. Mais, pour d'autres auditeurs, il faut toujours monter le son, car il ne savent pas écouter dès le départ. Je travaille pour les gens et s'ils ont un "goût de merde", je leur propose une musique merdique et inversement. Je suis avec lui et sans lui je ne suis rien du tout. Le public est l'élément principal. Il est celui qui me fera réussir ou échouer. C'est lui qui m'acceptera et qui m'applaudira et m'admira et c'est lui qui me fera chuter. Et si je ressens qu'il ne me sert à rien, il faut que j'arrête ce métier, que j'abandonne la musique.

Ahmad Wahdan, 2002.

Les mélomanes (*sama'iyîn*, litt. : les auditeurs) auraient depuis longtemps disparu du public des fêtes de mariage, qui ne serait plus constitué que de convives imbibés d'alcool tentant d'imposer à l'orchestre des chansons de leur souhait sur lesquelles ils ont envie de voir la danseuse évoluer⁴⁸. Quant aux fêtes elles-mêmes, elles ne seraient désormais plus dévolues qu'à la récolte d'argent, laquelle est devenue la motivation principale de la cérémonie, du moins dans les milieux populaires.

Soulignant leur spécificité, les musiciens estiment mener une vie exotique et non conformiste. Les horaires particuliers sont par exemple invoqués : ils travaillent la nuit et ont donc un rythme de vie inversé. Il en résulte un décalage avec le reste de la société conventionnelle et donc une polarisation des sociabilités au sein du milieu professionnel. Ou encore ils se considèrent comme des personnes disposant de dons spéciaux et cela couvre tous les domaines de la vie, y compris les plus intimes comme la sexualité.

A l'instar de ce qui se passe dans diverses corporations, ils se distinguent également par l'existence d'un argot propre au métier (*mihna*) forgé autour des termes techniques de la musique (modes, rythmes, styles, etc.) et de mots désignant des choses usuelles. Il permet de communiquer sans être compris des "clients" : ainsi de l'argent (*ubayig*), du thé (*ma'ahli*), du haschich (*sûga*), de l'alcool (*ma'at*), de l'officier de police (*kabârî*), d'un mort (*mutli*) – la proximité d'une cérémonie de deuil étant susceptible de "gâcher" le *farah* – ou encore du mariage lui-même (*al-belbel*). Une partie de ce lexique est commun avec le langage des voleurs et des pickpockets, comme l'interjection "amé !" qui signifie soit "tais-toi", soit "fais attention".

Enfin, il existe une vision partagée d'une communauté de destin et de l'incertitude des positions : même lorsqu'ils connaissent le succès, les musiciens de l'Avenue sont toujours soumis au risque du retour aux estrades des fêtes les plus modestes.

La marginalité des musiciens de Mohamed-Ali se traduit par un mépris collectif de la part des citoyens envers les membres de la profession mais pas par une relégation spatiale. *A contrario*, leur présence est bien tangible dans l'espace social des citoyens, ce qui est dû à la mobilité qui caractérise le métier de musicien : ne sont-ils pas ceux qui vont vers les autres ? ceux qui vont à la fête, au cœur des quartiers, des rues, des venelles et des impasses, ceux qui entrent dans l'intimité des familles pour en animer les grands événements ? Et cette présence nécessite de trouver un juste équilibre entre proximité et distanciation.

VOYAGEURS URBAINS

D'UN MONDE À L'AUTRE

Les musiciens aiment à dire qu'ils "sentent l'odeur" des fêtes *baladi*, celles qui se tiennent dans une portion de rue appropriée plus

ou moins éloignée de la voie principale. Ils signalent ainsi leur compétence à circuler dans les “intérieurs” de la ville et à trouver le lieu de la fête qu’ils doivent animer. Cette compétence géographique se double d’une compétence sociale, car se déplacer dans la ville c’est aussi voyager au travers de mondes sociaux différenciés.

Au cours d’une discussion à propos du mot “almée”, un indice de la conception que les musiciens se font de leur fonction sociale me fut dévoilé par l’un de mes interlocuteurs. En arabe, les termes “almées” et “mondes” au pluriel (*‘awâlîm*) sont homonymes et même homographes. Il est alors séduisant, comme le fait cet instrumentiste, de transformer une appellation déshonorante en une caractéristique du métier, celle de passer d’un monde à l’autre. Les *‘awâlîm* au pluriel désigneraient ainsi moins le milieu interlope de la nuit (celui des almées et des musiciens) que les différents “mondes” côtoyés par les musiciens dans l’exercice de leur profession. Ils seraient ainsi des “passeurs de mondes”, en contact avec des publics multiples et des témoins privilégiés de la diversité des contextes urbains.

Cette autodéfinition souligne la capacité à interagir avec les membres des différentes composantes de la population de la ville, capacité qui apparaît de façon récurrente dans les discours des professionnels de l’Avenue. Elle est considérée comme une compétence indispensable à tout musicien de Mohamed-Ali :

Je travaille partout, quartiers populaires, sous-populaires, informels, quartiers chic, chez des voleurs, des pickpockets, des beys, des docteurs, des ingénieurs. Mon travail me conduit partout. Et je dois me débrouiller avec tous ces gens. Si c’est un milieu élevé, je monte mon niveau pour pouvoir parler avec eux. Dans les basses couches de la société, je baisse complètement mon niveau pour pouvoir interagir avec eux.

Et d’ajouter :

Le métier impose des styles, ce n’est pas raisonnable de jouer les *Rubba’iyyât* d’Al-Khayyam d’Umm Kalthum⁴⁹ devant des gens dont le niveau culturel est nul ou du Abdel Wahab, ils ne sauront pas

ce que je joue. Je descends à leur niveau et je leur joue des trucs nazes (...).

Midhat, Ad-Darb al-Ahmar, 2002.

Ou encore :

Je vais dans beaucoup d'endroits : je suis *sâhib kursî* sur Mohamed-Ali. Il y a des musiciens qui jouent de la musique sans dépasser les frontières de la zone dans laquelle ils vivent. Ils ne sont pas très performants du point de vue artistique et musical. Ils ne peuvent pas assurer une fête au Sheraton [hôtel] ou à Assouan ou dans un *mouled* ou dans un lieu différent [de leur propre quartier]. Ils peuvent simplement animer des mariages de rue là où ils vivent, c'est tout. Car ils savent ce que les habitants du quartier aiment. Ils sont des musiciens locaux. Mais ceux de l'Avenue, celui qui reste au café de l'Avenue est prêt : le matin en sortant de sa maison, il peut se retrouver à Alexandrie, Assouan, Isma'iliyya, Louxor, au Sheraton, dans un *mouled*, une fête de marionnettes, un anniversaire. Il peut s'en sortir dans toutes les situations.

Ahmad, Ad-Darb al-Ahmar, 2002.

Cette capacité d'adaptation et de médiation est synthétisée par Martin Stokes (1997, p. 98) :

“Les musiciens vivent la plupart du temps dans des mondes culturels translocaux. Ils voyagent ; leurs compétences sociales sont celles de personnes capables de s'adresser à des groupes variés et hétérogènes et leur valeur dans une localité est souvent perçue comme étant précisément leur habileté à transcender les frontières culturelles de cette localité.”

Cette compétence sociale à se produire dans des contextes très divers est érigée en qualité professionnelle par les musiciens de Mohamed-Ali. Il s'agit d'un discours d'autolégitimation qui prend sens dans le monde de la musique et ses enjeux de statut. Il correspond à une réalité du métier qui est la mobilité intra- et inter-urbaine, aux échelles nationales et internationales. Au Caire, le déplacement des musiciens effectué à bord de minibus ou de taxis qui essaient depuis l'avenue Mohamed-Ali en

direction de quartiers plus ou moins lointains, périphériques ou centraux, "informels" ou "légaux", dotés de réputations inégales, est l'un des traits saillants du métier.

Les musiciens de l'Avenue sont ainsi toujours en position d'extériorité et expérimentent dans l'exercice de leur profession la diversité des mondes urbains. Ils se produisent devant des groupes appartenant à des milieux sociaux différents. Ce mode de vie illustre une appartenance urbaine singulière qui renvoie à l'idée de l'homme marginal comme figure emblématique de la société citadine. Pour ce dernier, le déplacement entraîne une forme de distance à la base d'un mode de vie spécifique ; le citadin étant ainsi une sorte d'éternel étranger, à l'instar du commerçant itinérant jouissant d'une aptitude à la mobilité (Simmel, 1999 [1908], p. 663).

La marginalité des musiciens découle fondamentalement, outre des positionnements moraux contingents, du caractère mobile de la profession qui heurte un ordre social fondé sur la sédentarité et sur les cloisonnements plus ou moins rigides. En effet, ils interviennent dans les lieux d'ancrage, dans les rues et ruelles de la ville appropriées par une famille pour organiser le mariage d'une fille ou d'un fils ; ils sont, en général, à la fois proches et distants, puisqu'ils sont étrangers à la fête, aux familles, aux convives et au quartier. Ils sont susceptibles d'y apporter des éléments nouveaux, venus "d'ailleurs", comme des répertoires musicaux, des styles vestimentaires, langagiers, etc. Les musiciens sont ainsi des vecteurs de subjectivation qui, au Caire, rendent possible une forme d'appropriation de la modernité urbaine dans son versant populaire. Ne dit-on pas, au demeurant, "*mizmar al-hayy la yutrib*", "le hautbois du quartier ne fait pas rêver". Cette présence est à la fois souhaitée et crainte par les habitants du fait des possibilités de déstabilisation de l'ordre social local propre à la communauté familiale et à celle de résidence. Du point de vue du rapport entre distance et proximité, les musiciens partagent la condition de l'étranger qui n'appartient pas d'avance à un espace social et qui y importe "des qualités qui n'en proviennent pas et ne peuvent pas en provenir" (*ibid.*).

Les formes d'engagement dans ces mondes que l'organisation urbaine cloisonne relativement sont variables et l'observation des "jeux de rôle", c'est-à-dire l'agencement des rôles sociaux endossés par les musiciens dans le cours de leurs interactions avec autrui permet de mettre en lumière une indétermination partielle des statuts. C'est l'image du "masque" qui servira de guide dans cette exploration, cela en référence à la réflexion d'un informateur à propos de ses relations de voisinage : "Tu sais, ici, tout le monde porte un masque."

LES MASQUES DE LA RESPECTABILITÉ

L'éclatement des sociabilités urbaines autorise une certaine réserve des citoyens dans leurs échanges sociaux. Ce point fut largement développé par les auteurs de l'école dite de Chicago, comme R. E. Park qui souligne que "l'espace n'est pas le seul obstacle à la communication et (...) la distance sociale n'est pas toujours mesurable de façon adéquate en termes purement physiques. L'obstacle ultime à la communication, c'est la conscience de soi" (1990, p. 209).

Le sens de cette conscience de soi, de cette réserve, est lié "à ce monde de communication et de «distances», dans lequel nous essayons tous de sauvegarder une forme d'intimité, de dignité personnelle, d'équilibre (...). Dans cet ordre social et moral, l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes a pour limites celles que chaque individu, dans le même monde circonscrit de la communication, se fait de lui-même et des autres. Il en résulte que tout individu est en compétition pour son statut, en lutte pour maintenir son prestige personnel, son point de vue et l'estime de soi" (*ibid.*, p. 210). Dans ce texte (dont on se représente l'influence qu'il a pu exercer sur un auteur comme E. Goffman), Park ouvre un champ analytique : celui de la négociation autour des statuts et des conventions morales. Qu'il s'agisse d'une négociation inégale, puisqu'elle intègre des rapports de pouvoir et qu'elle est modelée par les inégalités de position, les phénomènes de domination

culturelle, sociale, économique, etc. (ce que Strauss appelle le contexte structurel qui pèse sur la négociation), ne signifie pas pour autant que les individus soient sans ressources.

Ces derniers construisent leur identité professionnelle dans la négociation avec autrui dans les différents contextes de la vie quotidienne, en fonction d'un éventail de possibilités collectivement acceptables. En effet, la recherche de respectabilité doit se plier aux impératifs de conventions morales. Cette conciliation peut apparaître parfois irréalisable, entraînant dans ce cas la sortie de la carrière de musicien quand toutefois cela est envisageable économiquement. Les carrières de musiciens et de danseuses (et également d'actrices) témoignent de l'existence d'une tendance à se rapprocher à un moment de leur vie des normes et institutions conventionnelles (Roulleau-Berger, 1999, p. 15). Il s'agit alors de tenter de réduire la multiplicité des rôles à un unique rôle social permettant d'assurer respectabilité et gratification⁵⁰. Pour les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali, ce rétrécissement de l'éventail des rôles sociaux se fait tout au long de la carrière. Il est, par exemple, observable à l'examen des cartes de visite, qui insistent sur l'aspect professionnel que l'on souhaite mettre en avant tout en renvoyant à une hiérarchisation implicite des métiers au sein du monde de la musique comme hors de ce monde : président du Syndicat plutôt que compositeur de musiques populaires, organisateur de fêtes et mariages plutôt que *tabbâl* (joueur de tabla), *mûsîqâr* (maître musicien), à la rigueur *mûsîqî* – une de mes fréquentations a dû attendre l'âge de cinquante ans pour pouvoir renseigner par "musicien" la case profession de sa carte d'identité – plutôt que loueur d'instruments et de matériel d'amplification, etc.

L'établissement d'un statut en accord avec l'image de soi se joue sur le temps long de la carrière et, au cours du déroulement de la vie, les impératifs de respectabilité vont se faire de plus en plus pressants et les négociations se multiplier, notamment avec l'entourage familial, pour sortir de ce milieu. C'est dans ces moments que prennent place les modestes rêves de petits commerces, d'épiceries de quartier ou de vies de bureau.

La stigmatisation d'une partie des musiciens du *shâri'* et le caractère instable et précaire de leur statut économique et social les poussent ainsi dans un premier temps à la diversification des rôles, puis, l'âge venant, à une quête de reconnaissance sociale. L'apprentissage musical et l'insertion dans le souk des musiciens permettent d'acquérir une culture professionnelle bien que partant d'une situation instable (rupture avec le milieu familial, échec scolaire, etc.). Il s'agit donc d'un processus de relative normalisation afin d'obtenir au jour le jour de quoi subvenir à ses besoins, voire de quoi fonder une famille et lui assurer un train de vie correcte. L'impétrant intègre le métier "à la dure", en suivant les anciens dans leurs différents engagements en leur rendant de petits services (porter l'instrument, apporter le thé, etc.) jusqu'à parvenir à un statut au sein de ce monde "d'outsiders".

Ahmad Adawiyya, figure de la chanson populaire depuis les années 1970, déclarait dans ce sens : "C'est mon expérience de chant dans les mouleds et sous les tentes qui a fondé toute ma carrière. Mon propre talent combiné avec une telle vie m'ont qualifié pour l'équivalent d'un Ph. D dans la musique. Je n'ai jamais étudié la musique, excepté à travers le feeling, l'écoute et une vie à la dure" (cité par Al-Kashef, 2001).

Adawiyya a connu un succès fulgurant qui ne le quitte pas, bien qu'il ait quasiment renoncé à la carrière, malade et affaibli. Mais il est une exception car nombreux sont ceux qui continuent d'exercer un second métier, particularité partagée notamment avec les fonctionnaires et employés égyptiens souvent obligés d'enchaîner deux emplois pour s'assurer une vie décente. Chez les musiciens, il s'agit en général d'activités liées à la musique (réparation, vente ou location d'instruments, organisation de mariages, intermédiaires, etc.), mais ce n'est pas toujours le cas et l'on préfère généralement laisser la profession de musicien (instrumentiste ou chanteur) dans l'ombre de peur des réactions négatives. Ainsi de cette marchande de fèves qui se trouve être une danseuse dont on me dit : "Elle travaille au marché à Ataba, elle vend des fèves, elle est vêtue de noir et personne ne pourrait dire que le soir elle danse à moitié nue dans les *farah*" ; ou d'Ali,

dont nous avons croisé la route, plombier et chanteur ; ou encore Ahmad, qui depuis quelques années gère les échoppes familiales du quartier de Qirabiyya dans la vieille ville. Il me confiait un jour, assis sur un banc vermoulu dans la ruelle d'où il supervise les activités du rémouleur et des forgerons, entre deux bouffées de narguilé, l'inamovible appendice du patron artisan, que ses employés ignoraient tout de ses activités artistiques : "Là-bas [avenue Mohamed-Ali], c'est un monde (*'alam*) et ici c'en est un autre totalement différent".

Ahmad a le sentiment de jouer deux rôles bien distincts et de revêtir un masque pour s'intégrer socialement à ce milieu d'artisans et d'ouvriers dont il est issu pourtant, mais qu'il a quitté très jeune pour suivre une carrière musicale. Son monde, c'est la musique, c'est elle qui lui renvoie l'image qui lui convient le mieux ; image déformée parfois par les conventions morales dominantes. Aussi est-ce dans le "micro-monde" (Strauss, 1992a, p. 274) des musiciens de Mohamed-Ali qu'Ahmad trouve confirmation de son engagement ; pour lui, les cafés de l'Avenue fonctionnent comme une institution de légitimation au sein de laquelle "chacun à chacun est miroir, pour réfléchir l'autre qui passe" (Strauss, 1992b, p. 37). Depuis plusieurs années, Ahmad a enregistré quelques succès d'estime lui permettant de se présenter tête haute dans le milieu des musiciens. Il fréquente d'ailleurs beaucoup moins le café de l'Avenue où il avait ses habitudes et il n'a plus besoin de louer ses services à un organisateur de mariages rassemblant un orchestre au dernier moment.

D'autres, en revanche, se trouvent contraints de poursuivre une carrière poussive, s'abîmant la santé dans de poussiéreux mariages nocturnes et tentant de faire bonne figure malgré une position sociale de plus en plus précaire.

La description que livre Ahmad d'une situation professionnelle entre artisanat et musique (entre rémouleur et *ré* mineur, pourrait-on dire...) correspond à un mode de vie ségrégué qui constitue l'un des modes de vie urbaine mis en exergue par Ulf Hannerz (1981, 316) avec l'enclavement, l'intégration et l'isolement⁵¹. Il est constitué par un ensemble de relations stables, chacune étant

censée représenter le sujet en tant que tel. La ségrégation est le mode de vie par excellence du citadin qui vit avec un “noir secret”. C’est la conséquence de l’intuition de Robert Park, sur la ville : “mosaïque de petits mondes juxtaposés, mais qui ne s’interpénètrent pas” (cité dans *ibid.*, p. 318). C’est ainsi que l’individu vivant sur le mode de la ségrégation voit les segments de son réseau demeurer bien distincts (*ibid.*, p. 319).

C’est l’expérience que vit Ridha, percussionniste (2002) :

— Je ne suis pas connu à Bassatin [où il réside depuis quelques années alors qu’il est d’un autre quartier du Caire] et puis j’ai un truc, je ne sais pas si c’est bon ou pas : depuis que je me suis marié et que je me suis installé là-bas, je ne veux pas qu’on sache quoi que ce soit sur moi. Depuis que je me suis marié et que j’ai un enfant, aucun de mes amis [musiciens] ne sait où j’habite et aucun ne vient me voir là-bas. Parce que je suis dans un immeuble avec des gens très religieux et ils ne savent pas ce que je fais.

— Et s’ils l’apprenaient, ça pourrait être un problème ?

— Non, pour moi, je suis libre, je ne dois rien à personne. Mais pour eux, le statut d’un type qui travaille dans les mariages va être très inférieur. Ils pensent que je travaille dans une société ou un truc comme ça. Ils ne connaissent pas mes déplacements.

La figure de la ségrégation renvoie une image assez fidèle de la situation des musiciens du point de vue de leur vie sociale. Il existe tout d’abord une sorte de pudeur à dire son métier ou son activité aux voisins. Dans les lieux de résidence, cet aspect demeure dans l’ombre. La présentation de soi intègre la stigmatisation de la profession et l’on en tient compte dans les mondes de proximité que représentent l’immeuble et la rue. C’est pour cela que certains musiciens préfèrent ne pas se produire dans leur quartier d’origine, surtout passé un certain âge : pour les plus anciens, le fait d’être encore dans le milieu à l’approche de la cinquantaine est synonyme d’échec social et professionnel, et signifie qu’ils n’ont pas percé dans le monde de la musique.

D'autres, enfin, réussissent tout en restant dans ce milieu à intégrer des postes dans des sphères plus reconnues (travailler par exemple pour la radio ou la télévision ou être employé au syndicat des musiciens, ou encore devenir un imprésario ayant pignon sur rue). Ceux qui s'arrachent ainsi des estrades des mariages de rue, s'ils le peuvent, ne retourneront pas dans ces fêtes, car cela serait déchoir de la position atteinte. Cependant, cette dernière est bien souvent précaire et nombre de trajectoires hésitantes conduisent à reprendre le chemin des planches. En définitive, la plupart peinent à vivre décemment du métier.

Cela n'empêche pas de veiller sur son *brestitj* (prestige) et cet élément est déterminant dans l'évolution de nombreuses carrières. Il existe un "capital prestige", constitué par la reconnaissance et la respectabilité dans le métier, qui hiérarchise le milieu. Réussir à élargir le prestige dont on jouit dans le monde de la musique aux membres de la société conventionnelle est une façon de dépasser la situation de marginalisation sociale. Ce dépassement s'obtient parfois grâce à une carrière ascendante permettant d'apparaître dans des lieux plus prestigieux et légitimes.

Les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali se produisent principalement au sein d'une "société de proximité" (Puig, 2003, 2005) établie dans les quartiers populaires, et qui se caractérise par la vigueur du contrôle moral et social.

La participation des musiciens à cette société se fait de deux façons différentes, toutes les deux caractérisées par une forme de retrait. D'une part, et c'est une marque de la marginalisation des professionnels, on préfère bien souvent taire à son voisinage son appartenance au milieu et déménager si les pressions sont trop fortes. Il s'agit d'un mode de vie construit sur la base de la ségrégation. En conséquence, beaucoup évitent de se produire dans leur quartier d'origine. D'autant plus qu'il est apprécié, comme cela a été évoqué, que les musiciens soient extérieurs au quartier dans lequel ils interviennent, puisqu'ils peuvent ainsi constituer un vecteur de nouveautés sociales et apporter quelque chose de l'urbanité du Caire dans une communauté de résidence.

D'autre part, les pratiques professionnelles des musiciens de l'avenue Mohamed-Ali entraînent des situations d'extranéités par rapport aux mondes urbains dans lesquels ils sont amenés à travailler. Etrangers au quartier, à la famille, au public, ils pénètrent pourtant dans l'intimité des lieux lors de moments forts de la vie sociale. Ils sont, au sein d'un espace approprié et privatisé, un facteur de troubles potentiels puisqu'ils "viennent d'ailleurs" et sont ainsi soumis au contrôle social s'exerçant dans la famille et dans le microquartier. C'est là l'apparent paradoxe de la marginalité urbaine : elle est une figure de l'éloignement au cœur de la société citadine. Cette figure souligne l'importance du basculement de l'intérieur à l'extérieur qui est possible en ville, le jeu des ancrages et des passages. Car aux cristallisations identitaires et spatiales qui se constituent en mondes plus ou moins reliés répondent les occasions de déprise, de sortie des espaces de l'interconnaissance, des passages vers des milieux diversifiés entre lesquels les citadins ont parfois l'impression de voyager. De la sorte, la mobilité des musiciens de l'avenue Mohamed-Ali renvoie à ce trait spécifique de la condition citadine. Cette mobilité entraîne une synthèse entre distance (ordre de l'extériorité) et proximité (ordre du face-à-face).

Il est temps de se remémorer la maxime évoquée plus haut : "Tu salues celui que tu ne connais pas." Il y a au cœur du métier cette ouverture sur des mondes différenciés. C'est sans doute ce qu'exprime l'idée des mondes, les *'awalîm*, ce retournement de la stigmatisation d'une figure désobligeante à une fonction centrale de la vie en ville, celle d'en animer les ambiances nocturnes en adaptant la performance aux différents publics de la société citadine.

Il reste à voir comment les musiciens eux-mêmes s'adaptent à l'évolution des *farah* dont la polarisation autour de la circulation d'argent constitue un trait saillant, une caractéristique pointée par l'ensemble des acteurs de la performance sociale et artistique.

III

SUR SCÈNE : CENTRALITÉ DE LA CIRCULATION D'ARGENT

UNE SITUATION ET SES CADRES, LES FÊTES DE MARIAGE DE RUE AU CAIRE

FARAH

Le spectateur d'une fête donnée à l'occasion d'un mariage au Caire il y a une cinquantaine d'années aurait eu l'occasion d'assister à un spectacle complet alliant les chants des almées, les mélodies du luth et de la cithare et les savantes ondulations de la danseuse. Arrivant à l'entrée de l'espace dévolu à la cérémonie, avant de s'engager dans l'enceinte même des festivités, enclose par des tentures décorées d'arabesques se découpant sur un fond à dominante rouge, comme on peut le voir dans les films de l'époque, il aurait été accueilli par une fanfare venue spécialement de l'avenue Mohamed-Ali – "l'avenue des artistes" pour "jouer les salutations" aux invités. Et, souhaitant montrer tout son contentement et son plaisir à l'orchestre et à la danseuse, il aurait attendu que la chanson s'achève pour faire don de quelques billets et adresser ses félicitations publiques aux mariés et à leur famille, puis à ses amis, à ses parents et aux habitants de son quartier ou de son village.

Cette description, un peu idyllique, en appelle une autre, contemporaine, reflet d'une nouvelle forme festive qui s'est imposée depuis une trentaine d'années : celle d'une fête de mariage entièrement soumise à la logique de la collecte d'argent et désormais totalement dénuée du moindre intérêt esthétique, dépouillée du répertoire musical et chorégraphique qui en constituait l'intérêt artistique. Ainsi que me le confiait un membre de la corporation, désormais, "le mariage, c'est du *flus*, et c'est tout !" Bien que je ne partage pas cette perspective probablement trop réductrice, je retiens cette sentence car elle éclaire un phénomène central des fêtes : leur polarisation sur la circulation de l'argent et les salutations publiques adressées aux donateurs et aux personnes de leur choix.

Dans cette nouvelle organisation, le *nabatshi* (l'ambianceur), autrefois qualifié de *chawish al-masrah*, "planton ou gardien de l'estrade", est devenu le personnage central de la fête. Au départ chargé de porter les instruments et homme à tout faire accompagnant les musiciens, le *nabatshi* est aujourd'hui celui qui anime le mariage en scandant le nom des invités et en déclinant leurs qualités. Il reçoit de leurs mains les dons d'argent qu'il remet ensuite à l'organisateur de la fête.

La relation entre ce personnage et les invités est médiatisée par des billets de banque qui sont tendus, tenus, jetés, pris, agités, portés à la bouche, baisés, etc. Des discours accompagnent ces dons ostentatoires d'argent, faits de félicitations, de salutations à diverses personnes, de remarques appréciatives sur un quartier, une profession, une région, voire un pays si l'un des invités à la noce est étranger.

Farah. Comme cela est dit au début de ce texte, le mot signifie "joie" en arabe et désigne donc en Egypte différentes sortes de festivités dont les fêtes de mariage. Le mariage de rue au Caire est une institution ancienne que les règlements d'urbanisme tentent de contrôler. A la fin du XIX^e siècle, un arrêté circonscrit les modalités de l'empiètement sur la voie publique des particuliers qui, pour organiser une fête, "pourront être autorisés à occuper

la moitié de la largeur de la voie publique, lorsqu'ils en feront la demande en payant les taxes prévues à l'art. 13 dudit règlement" (arrêté du 22 juin 1896, cité par Lamba, 1911). Les fêtes concernent principalement les mariages, mais également divers événements de la vie familiale et sociale comme les circoncisions, la naissance d'un enfant (au septième jour, *subu'*), les fiançailles, les anniversaires, la réussite d'un enfant à un examen, etc. Ces soirées mettent en jeu une relation d'obligation réciproque avec un don appelant un contre-don différé qui est offert lorsque l'un des donateurs organise à son tour une soirée de célébration. Plus particulièrement, les fêtes de mariage sont un moment d'oboles monétaires faites par les invités au *nabatshi*. Selon les accords préalables, cet argent peut être reversé en totalité à l'orchestre, partagé entre l'orchestre et l'organisateur du mariage, ou bien revenir en totalité à ce dernier (*farah mukkafi* : l'orchestre reçoit alors un fixe). L'organisateur est, en général, un membre de l'une des deux familles engagées dans la cérémonie ou une personne commise à ce rôle. Selon l'accord préalable, il versera son dû aux familles après s'être acquitté des frais afférents à la fête, y compris sa propre rétribution (si c'est un professionnel), celle de l'orchestre et de la (ou les) danseuses. De plus en plus de familles espèrent ainsi tirer de ces dons monétaires une aide financière directement attribuée aux époux.

Ces fêtes sont qualifiées de *baladi*⁵², terme qui témoigne de leur caractère local et "traditionnel" et les distingue ainsi de mariages *afrangui*, étrangers mais aussi "chic" qui se déroulent dans les salles des fêtes des clubs et des hôtels de luxe. L'intérêt d'organiser une fête dans la rue est que le don ostentatoire d'argent y est possible, à la différence des clubs ou des hôtels dans lesquels ces pratiques sont le plus souvent proscrites, par les règlements comme par la bienséance. De plus, on économise le coût de la location d'une salle, même si l'usage de la rue n'est pas gratuit : afin d'obtenir la possibilité de continuer la cérémonie, il faut, en effet, s'acquitter de contraventions "informelles" aux différents équipages de police qui ne manquent pas de se succéder à intervalle régulier sur le site.

LA RUE FESTIVE

Une portion de rue ou de ruelle est appropriée pour la tenue de la fête, une incise privative dans l'espace communautaire de résidence est ainsi créée. Elle est matérialisée par de grandes tentures qui délimitent l'espace dévolu à la fête tout en laissant un passage minimum pour les passants. D'autres marqueurs viennent spécifier l'espace en lui attribuant des propriétés inédites (amplitude sonore, organisation de l'espace, mise en place de seuils, institution d'un accueil, etc.). Les modifications des qualités du lieu induisent une transfiguration de la rue qui devient un espace festif intégrant un risque de possible transgression, et par conséquent il est soumis à un contrôle social accru par rapport aux situations routinières.

Les qualités sensibles de la rue sont modifiées et l'ordre de la fête qui se met en place entraîne des changements dans la présentation de soi. L'espace cérémoniel se constitue en une arène relativement circonscrite de visibilité mutuelles dans laquelle les enjeux économiques se mêlent aux enjeux sociaux (prestige, publicisation des appartenances et des hiérarchies, etc.). Dans ces moments privilégiés de mise en scène des identités citadines, l'argent (*al-fulûs*) joue un rôle prépondérant en circulant de façon ostentatoire.

L'approche adoptée ici consiste à isoler une situation, un événement particulier de la vie sociale des quartiers cairotes : la fête de mariage de rue. La cohérence de cette situation résulte de l'engagement des individus qui y projettent un "minimum de sens partagé" (Mitchell cité par Agier, 1995, p. 45). Plutôt que les limites spatiales, ce sont les interactions entre les personnes qui dessinent les contours de l'événement. Cette perspective libère l'enquête anthropologique des contraintes spatiales des monographies puisque c'est la cohérence d'une situation qui est constitutive du terrain et non plus un espace défini. Les mariages de rue se produisent dans des lieux spécifiques : des rues "appropriables", c'est-à-dire des rues insérées dans une communauté

de résidence et donc investies d'un caractère relativement communautaire. Elles ne sont pas, la nuit tout au moins, un point de passage d'anonymes et d'étrangers. Les rues et ruelles des quartiers populaires de la vieille ville ou celles des vastes zones d'habitat informel qui disposent de cette tessiture communautaire constituent autant de sites potentiels dans lesquels les riverains sont susceptibles d'organiser la fête de mariage de leur fils, ou de leur fille. Quel que soit le lieu de la fête, l'ordre interactionnel qui la caractérise demeure identique à peu de choses près. Il s'agit donc d'isoler un événement social, la fête de mariage, comportant une dimension rituelle importante, celle d'un rite de passage et d'alliance dans lequel prennent place des ritualisations secondaires⁵³. Ces dernières concernent, notamment, la circulation de l'argent au sein de l'espace circonscrit de la fête. La description de ces interactions spécifiques sera accompagnée d'une tentative pour les contextualiser, ce qui implique de rendre compte des contraintes qui pèsent sur la situation. Ainsi, la polarisation de la cérémonie autour de l'argent qui se fait jour depuis une trentaine d'années renvoie à quelques éléments structuraux que nous pouvons tenter d'identifier.

CHANGEMENTS D'USAGE : LES ÉVOLUTIONS FORMELLES DE LA SITUATION

CHANGEMENTS DES FORMES FESTIVES

On assiste à une série de changements destinés à replacer l'argent au centre du *farah*. La première de ces transformations consiste en une rétraction de la fête dont les deux séquences – accueil des invités à l'entrée et performance scénique – sont unifiées. Désormais, la réception se fait depuis la scène et le *nabatschi* est responsable des enchaînements : accueil, salutations, intermèdes musicaux

et de danse. La musique passe donc au second rang. Elle est régulièrement interrompue par les dédicaces à l'attention des arrivants. Celles-ci se faisaient auparavant à l'entrée du mariage sans interrompre les numéros des artistes. La contraction a consisté à assimiler ces deux moments et à assujettir la musique et la danse à l'accueil des invités par le *nabatshi*.

On peut sans doute rapporter cette évolution à l'électrification qui modifie l'ambiance sonore du mariage à partir des années 1960. Les instruments amplifiés, notamment le clavier, remplacent les fanfares de cuivre (*hassaballah*) dont la puissance sonore est désormais inutile.

Le témoignage d'Abu Moustafa, une ancienne figure de l'avenue Mohamed-Ali que nous avons déjà rencontrée, permet d'illustrer ce changement :

“Dans les années 1960, le mariage était comment ? La musique de cuivre était à l'entrée du mariage et à l'intérieur, il y avait l'orchestre, c'est-à-dire une musique dehors pour celui qui arrive, qui lui joue le *saalem* et le *tahiya* (salutations et félicitations). Et dedans l'estrade et l'orchestre. Les cuivres sont dehors. On les appelle *l'accueil des invités*. Tous ceux qui viennent, les invités, ils leur jouent le *saalem* et l'un d'entre eux annonce : “*Saalem u tahiya lifulan elli gai*” [“Salutations et félicitations à untel qui arrive”]. Il entre ensuite dans le mariage (*biyekhush al-farah*), il s'assoit sur une chaise et il regarde l'orchestre. Après cela, la musique des cuivres fait la *zaffa* du marié [procession musicale], tourne un peu avec lui dans son quartier puis il retrouve la mariée pour rester avec elle. De nos jours, toutes ces choses sont interdites, cela n'existe plus. (...) Pour le *don d'argent*, on annonçait : “Untel félicite le marié, il a payé dix livres, untel félicite le marié, il a payé cinq livres, etc.” (avenue Mohamed-Ali, 2000).

Le rôle des *nabatshi* a considérablement évolué depuis que ces derniers se sont “emparés du micro”. Ce repositionnement de la profession s’inscrit dans la somme des changements affectant la cérémonie :

— Avant c’était mieux que maintenant. Les *afrah baladi* avant étaient mieux. Il y avait des gens qui savaient écouter. Ils étaient mélomanes et aimaient le *tarab*. De nos jours, c’est fini, l’organisateur de la fête veut récolter de l’argent. Il n’est pas là pour écouter des gens. Il le fait pour l’argent. Il veut amener l’argent pour payer la nourriture, les tentures et l’électricité.

— Le *nabatshi* c’est le plus important dans le *farah* ?

— Il est très important celui-là pour le travail aujourd’hui. Avant il n’y avait pas ça. Il y avait de l’ordre. Le *nabatshi* restait sur l’estrade et n’en bougeait plus. Maintenant il a appris à prendre le microphone et descend en bas avec les gens et ça devient un peu de la mendicité et ça fait mauvais effet. Il descend, nomme untel et untel et les oblige à monter sur l’estrade [pour qu’ils paient] ça la fout mal. Il peut être venu invité, il n’a pas d’argent ou il a déjà donné vingt livres et n’a pas pour donner encore et il a donné au père de la mariée et n’a pas pour encore donner. Pourquoi va-t-il encore se faire griller par le *nabatshi* ? Le *sahib* du mariage amène le *nabatshi* pour ça. Il prend 300 ou 250 (le *nabatshi*). (Ridha, Ad-Darb al-Ahmar, 2002.)

Il est fréquent que des félicitations soient adressées aux mariés et à leur famille par les chanteurs qui les intègrent dans le cours mélodique de leur interprétation, et non pas uniquement par les *nabatshi*. Cela correspond à un emprunt partiel au monde rural. Comme l’indique le musicologue Mohamed ‘Umran : “Chez le chanteur rural (dans le Delta égyptien), l’annonce du don se fait pendant le chant dans la fête avec le terme “salutations”

(*tahiyya*); le chanteur élève la voix en tenant les billets qui lui ont été remis et dit : « Cette salutation vient du *hajj* untel pour le marié (*al-'arûs*) et sa famille ou pour la mariée (*al-'arûsa*) et sa famille, etc. » (2002, p. 267, trad. de l'auteur⁵⁴.)

DESTINS DE LA *NUQTA*

Franck Mermier a identifié une évolution comparable à Sanaa (Yémen) à propos de la cérémonie tribale du *rifl* consistant en une forme spécifique de “mise en scène” de l’alliance (1997, p. 111). Le nom des invités est clamé par le *muzzayîn* (coiffeur-barbier, il procédait à la circoncision des garçons jusqu’à une date récente) qui est en charge de la cérémonie et mentionne à chaque obole le nom du donateur et la somme versée. Le même mot pour la même fonction existe dans l’Égypte rurale. La façon dont la cérémonie est ensuite conduite diffère entre Sanaa et Le Caire, mais dans les deux cas, l’urbanisation des capitales et un exode rural massif intervenant dans les années 1960 modifient la forme des cérémonies de mariage.

A Sanaa, le tamis de la société citadine conduit à la privatisation du don qui garantit “une certaine discrétion quant aux montants et à la provenance des dons” et qui évite “la surenchère parfois cruelle qui caractérise les mariages d’inspiration tribale” (*ibid.*, p. 113). En Égypte, la situation est différente : la pratique de la *nuqta* d’origine rurale se faisait en deux temps ; le don principal était gardé secret et consistait, à l’instar du *rifl* yéménite (appelé *tarh* quand il franchit les portes de la ville) en une donation pour les mariés (*nuqat batniyya*) ; un don bien moins important était fait en public devant l’orchestre (*nuqat zahiriyya*). Au Caire et dans les grandes villes égyptiennes, cette pratique a évolué. Elle a rencontré tout d’abord le modèle du cabaret : depuis le début du XX^e siècle, les scènes des *nights* (comme on les appelle parfois au Caire) sont en relation étroite avec les estrades des mariages. Les artistes sont les mêmes et ils sont rétribués selon le

même principe de la *nuqta*, qui dans ce contexte désigne l'argent versé par les membres du public pour la danseuse et l'orchestre.

On peut faire l'hypothèse que l'évolution de la destination de l'argent au sein des mariages citadins provient de la rencontre de deux formes rituelles : celle consistant publiquement à verser une très modeste obole aux mariés et celle consistant à verser à l'orchestre une rétribution directe de la part du public dans les mariages, puis dans les cabarets lorsqu'ils apparaissent au début du XX^e siècle.

Dans le contexte contemporain, l'argent distribué sur la scène ne revient plus systématiquement à l'orchestre et à la danseuse : sa destination finale est arrêtée de manière contractuelle par les protagonistes – une évolution qui n'est pas sans rapport avec la paupérisation des musiciens de mariage.

Aussi, le mot qui désigne la pratique du don monétaire, *nuqta* pl. *nuqût*, a-t-il le double sens de gratifications faites à un orchestre et une danseuse et de "cadeau de mariage". De même, Muhamed Umran, dans son ouvrage sur les expressions de la musique populaire égyptienne, indique à l'entrée *nuqta* : "toute sorte de cadeau matériel ou en argent que les gens s'échangent à l'occasion d'événements sociaux, en particulier lors des réjouissances comme les mariages, les anniversaires, le septième jour de la naissance et la circoncision, de même qu'au retour du pèlerinage à La Mecque (...)" (p. 266, trad. de l'auteur). Plus loin il indique que la *nuqta* consiste également à offrir de l'argent aux membres d'un orchestre et à la danseuse.

Notons, enfin, le développement de la pratique consistant à organiser une fête uniquement dans le but de récolter l'argent par l'intermédiaire de la *nuqta*. Ainsi de certaines fêtes d'anniversaire préparées par des parents afin de financer les études de leurs enfants ou encore des soirées organisées par un musicien et appelées de façon cérémonieuse "nuits d'artistes". Ces nuits prennent une forme intermédiaire entre le cabaret "relocalisé" dans la rue et le *farah*, puisqu'elles intègrent des salutations aux invités. L'espoir d'un gain obtenu grâce aux dons de ces derniers

constitue la motivation essentielle de l'opération. Toutefois, la réussite n'est pas garantie : elle dépend directement de la générosité du public qui peut se trouver très moyennement motivé pour effectuer des dons dans un tel contexte. Si les coûts d'organisation de la fête excèdent les dons monétaires, le musicien "y est de sa poche", comme cela se produit de temps en temps. Ces opérations ne permettent généralement pas, à la différence des tontines qui s'organisent dans les quartiers populaires⁵⁵, d'obtenir des financements importants.

LA RELATION ARGENT – SALUTATIONS DANS LES MARIAGES DE RUE

LES GESTES DE L'ÉCHANGE : LES MISES EN SCÈNE DE L'ARGENT

Dans le déroulement du *farah baladi*, l'argent est mis en scène, placé sur le "devant de la scène", pour être conservé dans l'aire des visibilitées mutuelles et non pas uniquement sur l'estrade sur laquelle se tiennent musiciens, danseuse(s) et *nabatshi*. Ceux-ci conservent les billets en main durant toute la séquence dévolue aux salutations des donateurs avant de remettre l'argent à l'organisateur du mariage ou à la personne choisie pour cette fonction. Ce personnage de confiance est vite identifié, il se tient généralement non loin de l'estrade, voire sur la scène même, une mallette pour entreposer les billets est parfois posée sur ses genoux. Jusqu'à ce qu'ils trouvent refuge dans leur attaché-case, d'où ils ne seront extraits que pour un partage généralement problématique, les billets sont conservés à la vue du public. La liasse de billets peut aussi séjourner au creux de la main de l'"argentier" durant toute la cérémonie. Les *nabatshi* les brandissent tandis qu'ils égrènent les noms des donateurs et leur qualité, en indiquant, parfois, le montant du don (cf. la séquence présentée plus loin).



Un *nabatshi*, billets en main, félicite un invité. (Cliché Nicolas Puig, 2003.)

Je distingue deux raisons à cette mise en scène de l'argent. Tout d'abord, il doit rester visible par le public afin de témoigner de la prodigalité des invités. Chacun est témoin de ce qui est offert et, lors du *farah* du donateur ou de l'un de ses proches, le

bénéficiaire sera tenu par l'obligation d'un contre-don au moins équivalent au don initial ou, si possible, plus élevé. En général, une personne désignée par l'organisateur du mariage se charge de consigner par écrit les différentes *nuqât* recueillies au cours de la nuit de façon à en garder une trace écrite. L'exposition de l'argent est également une "ficelle" du *nabatshi* : on considère dans le métier que "l'argent appelle l'argent", si les convives aperçoivent dans la main de l'ambianceur des liasses importantes de billets, ils seront tentés, par simple effet d'émulation, de manifester davantage de générosité. Les *nabatshi* réputés sont ceux qui obtiennent le plus de *nuqta*, du fait de la qualité de leurs salutations et des "trucs" qu'ils déploient pour obtenir un maximum de contributions de la part des invités. Leur salaire dépend de cette aptitude car leur rémunération est la plupart du temps liée à la *nuqta* dont ils perçoivent une part. Plus généralement, l'ensemble de l'édifice économique de la fête est suspendu à la récolte de l'argent. En effet, la *nuqta* sert non seulement à rétribuer les musiciens mais également à couvrir autant que possible l'ensemble des frais (électricité, location des chaises, de l'estrade, des tentures, des lampions, collations servies aux invités, sonorisation, etc.).

Le *farah* constitue un moment privilégié de la présentation de soi et de l'évaluation et de la reconnaissance de sa position dans la société. Les comportements, les gestes, les déplacements des corps, les regards en témoignent. L'annonce du nom des habitants résonne dans l'espace sonore et confère une reconnaissance publique, de la respectabilité et du prestige à ceux dont le patronyme est ainsi scandé. L'ordre social du mariage se caractérise ainsi par une exposition de la société citadine et de ses identités, et les personnes s'orientent dans la situation en fonction d'une recherche de prestige obtenue par la publication de leur nom et, le plus souvent, de celui de leur quartier, assortie de brefs commentaires élogieux. La fréquence de ces références spatiales illustre la conscience territoriale des habitants, toujours prompts à mettre en avant une appartenance à un lieu.

Elle donne à voir les découpages morphologiques de la ville. Ainsi, ce qui est dit dans la fête ressortit pour partie à l'ordre des territoires urbains à travers l'évocation des noms de quartiers et de leurs qualités supposées. La vigueur des appartenances territoriales fournit ici un registre privilégié des salutations dans le cours desquelles de nombreuses références sont faites au quartier : Ad-Darb al-Ahmar, Darb ar-Rigâla, "le quartier d'Ad-Darb al-Ahmar, le quartier des hommes, des vrais", ou encore *bilad al-mazâg al-'alî*, "le pays où l'on sait vivre" ; Sayida Zeynab, *bilad al-adab*, *bilad al-Qombila*, "Le pays de la bienséance, le pays de la bombe⁵⁶".

Dans cet ordre festif, la priorité est donnée à l'accueil des arrivants (qui procède donc d'une logique d'hospitalité) par le *nabatshi* et l'orchestre. Dans la séquence présentée, les billets n'ont pas quitté la main du donateur (Abu Seha) qui patiente, remettant à plus tard la réalisation de son effet dramatique. Il le fait de bonne grâce, mais ce genre de situation peut déboucher sur des tensions quand l'interruption du cours des salutations est ressentie comme une humiliation.

Séquence – Nabatshi à l'œuvre (mariage de rue à Ad-Darb al-Ahmar, juillet 2003, extrait)

"Ahmad al-Wazir (nom)

Ahmal al-Wazir al-Watani (nom complet, x 2 : répété une fois)

Mabruk li-Ussama al-Barud (Félicitations à + nom x 2)

libn as-sâdis libn Zakariyya (au 6^e fils, au fils de Zakariyya, x 4)

Al-Awâlish (nom x 4),

Malik an-nashshar fi-Misr (Le roi de la scie en Egypte [il s'agit d'un menuisier])

Ma 'addish eddu illa 'ashara zayyu (Il n'y en a que dix comme lui)

Huwa da al-'awâlish (C'est lui Al-'Awâlish)

Ibn Zakariyya (Le fils de Zakariyya x 3)

Ash-shakhs 'amma alla qâ'id gamb biyehutu fi gibbu 'ala-tûl (Notre ami, la personne à côté de lui, il se le met dans la poche tout de suite [Zakariyya se «met dans la poche la personne assise à ses côtés – sous-entendu du fait de ses qualités, il est apprécié, notamment de la personne assise à ses côtés])

Tahiyya lil-Usta Ali Dullab (salutations au “chef” Ali “l’armoire” (surnom) [Cette série de salutations fait suite aux donations d’artisans travaillant dans la fabrication de meubles])

Sharaf ad-din es-Srar ad-Din abdel 'Alim (nom)

Ahmad Sharaf ad-Din es-Srar ad-Din abdel 'Alim (nom complet)

Bardu tahiyya khamsin (également une salutation de cinquante [sous-entendu “livres égyptiennes”])

Lihsan al-Barud (nom)

Lihsen al-barud (nom)

Al-Basha Ahmad sharaf ed-din (le “pacha” Ahmad... + nom)

Qable keda khamsin (avant ça cinquante [livres égyptiennes])

Li-yezîd at-tahiyya meya-meya (pour ajouter une “super salutation”)

Wa yequl li-Ahmad as-Sul ad-Din Abdel-Alim [et pour dire à nom du père du marié]

Mabruk li-an-Niharda (Félicitations pour cette journée)

Mabruk li-Am al-Barud (Félicitations à Am Barud – nom)

(...)

Qulu liguḥmur as-Sihafa (Jouez pour les gens de la presse : le *nabatshi* se tourne vers l’orchestre pour lui demander de jouer les salutations pour de nouveaux arrivants travaillant dans la presse).

Intermède musical

Tahiyya li-brince as-Sihafa Sayyid Khaled ag-Guin 'alat ag-guin, alat talidi (Salutations au prince de la presse, Sayyid Khaled ... – nom [salutations adressées aux nouveaux arrivants])

Qulna tahiyya Al-Basha Ahmad Sharaf ad-Din (Nous avons dit la salutation du “pacha” Ahmad Sharaf ad-Din)

Yehayi hag sol, Adel Alim (Il félicite : noms)

Nesabbah u nemmassi 'ala Ad-Darb al-Ahmar (Nous disons bonjour et bonsoir à Ad-Darb al-Ahmar – quartier où se tient la fête).

Nesabbah 'ala al-hayy al-kul (Bonjour à tout le quartier)

Nisabbah 'ala Ad-Darb al-Ahmar (Bonjour à Darb al-Ahamr)

Nesabbah 'ala Imbaba (Bonjour à Imbaba)

Nesabbah u nammessi 'ala 'ataba, 'al muski (Bonjour à Ataba et Muski) [nom de quartier]

Abu seha (nom x 2)

Abu Seha 'ala ashab al-Aris sitta u ashirin sebaa (Abu Seha, l'un des amis du marié, vingt-six/sept [date du mariage : 26 juillet])

Atabat al-'aris 'al beytna (le seuil du marié est proche de chez nous x 4) [Abu Seha et le marié sont des voisins]

Mohamed Abu Seha (nom)

Le nabatshi s'agenouille pour entendre et transmettre les salutations de Abu Seha qui se tient en contrebas de l'estrade :

Yussef Muhamed Abu Seha yehayi (Yussef Muhammed Abu Seha salue : ... liste de noms...)

Un groupe de personnes entre dans le mariage, le second nabatshi prévient le premier qui interrompt (en s'excusant) les salutations d'Abu Seha pour saluer l'arrivant. Puis, il revient terminer les tahiyyât d'Abu Seha. Lorsqu'il achève son discours, le donateur lance en l'air une petite poignée de billets. Ils sont ramassés par les hommes autour de l'estrade et remis au nabatshi. Ce dernier continue ses "invocations" puis un gimmick musical vient clore la séquence.

L'accueil des invités se fait tandis que ces derniers sont encore debout et traversent, par une allée ménagée entre les tablées, l'espace du mariage en direction de la place qui leur sera attribuée. Il s'agit là d'un moment d'emphase, à la hauteur de la considération que l'on souhaite accorder aux personnes. Des hommes de la famille hôte se tiennent donc prêts à solliciter à tout moment le *nabatshi* pour qu'il salue un nouveau groupe d'invités. D'autres, dans l'espace dévolu au public masculin, face à l'estrade (les femmes étant sur un côté, autant que possible dérobées aux regards des hommes), font écho à la grandiloquence des salutations en aménageant avec entrain un emplacement



Deux *nabatshi* accueillent un invité. (Cliché Nicolas Puig, 2003.)

pour les invités, dégageant au passage les grappes d'enfants et d'adolescents qui avaient profité de cette vacance des bonnes places à proximité de l'estrade. Les salutations en cours se poursuivent après l'hommage aux invités au moment où ils investissent la place. Ces derniers ne tarderont d'ailleurs pas à mêler leurs voix au concert des dons et des salutations.

Le donateur concilie une volonté d'“apparaître” à une obligation sociale, celle du don qui vient répondre à un don préalable ou annonce un don futur. Selon la suggestion d'un informateur musicien de mariage (donc coutumier de la situation), les invités “gratifient (*bînuqqut*) l'orchestre seulement pour se faire voir”.

Dans tous les cas, la recherche ou la confirmation d'un prestige personnel est un enjeu pour le donateur. La fête de mariage constitue l'une des rares arènes de visibilité mutuelle disponibles dans la société citadine populaire dans laquelle il soit possible d'exposer ou de bâtir un statut. L'argent donné est le médiateur de ce statut. Il est donc donné de façon ostentatoire, en accentuant l'effet dramatique tandis que l'on tente de focaliser l'attention le plus longtemps possible. Il s'agit donc de citer ou faire citer au micro des amis, des membres de la famille, le quartier dans son ensemble, les membres d'une corporation professionnelle, etc. Durant ce temps, les billets sont extirpés un à un. Les donateurs peuvent compter sur une petite panoplie d'effets : les billets peuvent être jetés en l'air, de façon à donner une image d'abondance et de prodigalité. Il faut un minimum de billets pour faire cela. On imagine difficilement une tentative de réalisation de l'effet “pluie de billets” sans disposer du nombre nécessaire de coupures. Donc, s'il y a moins de billets, un ou deux seulement, on les tend simplement au *nabatshi*.

Dans ce cas, ils sont tenus de façon ostentatoire dans la main par le donateur le temps de la séquence des félicitations : prise de parole directe ou par l'intermédiaire du *nabatshi* (auquel une personne de la famille connaissant les invités souffle éventuellement les félicitations), don du ou des billets, et enfin illustration musicale du don.

L'argent médiatise donc les interactions et la publication du don permet de confirmer un statut social. C'est cette publication des dons, des noms et des appartenances qui, dans l'espace sonore de la fête et de la ruelle entière où elle s'insère, fonde la reconnaissance sociale obtenue grâce à la *nuqta*. Le prestige de donner et l'art de recevoir se combine pour donner forme et substance à la relation entre le donateur et le *nabatshi*.

UN TICKET POUR L'ESTRADE : LES SORTIES DU CADRE

L'anthropologue égyptien Mohamed Ghunaym, nostalgique des *farah* d'antan, signale que dans les mariages de rue et de village contemporains "les invités montent sur l'estrade pour interrompre le chanteur et présenter leur *nuqta* aux organisateurs du mariage et déclamer leurs félicitations. Ce type d'individu est considéré comme nocif du fait qu'il consomme des boissons alcoolisées et fume de la drogue. Tout ça se termine en général par des bagarres" (1998, p. 33). Un peu plus loin, il rapporte les propos d'une danseuse d'Al-Mansûra : "Les mariages d'antan étaient respectables, la personne restait assise et envoyait la *nuqta* sans bouger, mais maintenant n'importe qui monte sur l'estrade après avoir sniffé ou avalé des pilules et ils veulent danser avec l'almée, la toucher et la faire chanter selon leurs envies." (*Ibid.*, p. 36, trad. de l'auteur.)

De façon récurrente, des problèmes se font jour quand une personne veut monter sur l'estrade, munie de son "billet", afin d'agripper le micro pour se lancer dans de longues dédicaces à ses amis. Celui-ci est fermement tenu dans sa main et bien visible tandis qu'il grimpe sur l'estrade. Il s'agit d'être vu, entendu et respecté lors du don de sa *nuqta*. L'enjeu réside donc dans cette visibilité et cette publicité que la personne s'octroie de façon exagérée, du point de vue de la bienséance, en sortant du cadre du comportement conventionnel. Cette pratique est tolérée, bien que les *nabatshi* tentent toujours de la limiter. Dans l'un des enregistrements faits dans la zone d'habitat informel de Manshi'at Nasr, on entend distinctement le *nabatshi* demander à ce que les donateurs montent l'un après l'autre sur l'estrade ("*yerit wahid bess 'al masrah*"), il les rappelle à la raison et, pris à partie, précise que l'orchestre et la danseuse ne sont là que pour gagner leur pain (sous-entendu "nous ne sommes pas là contre vous mais pour faire notre boulot"). La monopolisation du micro interrompt la fluidité de la relation dons d'argent-salutations. Or, les organisateurs du mariage comme le *nabatshi* ont bien sûr tout intérêt

à obtenir des séquences échanges-salutations le plus courtes possible, de façon à engranger le maximum de devises. J'ai observé à de nombreuses reprises des jeunes hommes visiblement un peu éméchés investir l'estrade pour saluer leurs parents et amis. Leur comportement renvoie à la construction d'une masculinité virile et adulte qui suppose d'asseoir temporairement leur autorité sur la scène. Dans ce cadre, la scène est un espace de subjectivation dans lequel l'exposition permet de jouir de son individualité.

Cette exigence de publicité à laquelle répond temporairement l'arène du *farah* est donc la source de tensions qui se double à celle liée à l'intrusion dans un espace peu ou prou paré d'une dimension privative, puisque la fête se déroule, je le rappelle, dans un espace communautarisé. De plus, et c'est là également une nouveauté qui s'inscrit dans la somme des évolutions de la cérémonie depuis les années 1970, les femmes et les hommes partagent un même espace, bien qu'ils y soient séparés strictement. Il est compréhensible, dès lors, que les hommes de la famille hôte soient soumis à une certaine pression : les qualités domestiques de la fête et la présence des femmes constituent deux possibilités d'atteinte au domaine de l'honneur auxquelles s'ajoute, bien entendu, la circulation de l'argent.

Des disputes interviennent à ce sujet quand un invité "court-circuite" ou éteint (en référence à l'argent qui "allume", thème récurrent des discours des *nabatshi*) la *nuqta* d'un tiers en donnant une somme plus élevée et en exigeant alors de l'orchestre une chanson de son choix. Ces tentatives de faire valoir un choix propre et de s'assurer une autorité se retrouvent régulièrement et provoquent à peu près systématiquement des esclandres. Dans ces cas-là, chacun se succède sur l'estrade son billet à la main pour faire valoir son point de vue. Selon le commentaire d'un informateur musicien, "l'estrade devient un tribunal où se juge une affaire".

NE PARLONS PAS D'ARGENT

L'ARGENT OBJET

Les procédures démonstratives de la circulation de l'argent aboutissent d'une certaine façon à investir la monnaie d'une dimension matérielle et à en faire une chose en soi, parallèlement à sa fonction d'échange permettant d'acquérir des biens sur un marché.

Grâce à son don, et donc à cet argent qu'il brandit, le donateur devient le héros éphémère d'une séquence dramatique de la performance. L'argent devient donc un objet et en tant que tel, on le manipule en dehors de la logique fonctionnelle de l'échange : il fait partie du spectacle. Cet usage de l'argent dans une situation fortement ritualisée constitue un contrepoint au "processus d'abstraction universel" dont est porteuse la monnaie qui "constitue les agents sociaux en individus séparés dont les rapports sont médiatisés par la circulation des objets" (Bazin et Bourdarias, 2002, p. 18). Dans ce cas, la monnaie, qui habituellement reste plutôt dans l'ombre des poches des chemises et à l'abri dans les porte-monnaie – quoique l'on trouve souvent dans les ruelles du Caire quelque artisans chenus en train de compter leurs billets –, est rendue dans le cours du mariage à une existence pleine, projetée en pleine lumière et mise au centre de la scène et des regards. Toutefois, plus l'argent est montré, moins son nom est évoqué, et ce n'est que de façon métaphorique qu'il apparaît dans les discours des *nabatshi*. Ces derniers parlent alors de "bougies", de "jasmins", de sommes "éclairantes" ("vingt éclairantes" par exemple pour vingt livres), de *tahiyât*, mais jamais d'argent (*fulûs*) ou de guinées, ainsi que sont désignées les livres égyptiennes, en écho probablement à la présence anglaise dans le pays. Cela peut être considéré comme une pudeur dans le don, signifiant une relation désintéressée et purement amicale, don qui est pourtant fortement médiatisé par ailleurs. Cela

pourrait être pris ainsi comme une façon de sauvegarder la forme, de ne pas trop en rajouter dans la dimension matérielle de la fête.

La manipulation des billets est négligée : ils sont froissés, pliés, tenus avec ostentation mais sans affectation, à l'instar des usages quotidiens d'ailleurs, dans lesquels l'argent est manié sans égards particuliers dans des gestes relevant d'une intimité qui n'est plus celle de l'Occident vis-à-vis de la monnaie. Les billets sont placés entre les lèvres, ils servent de pense-bête, les billets-cadeaux sont annotés au stylo-feutre, les liasses tenues en main par quelque commerçant assis à l'entrée de son échoppe, etc.

Dans le mariage de rue, les logiques de l'exposition informent la relation salutations-dons d'argent. Elles mettent en jeu des stratégies de distinction médiatisées par des billets de banque investis de leur attribut d'autorité et de pouvoir social. Elles se superposent ainsi à la nécessité sociale du don lors des fêtes de mariage de rue au Caire.

DONS ET DETTES

Le choix de l'analyse situationnelle obscurcit un peu la dimension de "dette sociale" (Breton, 2002, p. 14) que revêt la monnaie dans les mariages de rue. Bien que j'aie signalé à plusieurs reprises son existence, le fonctionnement social du don d'argent et du contre-don n'est pas ici explicité. Qui donne quoi, comment et pourquoi restent des questions en suspens. Les réponses seraient certainement de deux ordres. Le premier construirait un entrelacs d'obligation réciproques et d'échanges différés constituant une part de l'armature sociale des mondes urbains. Le second mettrait en jeu une vision plus globale de l'argent car, "si la monnaie est la forme de règlement des dettes, il faut la comprendre, à la suite de Georg Simmel, comme une créance que les individus tirent sur la société tout entière" (*ibid.*). En revanche,

l'analyse du système dons-salutations met en lumière un traitement spécifique, relativement nouveau, de l'argent au cours des mariages de rue qui conduit à lui prêter, le temps de la situation, une existence propre et à en faire le média des interactions et des stratégies de présentation de soi. Du fait des bouleversements que la société égyptienne a connus, n'est-il pas envisageable, et c'est là une hypothèse probablement hasardeuse, de considérer que la polarisation de la cérémonie sur l'argent correspond à une certaine déstabilisation des cadres anciens ? La créance implique la confiance : dans le monde du marché, le contrat "soutient" cette confiance, dans celui de la vie sociale, ce serait la vue de la chose donnée, autrement dit l'argent, qui jouerait ce rôle. Le fait d'être sous le regard crée une logique propre à l'exposition, c'est de cette logique que j'ai essayé de rendre compte prioritairement en montrant que, contrairement aux usages référencés (*op. cit.*, p. 16), la monnaie "de papier" était investie d'une dimension excédant le simple cadre de l'ordre marchand. Ainsi, dans les cérémonies de mariage au Caire, l'argent médiatise des relations entre des personnes et non pas entre des biens.

A une autre échelle, il serait sans doute pertinent de rapporter l'évolution formelle des mariages de rue du point de vue notamment de la relation argent – salutations aux contextes susceptibles d'imprimer leur marque à la situation. Mona Abaza témoigne de l'ampleur des modifications des pratiques consuméristes à la suite du changement de politique intervenu dans les années 1970, en indiquant que c'est durant l'*infitah*, la politique "d'ouverture" initiée en 1974 par le président Sadate, que s'est produit le changement le plus radical du style de vie. Elle ajoute : "Durant l'ère de Sadate, les Egyptiens ont découvert les désirs illimités, mais aussi les frustrations d'un besoin de consommation à jamais insatisfait." (2004, trad. de l'auteur.)

On passe alors d'un modèle de comportement basé sur la modération et la sobriété à des modes de consommation beaucoup plus ostentatoires accompagnant le développement de l'offre en

biens et services et l'éclosion d'une classe d'entrepreneurs bénéficiant des nouvelles possibilités économiques. Le nouveau quartier de Mohandessin (les "ingénieurs") construit à cette époque symbolise cette nouvelle ère de la consommation ostentatoire et la fin de la "culture de la pénurie" (*ibid.*).

Pourtant, dans les milieux urbains tout au moins, cette politique se traduit également par une baisse du pouvoir d'achat avec une diminution des salaires réels de 10 % dans le secteur de l'industrie manufacturière entre 1974 et 1990 (Cottenet-Djoufelkit, 2003, p. 161). Les classes urbaines connaissent alors une homogénéisation par le bas, "produit du déclassement généralisé de la société cairote des années 1980-1990" (Denis, 1998, p. 136).

La société urbaine qui se met en place dans les années 1970 est donc à de nombreux égards bien différente de celles qui la précèdent. De nouvelles générations voient le jour et de vastes zones non planifiées se développent grâce notamment à des apports des quartiers centraux qui perdent des habitants. Cette massification du Caire (en 1973, John Waterbury parle de l'établissement d'une "ville plébéienne") correspond à un appauvrissement généralisé des habitants et au développement d'une nouvelle classe d'entrepreneurs proche du pouvoir qui engrange les dividendes de l'ouverture économique. Les cérémonies de mariages s'inscrivent dans ces évolutions liées à des changements économiques majeurs accompagnés d'une nouvelle relation à la richesse et à l'argent. Ce qui était fait dans la discrétion se fait désormais au grand jour. Cette nouvelle culture du *show off*, en rejoignant la volonté de "surdifférenciation" au sein de la société citadine, pèse sur la relation dons-salutations des *farah* actuels. L'arène du mariage devient alors l'un des rares lieux d'exercice d'une volonté d'exister pour soi au milieu de millions d'autres.

Deuxième partie

RÉCITS DE MUSICIENS ÉGYPTIENS

“PAROLES, PAROLES, PAROLES...⁵⁷”

“Paroles, paroles, paroles”, chantait Dalida, dont le père était premier violon à l’opéra du Caire. N’a-t-elle pas, d’ailleurs, interprété une version de la chanson *Sâlma ya salâma* (1919) du prolifique et trop vite disparu compositeur Sayyid Darwish (1892-1923) ? Si les paroles de l’amant de Dalida renvoient à de vaines promesses, qu’en est-il de celles des informateurs recueillies par l’anthropologue sur son terrain ?

Les propos, les discours ou encore les *narratives* rapportés et cités dans un texte ne sont pas uniquement un support rhétorique offrant des effets d’illustrations et de réalité. Ces témoignages dévoilent le ressenti de personnes vis-à-vis de leur propre trajectoire, de leurs environnements, de leurs actes. Ils informent sur les pensées et les raisonnements qu’ils partagent diversement avec leurs contemporains. Cela constitue un matériau essentiel pour le chercheur auquel il convient d’allier l’observation participante qui permet un accès direct aux pratiques : aux façons de faire, de se comporter, de dire et de se dire. Certes, et j’ai eu l’occasion de le préciser au début de cet ouvrage, les paroles ne disent pas tout, elles s’envolent parfois en dévidant leur propre logique, elles tissent fictions et histoires vraies. De temps en temps, elles mentent effrontément. Nous voilà prévenus !

Pourtant, je propose dans les prochaines pages quatre récits autobiographiques : je les considère en effet indispensables au projet d'une anthropologie qui tente de saisir, dans un même geste, l'épaisseur des contextes et l'intime du quotidien des musiciens cairotes. Ces récits sont là d'abord pour donner corps aux thématiques traitées dans la première partie. En relisant ces condensés de vie, ils m'apparaissent transmettre l'essentiel de la condition des musiciens citadins, et cela d'une façon spécifique, bien différente de celle de l'analyse et de ses reconstructions. Ces quatre voix "déviantes" par rapport à l'orthodoxie citadine cairote sont aussi là pour raisonner au-delà de la gangue sonore de l'immensité cairote : elles seront peut-être alors entendues avec respect et pourront s'avérer émouvantes, instructives à certains lecteurs, voire utiles à ceux qui accordent quelque intérêt à ces modestes affaires égyptiennes.

Ces quatre récits sont finalement des vies résumées qui laissent transparaître le mouvement des sentiments, des certitudes et des hésitations des musiciens vis-à-vis de leur métier, du milieu professionnel et de ce que, à la suite de Howard Becker (1985), et faute de mieux, j'ai appelé la société conventionnelle. Je les ai recueillis à l'automne 2002, peu avant de quitter l'Égypte, après trois années de terrain au Caire, parce qu'il me manquait une trace de cette parole dans laquelle j'étais immergé, au quotidien, en diverses occasions dont, bien sûr, les *farah* où tous se produisent ou se produisaient pour gagner leur vie. J'ai enregistré ces entretiens ; je les ai conduits avec des personnes que je connaissais de longue date et avec lesquelles je travaillais régulièrement, dans l'espoir que cela rendrait mes questions plus pertinentes dans la conversation. J'ai les ai ensuite transcrits en faisant disparaître ma voix : le récit devenait ainsi plus lisse, plus apte à nous entretenir le monde de ces musiciens, qui s'expriment à la première personne.

Nul n'est besoin, me semble-t-il, de faire l'exégèse de ces textes, ils parlent d'eux-mêmes : matériau de l'ethnographe, à peine raffiné, mais aussi écritures qui viennent coproduire cet ouvrage

analytique sur les musiciens populaires du Caire. Au-delà des carrières, plus ou moins réussies, au-delà des postures prises, des parcours exposés, le maître, l'héritière, celui qui a réussi et le désabusé prennent ici la parole pour exprimer avec leurs mots une part du vécu des musiciens de l'avenue Mohamed-Ali.

I

LE MAÎTRE

AHMAD WAHDAN (nom de scène) – luth arabe, piano électrique, chant. Quartier d'Ad-Darb al-Ahmar, Le Caire, 2002.

“Je suis né en 1955 à Ad-Darb al-Ahmar au début de l’avenue Mohamed-Ali, dans le district de Hilmiyya al-Gedida. Ma famille est composée de six filles et deux garçons et maintenant mon frère est docteur en Amérique. Mon frère est d’une autre mère. Moi seulement avec une sœur sommes d’une mère différente.

Je suis le plus jeune dans la famille. Mon père travaillait dans le métier de l’acier et la fabrication de ciseaux et de couteaux. Il était dans la même zone, celle d’Ad-Darb al-Ahmar, avenue al-Qirabiyya et ça depuis très très longtemps. Notre travail est un héritage de mon grand-père et de son grand-père. Les ateliers ont plus de cent vingt ans.

J’ai étudié à l’école primaire, elle s’appelait Omar Ibn Khat-tab. Mon frère était plus avancé que moi. Il était à l’école secondaire et moi en primaire. Il est plus âgé que moi de dix ans. J’aimais beaucoup écouter la musique et j’aimais les séances de musique à l’école... Et j’étais bon en musique à l’école. Mais je ne réussissais pas dans les études comme dans la musique. J’aimais la musique davantage, et les loisirs l’emportaient sur les études.

J'écoutais de la musique chez nous. Mon frère jouait du 'ud et du nay. Alors j'ai trouvé le 'ud à la maison. Mon frère était le seul autre garçon avec six filles. Il est solitaire. Sa mère le séparait des filles et il restait seul dans sa pièce et il avait ses choses à lui à la différence de moi. J'étais d'une deuxième mère et lui il vivait dans sa chambre avec son 'ud.

Il l'avait acheté avec son argent de poche bien qu'il n'y ait aucun musicien dans la famille. Je restais avec lui quand il jouait et j'attendais qu'il sorte avec ses amis pour pouvoir jouer un peu avec le 'ud. J'ai persévéré jusqu'à atteindre un niveau correct. J'ai appris de lui et de ses amis qui jouaient du même instrument et dont certains sont aujourd'hui des professionnels connus. Parmi eux Omar ash-Shari'i, le grand artiste, mais mon frère ne s'est pas spécialisé dans la musique du tout. Il a choisi la voie des études et de la médecine. Bien qu'il connaissait la musique et était doué il n'en a pas fait son métier. C'est moi qui ai commencé à penser à me professionnaliser. Chaque personne doit avoir un métier pour qu'elle puisse se spécialiser et se distinguer dans son métier, il faut qu'elle travaille un métier qu'elle aime. Indépendamment de ce que peut rapporter ce métier. J'étais convaincu de faire un métier que j'aime et aussi un métier dans lequel je n'ai pas de supérieur. Je ne voulais pas être fonctionnaire pour qu'ensuite un supérieur vienne me dire : «Tu es arrivé en retard ce matin» ou pour rester dans un bureau enchaîné à des tâches routinières. J'aime la liberté et je travaille pour moi. Aujourd'hui je gagne un peu d'argent et je reste une semaine sans argent, un mois. C'est comme ça, le travail libre. J'aime ça, cette liberté, et je suis sûr que quels que soit les efforts faits pour ce métier, je n'ai jamais ressenti de lassitude de ma vie.

J'ai voulu me professionnaliser dans la musique. Quand j'étais jeune, je trouvais les musiciens élégants, ils avaient bel aspect et vivaient la belle vie. Ils voient les gens dans leurs meilleurs moments, dans les moments de fête et de mariage.

Je voyais les musiciens avenue Mohamed-Ali. Il y a environ une trentaine d'années, l'avenue Mohamed-Ali la nuit était

complètement différente de maintenant. Elle avait un aspect de “carnaval”. Tu y trouvais des musiciens vêtus en “smoking”, leurs chaussures brillaient et avaient des brillants. Ils avaient un aspect étonnant, qui rend heureux. J’aimais beaucoup descendre les regarder et j’aspirais à devenir l’un d’entre eux. Mais il n’en reste plus un de nos jours.

Il y avait parmi eux de grands noms, parmi eux ceux qui sont en Egypte et ceux qui travaillent dans les pays européens et arabes. Ils sont partis depuis longtemps et ont fait leur route en France, à Londres. Il y a un night-club qui s’appelle Shahrazade en France et à Londres il y a des musiciens. Par exemple le maître Gamal al-Kurdî et le sheikh Imam al-Kurdi et Samir al-Kurdi. La famille al-Kurdi. Il y avait parmi les grands musiciens Farouq Salama qui jouait de l’accordéon et qui fut le premier accordéoniste à jouer avec Umm Kalthum.

L’accordéon était alors l’instrument principal des fêtes et le joueur d’accordéon était tout...

Il jouait la mélodie et l’harmonie. C’est lui qui faisait travailler les chanteurs et les danseuses avec les percussions. Avec par exemple quatre percussions. L’orchestre était très réduit. Un joueur d’accordéon, trois percussions, un chanteur et une danseuse, c’était le *takht*. Il pouvait y avoir aussi un monologueur [humoriste]. Dans le temps, il y avait des scènes de théâtre, c’est-à-dire qu’on présentait des petits sketches durant le mariage. Maintenant, cela n’existe plus, ça a disparu. Puis, il y avait les théâtres. Les domaines étaient très larges. Les théâtres avaient une chance, à la différence d’aujourd’hui. De nos jours les théâtres ont disparu. Il y en avait un à Rud al-Farag.

Quant aux *mouled*, ils ont commencé à diminuer de nos jours. Mais dans le temps de nombreux groupes s’installaient à Sayidna al-Hussein pendant le mois de ramadan sous de grandes tentes dans lesquelles ils se produisaient ainsi que les plus grands orchestres de l’avenue Mohamed-Ali et les étoiles de la radio également, le grand artiste Muhamed Abdel Muttalib par exemple. On trouvait sous ces grandes tentes un public

important approchant les cinq mille et les dix mille chaises. Pour des raisons de sécurité, ça a commencé à baisser, à baisser, jusqu'à nos jours ou bien ça n'existe plus du tout.

Et moi je les suivais, à Ad-Darb al-Ahmar ou dans les quartiers dans lesquels se rassemblent les musiciens comme au tombeau de Sayidna al-Hussein et les grandes tentes qui étaient montées pour le mois de ramadan et aussi à travers les palais de la Culture. J'ai beaucoup profité de tout ça. Les palais de la Culture avaient une activité différente de maintenant. Le palais de la Culture on y trouvait des animateurs qui développaient les dons de ceux qui voulaient progresser. Par exemple, untel veut jouer du violon, un autre veut jouer du piano. Quel que soit l'instrument de musique, il s'abonne au palais de la Culture et se joint à un orchestre. Mais aujourd'hui c'est complètement différent.

Prends le palais de la Culture Al-Ghuri mais dans tous les lieux il y avait des palais de la Culture. A Garden City, il existe encore, celui d'Al-Manyal, celui d'Al-Mounira. Dans tous les quartiers il y avait des palais de la Culture, à Guiza. Dans tous les gouvernorats ; et aussi des centres de jeune. On s'occupait beaucoup des orchestres de musique. Surtout chez nous le centre de jeunes el-Hamaniyya, ici dans le quartier d'Ad-Darb al-Ahmar. Et il y avait un grand intérêt pour la musique, remarquable. Tu trouvais des centres de jeunes avec des instruments de musique. Il y en avait aussi dans les écoles primaires et secondaires. Les pièces de musique étaient remplies d'instruments et la plupart venaient d'aides de l'Allemagne de l'Est et de l'Ouest, les accordéons, par exemple, et de la Chine. Les accordéons Al-Bayil et les accordéons Alberto et il avait aussi des aides de l'Italie. Les accordéons Al-Kotchinnelli. Puis, le clavier (*urg*) s'est développé récemment et a tué l'accordéon. Il est plus facile d'en jouer et il joue fort sans faire d'efforts avec un ampli. Les possibilités sont plus grandes.

A l'époque dans les fêtes, il y avait un microphone pour l'ensemble de l'orchestre. Un amplificateur rudimentaire sans effets sur les sons. Un amplificateur comme ceux que l'on utilise dans les mosquées actuellement lors de l'appel à la prière. Une machine

très amplification qui donnait au son de l'accordéon une forte puissance. Cependant, la qualité du son était mauvaise et les effets limités. Il approchait un effet d'écho. Aussi les basses et les aigus et toutes ces choses qui permettent d'améliorer le son et de l'équilibrer sont apparues. Il y a eu un développement.

Quand ma famille a découvert mon intérêt pour la musique, ils étaient très opposés. Car je suis à l'origine d'une famille pieuse et très conservatrice et mes sœurs, qui sont plus âgées que moi, étaient très renfermées. Si elles sortaient par exemple et s'écartaient un peu de leur quartier, elles se perdaient. Elles allaient de la maison à l'école et de l'école à la maison. Elles n'ont pas de relations. Leurs relations sociales étaient très restreintes au point que quand elles se sont mariées elles sont restées assez renfermées. C'est une société très fermée. J'étais le seul à échapper à ce cadre. J'ai refusé ce mode de vie et je suis celui qui s'est éloigné de la famille. Mon père était un homme de la classe laborieuse avec une culture ouvrière. Il était très opposé à ce que je suive la voie du milieu de l'art. Il avait peur qu'il n'y ait pas d'avenir, ni de sécurité dans ce métier. Et ce métier, des gens en disent que c'est un métier *haram*. Et que tous ceux qui y travaillent sont corrompus. Beaucoup consomment de l'alcool et des drogues et ils ont des relations avec des femmes, c'est-à-dire que c'est un milieu qui n'est pas très sain. Le milieu est à l'image de leur culture. Et au temps passé, dans le temps de Si Sayyid [il y a longtemps], ceux qui travaillaient dans la musique, c'était une honte, les *'awâlîm* sont une chose honteuse. Et cela continue de nos jours. La preuve, j'ai aujourd'hui un magasin de location d'instruments de musique. Je loue des tablas, des instruments de musique pour qu'ils jouent dans les jardins. Les jeunes qui louent ont peur d'aller avec ces tablas à la maison, ils ont peur de leur père et de leur mère. Ils lui diraient : «Ne joue pas de musique, cette musique peut t'amener à des choses mauvaises ou à de mauvaises fréquentations ou te donner de mauvaises habitudes pour faire une chose qui te plaît ou tu ferais la connaissance de personnes pas bien.» La famille a peur pour le fils.

A la maison, ils écoutaient la musique à la radio. Il n'y avait pas de télévision bien sûr. Personne ne peut vivre sans la musique, même s'il refuse et est contre. Pour une raison toute simple : quand le président Gamal Abdel Nasser est mort, la radio a arrêté d'émettre des chansons et des hymnes pendant trois jours. Et il n'y avait que du Coran. Les gens marchaient dans la rue et devenaient fous. L'homme ne peut vivre sans musique.

Pour apprendre, j'ai suivi les professionnels. L'avenue Mohamed-Ali n'a pas de portes. Il y a des cafés ouverts qui accueillent n'importe qui paie le prix d'un verre de thé. Je descends et j'observe : comment travaille untel... J'ai découvert que le revenu des musiciens était élevé. Le musicien pouvait arriver à gagner jusqu'à cent livres de l'époque dans la nuit ! Quand le diplômé du commerce après sa sortie travaille pour seize livres par mois. Alors que le joueur d'accordéon prenait cent livres dans une fête ou dans un mariage. C'est une somme très importante. Quand j'ai commencé à songer à me marier, je n'aurais pas pu vivre avec seize livres mais je peux vivre avec cent. Même si je n'ai qu'un seul engagement, je peux vivre avec tout le mois. J'ai fait le compte matériellement comme ça ; puis la pyramide des métiers a commencé à se renverser. La même somme que nous gagnions à l'époque nous la gagnons aujourd'hui. C'est pareil. Et tout a augmenté. Si je prends n'importe quel ouvrier du bâtiment, tu verras qu'il peut prendre cinquante livres et tu prends un *mazhargui*, un joueur de percussions [*mazhar*], il va prendre la même somme de cinquante livres. Et ce travailleur travaille tous les jours et le musicien, l'artiste qui est rare, travaille une seule fois dans la semaine... La pyramide s'est renversée, la base s'est inversée.

J'ai suivi des cours académiques. J'ai mon certificat d'études puis je suis entré à l'Institut de musique arabe qui était à Ramsis. Alors, j'ai découvert, enfin, j'ai été surpris, ç'a été un grand choc pour moi d'entrer à l'Institut de musique arabe. Je suis entré à l'Institut avec un bon niveau de 'ud [luth arabe] au niveau du diplôme. Je suis rentré, j'ai passé un examen de capacité, celui qui me le faisait passer aurait pu me donner le diplôme

tout de suite pour l'instrument. Mais il y avait une politique à l'Institut. Cet institut avait quelque chose d'étrange, c'était le premier institut de niveau secondaire mixte. Il était le seul en Egypte à mélanger des filles et des garçons. Nous étions très peu nombreux, la promotion était de treize filles et de treize garçons. Et ils les classaient selon les besoins de l'orchestre symphonique du Caire, et selon les instrumentistes demandés. C'est-à-dire, il manque un violoncelle, ils font travailler trois ou quatre instrumentistes parmi les étudiants. Ils les spécialisent dans cet instrument. Il y a une demande pour le *qanun*, ils mettent sept ou huit étudiants. S'il y en a trop pour le violon, ils en diminuent le nombre. Il s'agissait de préparer les musiciens de l'orchestre pour l'avenir à une époque où il n'y avait pas un seul instrumentiste égyptien dans l'orchestre symphonique du Caire. L'orchestre était composé d'étrangers seulement, tous les instrumentistes. Alors le conservatoire et l'Académie ont commencé à former les enfants à partir de sept ans. Les élèves entrent à six ou sept ans et sortent transformés en musiciens de premier ordre (*brima vista*). On leur met une partition sous le nez, il la joue tout de suite. Pour arriver à ce niveau, il faut rester avec le violon quinze ans, vingt ans. Il étudie et il apprend la technique et les positions. Les étrangers étaient ceux qui faisaient passer les examens et donnaient les notes. Je suis mal tombé à l'Institut à cause du milieu dont je venais quand je suis rentré... Et j'ai été très surpris d'avoir des filles avec moi et j'étais à l'âge de l'adolescence. Et les jeunes à cet âge-là ... et ma famille ne voulait pas m'aider à finir ma formation dans la musique. Mon frère m'a aidé. Il savait que j'aimais la musique alors il m'a inscrit dans le dos de mon père. Et il est allé payer pour moi le prix de l'inscription et j'ai réussi et j'ai eu 99 sur 100 à l'examen de capacité. Alors je suis entré malgré l'avis de mon père, malgré ma famille. Ils m'ont déclaré la guerre et m'ont coupé les vivres. Ensuite je n'avais même pas les vêtements avec lesquels j'aurais pu aller à l'Institut. Mais j'avais un instrument pour travailler et pour réussir. Et j'ai obtenu le diplôme de l'Institut mais j'étais déjà très connu. Je faisais des fêtes, je

travaillais dehors. J'étais déjà entré dans le *sûk* [marché] avenue Mohamed-Ali qui était à cette époque le centre de regroupement des musiciens.

La première fois que j'ai joué de l'accordéon, je ne savais rien par cœur. J'ai juste improvisé des phrases musicales et les gens en ont été contents. L'accordéon, je l'ai appris à l'école. En première classe. Puis quand je suis entré au collège, il n'y avait pas de prof de musique. Il y avait une salle de musique dans laquelle on trouvait toutes les possibilités. On m'avait confié les clefs de cette pièce de musique et je faisais passer la file le matin pour la salle de musique. Et j'ai constitué un orchestre et je me suis approprié cette salle entièrement, comme si j'étais le professeur. Et j'ai eu l'occasion de jouer de l'accordéon pendant longtemps. La professeur repartait et je restais jouer. Je progressais et je rentrais vers 4-5 heures. Je prenais l'accordéon avec moi à la maison, et je le ramenaient plus tard. Si j'avais un ami qui fêtait son anniversaire, je prenais l'accordéon, je m'entraînais et je jouais en même temps que je me formais et que je me frottais à un public, je pratiquais...

A la maison, si je joue, loin d'eux, dans la chambre de mon frère, ils vont écouter un peu. Mais, il n'était pas question de jouer toute la nuit. Une heure, une heure et demie. J'étais à l'école, et je le ramenaient de l'école.

Je suis parti chercher par moi-même mon premier contrat payé. C'était un jour très chargé. Le nombre des mariages était bien plus grand que celui des musiciens. Il y avait au maximum une trentaine de musiciens alors qu'il n'y avait pas moins de mille mariages au Caire. Et ils ne trouvaient pas. Ils étaient prêts à prendre n'importe qui. J'étais faible mais j'ai pris l'accordéon, je suis allé faire un *farah* et j'ai gagné de l'argent. On s'était entendus pour cent livres. Ils se sont moqués de moi et m'ont donné quarante livres seulement. Mais c'était pour moi une fortune. A cette époque j'avais besoin d'une livre pour mes dépenses et quarante livres c'était une somme très conséquente. J'étais très jeune.

J'ai loué un accordéon, il y avait un magasin qui louait des accordéons transformés qui avaient le quart de ton. Ils importent les instruments à l'euro péenne, sans les quarts de ton. Et puis, on fait un réglage de son et on ajoute le quart de ton. C'était 'Am Amin qui s'occupait de ça avenue Mohamed-Ali. Et puis il est mort. Maintenant il n'y a personne pour faire ce travail... Juste deux ou trois personnes, ils emploient de nouveaux appareils et ajoutent le quart de ton. Il y a un appareil qui s'appelle "al-Kurg" [de la marque japonaise Korg qui fabrique notamment des accordeurs électroniques] qui fait cette chose-là et ils règlent dessus le quart de ton. Ce sont des instruments électroniques maintenant, ce n'est plus à l'oreille.

Et puis je me suis mis à travailler dans la musique et j'ai commencé à être connu dans le marché.

Au début, tu joues pour pas cher : celui qui travaille pour pas cher a beaucoup d'opportunités. Tu vas à la fête avec sept ou huit musiciens. Eux sont tes représentants, ils font des annonces, de la publicité, ils t'amènent du travail, ils te facilitent le travail car tu ne coûtes pas cher. Chaque fois que tu passes un degré et que tu t'améliores et que tu demandes plus cher, tu as moins de travail. Il y avait des imprésarios... il y en a toujours. Les organisateurs facilitent le travail et regroupent les musiciens et trouvent les bonnes personnes pour le bon salaire dans le bon lieu.

Je restais au café à des horaires réguliers car c'est là que je gagne ma vie, c'est comme mon bureau. Il faut que j'y sois de 5 à 9 heures. N'importe qui de l'Avenue peut s'entendre avec moi pour une fête et me payer au café. Il me faut garantir une audience, un nom, une régularité et une présence de 5 à 9 tous les jours dans ce lieu.

Et puis, j'ai quitté l'Institut de musique car j'ai senti que les études y étaient différentes du souk. A l'Institut de musique, les trois premières années, on étudie les règles de la musique occidentale : la mélodie, l'harmonie, la technique et les positions. Et il n'y pas d'arabe du tout, il n'y a pas de musique arabe. Aux étapes supérieures, c'est-à-dire après le secondaire, tu commences

à étudier les modes musicaux (*maqamât*) et la musique arabe, les règles orientales et l'histoire de la musique arabe. Tu commences à une étape avancée. Et je savais que le souk m'apportait beaucoup de choses. Mais j'ai appris le style avec lequel ils enseignaient et comment, et je me suis formé et j'ai appris la bonne manière de jouer. De même que les règles fondamentales de la technique et comment on utilise l'instrument, et le style académique : comment bien utiliser l'instrument à fond. Et comment bien travailler afin de pouvoir en sortir ce que je veux. Et pas seulement mon instrument mais tous les instruments grâce à ma présence à l'Institut. J'ai pu après cela bien jouer du piano, du clavier électrique (*urg*). Ces choses m'ont permis de savoir comment apprendre le violon, comment pratiquer n'importe quel instrument de musique. En suivant les règles correctes et les bonnes positions, la technique, les *salalîm* [les gammes] en pratiquant le plus longtemps possible, je peux arriver à un très bon résultat. Et je peux enseigner avec le même style que celui qu'ils utilisent à l'Institut.

J'étais à l'Institut avec l'un de mes amis qui est mort. Il y avait à l'Institut treize personnes d'Égypte. Dont l'un de mes amis, mon voisin d'Ad-Darb al-Ahmar, c'est super, on est deux sur les treize de toute l'Égypte à représenter le quartier d'Ad-Darb al-Ahmar ; c'est quelque chose de bien.

J'ai moi-même appris à beaucoup de musiciens de l'Avenue comme Midhat et d'autres, des jeunes. Ils ont appris les règles fondamentales et le style académique (*'ilmî*) qu'ils suivent avec des cours intensifs et très rapides. Avec le style académique, avec beaucoup de confiance, ils sont tous devenus professionnels aujourd'hui. Il y a parmi eux ceux qui se souviennent de moi et ceux qui m'ont oublié ; ceux que je croise qui me connaissent et que je connais mais j'en ai oublié beaucoup d'autres.

Finalement, je suis resté deux ans à l'Institut et il me manquait une année pour obtenir le diplôme. Mais, je ne suis pas allé à l'examen à cause de problèmes avec mon père. Alors, ils m'ont renvoyé. Aussi parce que je travaillais en tant que professionnel à l'étranger. Et un point du règlement très important disait qu'il

était interdit de se produire en professionnel avant la sortie. J'étais professionnel avant même d'entrer...

Très peu de musiciens de l'Avenue sortent de l'Institut. Ils se produisent dans des lieux particuliers où il y a toujours du travail. Ou alors ils quittent l'Égypte et travaillent en tant qu'enseignants dans des instituts au Koweït par exemple, dans le Golfe. Ils sont vite pris car ils sont peu nombreux ; ou bien, ils travaillent à la radio ou à l'opéra ou dans les palais de la Culture. Ils sont demandés car ils sont peu nombreux, ils travaillent dans des grands orchestres. Chaque promotion sort entre vingt-cinq et cinquante instrumentistes. Chaque année, c'est peu. Il y a un million de docteurs mais il n'y a pas un million d'instrumentistes !

Ceux de l'Avenue ne sont pas académiques, ils ne sont pas instruits. Il y en a qui improvisent et d'autres qui travaillent dans d'autres domaines, comme la musique militaire. D'autres ont des expériences dans des domaines complètement différents. Tous ces groupes ont une branche avenue Mohamed-Ali. Par exemple, l'orchestre des *hassabala*, son origine est l'armée, les *hassabala* qui font la *zaffa* des *'afsh* [processions du mobilier des nouveaux mariés], ce sont tous des cuivres comme la trompette et le trombone avec la clarinette, la tabla. Tous les cuivres sortent de l'armée, les forces armées ou les écoles de police.

Les fanfares restaient sur l'Avenue dans le temps, au café Saad as-sawâ (Saad le chauffeur). Moi, j'étais dans ce café et j'appréciais car les plus anciens y étaient, j'aimais rester dans ce café pour les voir. Maintenant, je n'y vais plus, je n'y connais plus grand monde, il y a une nouvelle génération qui est arrivée. Quand j'y vais, ils se demandent qui je suis ! Ce n'est pas sur eux qu'on s'interroge, non, c'est moi dont on demande le nom !

Avant, le café s'appelait Kasinu al-Moushir et encore avant "le café des Sept Chaises". Parce qu'il y avait sept chaises seulement. L'Égypte était vide et le nombre de musiciens peu important et il y avait aussi des gens qui travaillaient dans le métier mais étaient éloignés du monde de la musique.

Le clavier (*urg*) est arrivé il y a à peu près vingt-cinq ou trente ans. Moi quand je suis arrivé il n'y avait pas encore de clavier. Quand il est apparu, j'ai changé et la plupart des musiciens sont passés de l'accordéon au synthé. Dans les années 1970. J'ai eu de la chance car je suis entré à l'Institut et j'ai appris le piano. Et le piano est très proche du synthé et j'ai pu travailler à un bon niveau, j'ai réussi dans cet instrument.

Il n'y avait pas de cassettes non plus quand j'ai commencé. Les débuts de la cassette, c'était avec Ahmad Adawiyya. C'est avec lui qu'elles se sont diffusées largement dans le souk.

Moi je travaillais dans tout le pays : à Assouan, Louxor, Safaga, Al-Gharda'a, Al-Arish, Sharm, Tanta, Al-Mansura. Dans tous les coins d'Egypte. Mais jamais à l'étranger. Je n'ai jamais voyagé.

Mais les musiciens de Mohamed-Ali sont ceux qui jouaient dans toute l'Egypte et à l'étranger aussi. C'est-à-dire que les hôtes qui veulent des musiciens les trouvent sur l'Avenue. Il y a des *mouled* à Asswan ou Al-Menya ou dans le Sa'id, ils veulent des musiciens, ils les amènent de Mohamed-Ali. Des orchestres partent pour le Koweït ou Oman depuis l'avenue Mohamed-Ali. Ceux qui partent pour la France aussi, n'importe où, c'était l'avenue Mohamed-Ali qui était le phare qui éclairait la musique, le signe distinctif et la source du rayonnement des musiciens.

Aujourd'hui ça a complètement changé. Il y a maintenant une avenue Mohamed-Ali dans tous les quartiers, dans toutes les villes, dans tous les *hara* [rue, ruelle à caractère communautaire, microquartier] et tous les villages : on y trouve des cafés dans lesquels se regroupent les musiciens, ce sont eux qui font les fêtes de la zone, à Boulaq, Imbaba, Al-Abassiya.

Ça n'empêche pas que je vais dans beaucoup d'endroits : je suis *sâhib kursî* sur Mohamed-Ali. Il y a des musiciens qui jouent de la musique sans dépasser les frontières de la zone dans laquelle ils vivent. Ils ne sont pas très performants du point de vue artistique et musical. Ils ne peuvent pas assurer une fête au Sheraton [hôtel] ou à Assouan ou dans un *mouled* ou dans un lieu différent [de leur propre quartier]. Ils peuvent simplement

animer des maraiges de rue là où ils vivent, c'est tout. Car ils savent ce que les habitants du quartier aiment. Ils sont les musiciens locaux. Mais ceux de l'Avenue, celui qui reste au café de l'Avenue est prêt : le matin en sortant de sa maison, il peut se retrouver à Alexandrie, Assouan, Isma'iliyya, Louxor, au Sheraton, dans un *mouled*, une fête de marionnettes, un anniversaire. Il peut s'en sortir dans toutes les situations. Seulement les gens qui écoutent de la musique sont différents, alors il faut que tu saches te comporter avec eux. Il faut qu'il ait de l'expérience, c'est un "keyboardiste", qui possède toutes les langues, tous les mondes ont leur spécificité que le musicien sait décrypter et il peut vivre dans n'importe quelle ambiance. Il peut jouer derrière un numéro de marionnettes à l'école, il peut jouer avec un orchestre de musique arabe, il peut jouer avec un groupe pop (*band gharbi*). Il a toutes ces possibilités en lui. Une expérience... c'est un expert qui peut s'en sortir dans toutes les ambiances, qui marche avec tous les styles. Comme moi, je peux faire un concert à l'ambassade et je peux aller dans un mariage populaire. Il y a une grande différence, l'orchestre est différent, je prends deux danseuses, des musiciens spécifiques, je peux travailler dans un théâtre et dans un *mouled* dans la rue. Je peux assurer une fête d'enfants à l'école. J'assure dans tous ces styles.

Mais juste dans les mariages de rue, il y a des problèmes avec les gens qui ne veulent pas payer ou des altercations. Dans toutes les fêtes informelles, le comportement des gens est le même et surtout quand ils organisent une fête. Ils ne le font pas tous les jours, ils en profitent à fond. Ils dépassent les bornes alors ils se comportent de façon incorrecte. Ils peuvent consommer beaucoup d'alcool et cela gâche la fête. Il est tellement content qu'il gâche la fête ! Il faut se comporter avec ces gens saouls en faisant attention pour s'en sortir sans avoir de problèmes dans la fête. Tu finis ton travail, tu gagnes ton argent sans problèmes. Et sans coups. Ça aussi c'est de l'art que de se sortir de fête comme ça sans problèmes. Car tu peux travailler dans une fête chez un criminel, alors tous ses amis sont des criminels et la personne la plus faible

de la fête ce sont les musiciens, ce sont les victimes. Ce sont ceux à qui s'en prennent les clients et la police.

La police aussi ne respecte pas les musiciens et le Syndicat ne les défend pas, il défend son droit seulement, son compte en banque. J'ai été au Syndicat et le président était mon ami. J'ai découvert que pour que tu gardes ta place dans le système, il faut que tu ne touches pas aux finances du Syndicat. Mais le Syndicat est supposé avoir un rôle complètement différent. Il doit garantir le travail artistique et faire attention au goût des auditeurs. L'enseignement de la musique dès la petite enfance permet de développer le goût artistique et l'apprentissage de la musique à l'école garantit qu'il n'y ait pas de musiciens au chômage, sans travail. Alors que la plupart des écoles ont besoin de professeurs de musique, on a beaucoup de musiciens sans travail, le Syndicat devrait leur procurer du travail, de la dignité, de la confiance, une assurance et veiller sur eux. Il devrait donner aux musiciens ce qui leur revient et leur procurer un travail et améliorer la musique dans le pays. Le Syndicat joue un rôle différent et celui qui occupe le poste s'occupe du compte en banque du Syndicat. Ils donnent une retraite, des médicaments et procurent un logement à nombre de musiciens. Tout cela, l'Etat peut le faire. Ce que fait le syndicat des musiciens n'est pas nouveau. C'est-à-dire... cela ne va pas. Il y a des tirages au sort pour le pèlerinage et des aides aux enterrements. Un musicien doit être enterré : on doit offrir à sa famille son enterrement gratuitement. Le gouvernement aussi procure à tous les citoyens des médicaments à ses frais. Le Syndicat n'a pas de rôle spécifique. N'importe quel citoyen peut être soigné aux frais de l'Etat. Le Syndicat est un centre de récolte de l'argent seulement. Où va cet argent, on ne sait pas. Pour monter le niveau de quoi exactement ? Je ne vois pas davantage.

Les musiciens ont des solidarités entre eux qui ne regardent pas le Syndicat. Par exemple organiser une fête pour récolter de l'argent. Je peux faire ça sans être membre du Syndicat. N'importe quand et cela peut aussi être des personnes non musiciennes

qui l'organisent. Quelqu'un qui sort de prison et a des difficultés : il fait un *farah* et invite tous ceux qu'il a connus en prison et ceux qui lui doivent quelque chose ou ceux chez qui il est allé donner de l'argent dans leur fête un jour ou l'autre. Il va aussi faire une tontine et regrouper de l'argent pour lui. Il dépense le prix des tentures, de l'électricité et le prix des musiciens et il prend l'argent, des dons. C'est une chose habituelle qu'on trouve dans toute l'Égypte. Elle n'est liée à rien. Mais le vrai rôle du Syndicat n'est pas clair, pas franc. Surtout aussi qu'il n'y a pas d'élections réelles.

Quand j'allais dans les mariages, je jouais des chansons que chantaient les femmes et les filles et les chants de fête qui se disent à l'occasion du mariage. Par exemple *Depuis l'aube je me prépare* et *Fais-moi belle maman, mon mari va venir me chercher*, aussi *J'ai vu la mariée, Allah*, des chansons spéciales pour le mariage. Aujourd'hui il n'y plus de chansons qui correspondent à quelque chose. Tu vas dans le mariage, tu trouves un type qui chante sur n'importe quel sujet très éloigné de la mariée et du marié et de leurs familles. Et tu trouves un chanteur qui chante *Reviens papa, tu es mort si vite pourquoi ? Non c'est interdit, arrête, c'est interdit, Feu, feu, feu, mon cœur allume le feu*. C'est-à-dire des choses comme ça, très bizarres, qui n'ont aucun rapport avec le mariage et la circonstance. Si je vais à un anniversaire, je chante des chansons d'anniversaire : *Happy birthday to you, sanna heloua ya guemil...* des choses comme *Les bougies sont allumées*. Les chansons qui se disent aux anniversaires. Dans les mariages, c'est pareil. Une fête de *tarab*, je chante du *tarab*, une fête de danseuse, je fais de la musique de danse. Je joue en fonction des circonstances. Je vais à une fête de gens du Golfe, des Saoudiens, je leur chante des chansons saoudiennes, koweïtiennes et du Golfe.

Tout cela je l'ai appris par la pratique et le travail dans tous ces domaines. Pour gagner ma vie, si je n'ai pas travaillé dans un mariage, le lendemain je ne pourrai pas amener leur déjeuner aux enfants. Au matin il n'y aura pas de revenus supplémentaires

et j'ai une famille, une femme et des enfants, et l'électricité et le loyer et l'école et les impondérables et je n'ai rien du tout. Pas d'assurance, rien. Ce n'est possible d'aller chez le voisin lui demander de me donner pour faire manger les enfants ou quoi que ce soit. J'ai choisi cette voie-là, cette voie difficile. Même si au début c'était dur, mais on gagnait bien. Il y avait beaucoup de travail et dans de bonnes conditions. Tu allais travailler en étant content d'avoir du travail. Aujourd'hui tu es très en colère de devoir aller travailler parce que tu rencontres des sentiments fous, des gens aux goûts complètement différents, ils ne comprennent pas, ils sont désordonnés et trop excités. La musique... La musique qu'ils écoutent aujourd'hui c'est de l'excitation pure au point qu'ils se bousculent (dans la danse) et finissent par se disputer. Ça les rend nerveux, ça ne les calme pas. Ils ne profitent pas de la musique. Je faisais des concerts sur un bateau à Assouan. Je suis habitué à jouer du clavier fort pour que le son porte. Les gens sont contents. Mais quand des auditeurs qui viennent et surtout les Européens mélomanes ou des gens qui ont un goût supérieur, si j'en vois un mettre la main sur ses oreilles parce que le son est trop fort, c'est comme s'il fermait ses rideaux sur moi. Ça me fâche, alors, il faut que je baisse le son pour qu'il m'entende bien. Mais, pour d'autres auditeurs, il faut toujours monter le son car ils ne savent pas écouter dès le départ. Je travaille pour les gens et s'ils ont un goût de merde, je leur propose une musique merdique et inversement. Je suis avec lui, et sans lui je ne suis rien du tout. Le public est l'élément principal. Il est celui qui me fera réussir ou échouer. C'est lui qui m'acceptera et qui m'applaudira et m'admira et c'est celui qui me fera chuter. Et si je ressens qu'il ne me sert à rien, il faut que j'arrête ce métier, que j'abandonne la musique.

D'autant qu'on n'a plus l'occasion de jouer entre musiciens, ça n'existe plus trop ici, si ça existe c'est dans les campagnes. Nous, pour qu'on joue, il faut qu'il y ait quelque chose. Personne ne va plus se fatiguer pour rien. Je ne prends pas mon instrument pour me rendre à une répétition par amour de la musique.

Il faut qu'il y ait une fête prévue pour gagner de l'argent après ça. Le musicien doit vivre une vie reposante. Dans les campagnes, ce sont des groupes, ils ne travaillent pas individuellement. Le groupe d'untel composé de sept ou huit musiciens. Ils travaillent dans les mariages pour beaucoup d'argent. Cet engagement leur permet d'avoir de l'argent et ils veulent proposer quelque chose de très bien. Ils font une répétition, deux, trois pour que leur nom brille et ils proposent quelque chose de puissant et ils travaillent beaucoup. Chaque contrat leur rapporte un autre contrat, ça c'est dans les campagnes.

Ceux qui viennent chez moi pour m'écouter, comme Maguid, ce ne sont pas des vrais mélomanes, ils représentent un des maux de la musique, ils sont malades dans leur tête et se soignent avec la musique. C'est-à-dire : il n'y a pas un mélomane qui écoute une seule chanson pendant cinq ou six ans et que cette chanson mette en transe ou que je mette en transe en la lui jouant ! Cette musique et ces paroles et cette mélodie le mettent en transe et influent sur lui. C'est un auditeur égocentrique à la différence de celui qui a du goût. Celui-là... Il n'écoute que lui-même au point qu'il impose ses goûts aux autres.

Tu vas par exemple à un mariage. Tu le trouves qui veut payer pour faire écouter aux gens ses goûts. Il ne donne pas aux autres la possibilité d'exprimer leurs propres goûts et de demander telle ou telle chanson. Les musiciens d'antan décidaient de la musique qu'ils jouaient. Les anciens, personne ne demandait à l'accordéon de jouer quelque chose de précis. Ils disaient «*salemu tahiya*» (salutations et félicitations) et il payaient la *nu'ta (kânû biyenu'tû)*. Et le musicien leur faisait entendre de la musique à son goût. Alors le musicien jouait quelque chose, qui correspondait à la situation, au style, au thème de la soirée. Il était convaincu de ses efforts et il aimait ce qu'il faisait. Et le public appréciait cela. Il y avait alors un bon goût dans la musique. Les gens demandaient aussi des belles chansons. Mais maintenant ils s'imitent les uns les autres. Untel voit un grand patron artisan demander la chanson *Je t'attends*, alors un jeune monte [sur l'estrade] et

demande la même chose. Parce que ce patron a demandé ça et il veut faire comme lui. Mais il ne l'a jamais entendu et ne sait pas qui la chante ni qui est le compositeur. De l'imitation et c'est tout.

Maintenant, dans le souk, il y a des cassettes... L'état du souk... et peut-on encore parler de souk ? Je ne vais plus au café. Maintenant, je n'ai plus l'énergie d'y aller ; je veux monter. Ou tu montes ou tu meurs. Et si je meurs dignement, c'est mieux. J'ai construit un nom bien et une personne bien. J'ai formé beaucoup de monde ; alors je ne veux pas que l'on me voie sous un aspect moins bon que celui auquel je suis parvenu et pour lequel je me suis fatigué. Celui qui a laissé une bonne impression aux gens. Le plus digne, c'est que je laisse tomber du moment que je peux aujourd'hui m'appuyer sur une autre source de revenu. Je n'ai pas besoin de ce travail comme au début. Si j'en ai besoin, cela va signifier le début de ma descente. Le métier ne te donne que des bonnes choses au début. De la dignité, du prestige, un bel aspect et de l'argent et de la célébrité et une vie heureuse. Puis il commence à tout te reprendre. Jusqu'à un point où la pyramide s'inverse. Il commence à prendre de ta dignité, de ton niveau social, de ta santé. Il reprend tout ce qu'il t'avait donné. Je suis un instrumentiste qui prend deux cents livres, je travaille dans le souk. Il vient un musicien moins expérimenté comme Midhat. Il est d'accord pour cinquante. Il travaille et pas moi. Pour pouvoir travailler, il faut que j'accepte cinquante. Et il n'y a pas de différence entre lui et moi. S'il y en avait une, il ne pourrait pas rester à ma place. Prends la cassette enregistrée au CEDEJ (centre de recherche français dans lequel s'est produit un orchestre de l'Avenue) ou Midhat joue. Il est une étoile dans le souk. Mais dans ce travail, il se cache, il a peur. Ce n'est pas son niveau du tout. Et c'est une honte pour lui si un des musiciens le voit dans ce cadre. Une honte pour lui, on découvre sa faiblesse. Là tu n'es plus rien, tu n'as plus rien à dire de ce travail. Tu n'y es pas du tout. Moi, soit je suis à ma place, soit je préfère ne pas me produire. Attention : tu es un homme habitué à dormir toute la nuit et tu ne dors pas la nuit du tout. Le manque de

sommeil la nuit détruit la santé des gens. Une heure de sommeil la nuit, c'est mieux que cinq heures le jour. Alors tu perds ta santé. Et puis, dans les mariages, le client veut un jeune, un homme jeune pour jouer et chanter, il ne veut pas un vieux, plus âgé qui va faire le mariage, alors la descente commence.

Moi, je m'appuie maintenant sur les magasins de mon père. C'est un héritage, seules ces échoppes nous font vivre avec mes enfants. Il n'y a pas d'autres revenus sauf si j'ai un travail dans la musique qui me convient. Je peux choisir mes engagements bien sûr et aussi je fais attention à mon rang. Aussi un grand hôtel peut venir et se mettre d'accord avec moi, j'ai un nom dans le souk et une bonne image. Si je descends et travaille dans un *farah beledî* par exemple, ils vont te dire : «Ahmad Wahdan qui travaille avec des musiciens de bas de gamme, de jeunes ignorants, non ça ne va pas pour nous», ou «Oh mon Dieu, on va le prendre pour une fête où il y un ambassadeur ? non ça ne va pas». Tu crois que c'est possible qu'un gars qui travaille à Izbah Bakhit [quartier informel du Caire] aille ensuite se produire devant un ambassadeur ? C'est impossible. Il y a une différence dans le niveau. Il va se comporter comment ?

Pour moi, le leader de la vraie musique populaire est Zakariyya al-Higgawi. C'est le leader de la musique populaire authentique en Egypte. "*Chafi'a u Mitwali*" [poème chanté de Haute-Egypte racontant un crime d'honneur], c'est ça la musique populaire. Quant à Chaaaban [Abdel rehim] et Abdel Bassit, tous ces gens corrompent la musique. Pourquoi ? Celui qui se forme sur de mauvaises bases reste mauvais. La musique a des règles et des principes et le travail artistique s'il n'est pas pertinent et avec une certaine valeur est inutile. Certes, ils vendent : les trucs nuls sont très nombreux et développés. L'art a une personnalité et mérite un autre respect. Il s'apprécie à d'autres niveaux. Ce ne sont pas les fêtes de mariage qui fixent le niveau des expressions artistiques. Mais c'est ce que présentent la radio et la télé qui fixe la référence pour les niveaux artistiques musicaux. Le niveau, tu le trouves dans les concerts de l'opéra et pour la télévision, les

concerts «académiques», c'est là qu'on trouve le bon niveau, celui qu'on applaudit et personne ne peut rien en dire. Ce sont eux qu'on appelle les musiciens avec respect et dans le vrai sens du terme. Les musiciens qui ont étudié et qui comprennent la réalité de la profession. Ils respectent leur art et ne sont pas des musiciens qui font l'aumône. Il y a des musiciens qui n'arrêtent pas de bouger pour prendre de l'argent, ils ont appris un petit morceau de musique et ils le jouent partout en courant après l'argent. Ce sont des mendiants qui se disent artistes. Comme Shaaban... Où est la nouveauté ? Il a présenté vingt chansons avec la même mélodie. Moi aujourd'hui par exemple, je sais écrire mon nom Ahmad Ahmad Sayyid, c'est mon nom. Je vais te voir en te disant «Nicolas, je sais écrire, regarde j'écris mon nom». Tu vas me dire «OK, amène-moi le journal pour le lire» et je ne saurais pas le faire : c'est la différence.

Dans le domaine de la musique, je ne peux pas avec seulement mon travail d'instrumentiste. Je travaille juste le jeudi, ou le jeudi et le dimanche seulement. Je veux travailler tous les jours. Je me suis concentré pour bien jouer du luth, de l'accordéon ou du synthé et je chante. Si je trouve une place au milieu de la semaine, que ce soit l'accordéon ou le luth ou le clavier ou le chant, je peux y travailler. Et il y a des moments dans lesquels il y a peu de travail, alors il faut que je fasse autre chose à côté de la musique. Il y a d'autres possibilités, l'enseignement, j'apprends aux gens à jouer du luth par exemple, du clavier. Encore une possibilité, c'est de réparer les instruments de musique. Encore une quatrième, la vente, l'achat et l'échange d'instruments de musique, et une cinquième, la location d'instruments de musique. J'investis mon argent en achetant un instrument et je le loue aux camarades ou à celui qui en a besoin. Comme ça je peux multiplier les sources d'argent. Je peux prendre dix livres de la location d'un instrument avec vingt livres pour un cours et cinquante pour un numéro dans une fête. Comme ça je multiplie les sources de revenu. C'est comme ça que j'ai pu vivre et élever mes enfants. Mais si je travaille une chose et me spécialise, je serai très pauvre et je ne peux pas subvenir à mes besoins.

Mon ambition serait que les choses reviennent comme elles étaient. Le public ici est conscient et cultivé. Il faudrait que les écoles fassent attention aux enfants et au développement de leur goût et qu'il y ait un réel intérêt pour la discipline de la musique à l'école primaire, au collège et dans le secondaire. Car cela habitue l'auditeur ou le citoyen à cultiver en lui une part de goût et de sensibilité et une ouverture à l'esthétique. Egalement si tu veux connaître la culture d'un peuple, il faut écouter sa musique. La musique est une chose élevée et très belle. C'est une chose spirituelle. C'est la nourriture de l'esprit. Et c'est inutile d'ajouter quelque chose. Comme on fait attention à avoir suffisamment pour se nourrir, on fait attention à nourrir son esprit. Et à s'éloigner de la pollution auditive (*talawuth sawtî*) et à la sauvegarde de la belle musique dans laquelle il n'y pas de place pour l'approximation."

II

L'HÉRITIÈRE

RANA WAHDAN (fille d'Ahmad Wahdan, nom de scène). N'exerce plus le métier. Jouait du clavier (*urg*).

“Je m'appelle Rana Ahmad Ahmad Hassan et quand je travaillais dans les *zaffa* et ces choses, on m'appelait Rana Wahdan. Je suis née en 1979, le 17 juillet, au Caire, à Ad-Darb al-Ahmar. J'ai commencé dans la musique quand mon père a décidé qu'il fallait que j'aie un métier dans les mains comme lui. Parce que les études ne vont pas beaucoup me servir dans la vie. Alors le métier me permettra de gagner plus. Et je peux plus compter sur moi même. Alors il a décidé de m'apprendre la musique et j'étais jeune, j'avais cinq ans. J'ai appris le synthé. Je faisais des exercices très simples, comme ceux qu'ils font dans l'Institut de musique car mon père était à l'Institut. Et j'ai commencé à apprendre peu à peu et puis j'ai décidé de travailler. Mon père m'a dit d'attendre encore un peu. Alors je suis restée avec lui deux ou trois ans à l'accompagner dans ses contrats à lui.

J'ai commencé à travailler à treize, quatorze ans. Je continuais l'école et j'ai commencé à aller avec lui et à apprendre. Et je pouvais jouer un petit morceau au milieu du travail, un truc très simple. Pour apprendre comment jouer dans les mariages et

comment assurer le bon fonctionnement sans gâcher le boulot. Puis, après avoir suivi mon père cinq ans, j'ai décidé d'aller travailler seule. La première fois que j'y suis allé seule, c'était pour le remplacer. Il avait eu un second contrat, un deuxième travail meilleur, alors il a décidé que j'irai à sa place et les gens me connaissaient car je l'accompagnais : «C'est Rana, elle joue, c'est son père qui lui a appris», etc. Alors je suis partie. J'avais le trac, et très peur de mal faire. C'était la première fois, alors j'ai pris ma sœur avec moi car j'avais très peur mais ça a marché. Pourtant, il y avait beaucoup de choses que je ne savais pas faire, des choses que je ne savais pas et que l'on me demandait, des airs, des chansons... Mais je ne connaissais pas les chansons de mariage habituelles. C'était il y a longtemps et je ne me rappelle plus exactement quoi, quelles chansons de mariage ils voulaient. Mais je m'appuyais sur une chose, ma connaissance des gammes. Et les modes, et c'est à ça que je me raccrochais. Le chanteur chante sur un mode et c'est tout. Je le suis sur ce mode, même si je ne connais pas la chanson. Je m'appuie sur mon oreille. Je savais comment lui répondre pour qu'il n'y ait pas de différence et que je ne gâche pas le mariage. J'ai bien réussi.

J'ai travaillé les rythmes en premier. Je travaille le rythme et comment m'accorder avec les percussions. Papa m'entraînait quand j'allais avec lui au travail et j'apprenais comment faire avec les percussions et comment ne pas sortir de la tonalité. Mon problème était de retenir les chansons pour les *zaffa*, nous ne sommes pas des radios et je ne sais pas comment retenir tout ça. Une chanson sortie un jour, on me demandait de la jouer le lendemain.

Il y avait plein de chansons bas de gamme qu'on trouve dans le souk et les chansons de mariage et celles sur lesquelles dansent les danseuses. C'était un problème pour moi. Mais je m'appuyais sur mon oreille et sur les règles que papa m'avait enseignées. Cela suffisait pour me faire réussir mais intérieurement je me sentais en échec car je n'étais pas capable de retenir toutes ces chansons.

Le premier mariage où j'ai joué, c'était à Bir Um Sultan, dans un coin éloigné comme El-Mu'attam [quartier situé sur une

colline dominant la ville médiévale]. Mais maintenant, c'est plus connu. Et ça m'a fait connaître. Quand je suis allée travailler, les gens considéraient que j'avais réussi, c'est-à-dire une jeune fille qui a réussi dans le métier et qui fait des *zaffa* et je prenais pas trop cher. Alors j'étais très demandée. Je prenais soixante-dix livres pour la soirée. J'avais seize ou dix-sept ans maximum. C'est à cet âge que j'ai commencé à travailler. Et j'ai travaillé au point que j'ai été connue. Bien que je sois en échec et que je me considère comme telle car je ne savais pas retenir tout. Papa était meilleur que moi mais il m'a dit que le doué est meilleur que celui qui retient les morceaux de mémoire : "et tu es douée même si tu ne retiens pas". Et c'est mieux. Je considérais quand j'arrivais à retenir quelque chose que c'était positif pour moi. Mais je ne retenais pas beaucoup.

Il y avait des moments où je travaillais plus que papa car je suis une fille, pas parce que je suis bonne. Car je suis fille et c'est difficile de trouver des filles pour travailler dans les *zaffa*. J'ai commencé une deuxième étape où je travaillais avec un seul orchestre et je suis restée comme ça une année. Il y a un orchestre qui est venu, ils m'ont dit, enfin le leader de l'orchestre, «On veut que tu travailles tout le temps» ; j'ai refusé.

Le leader, c'est celui qui amène le travail, qui l'organise qui paie les gens et qui chante, le chanteur de l'orchestre. C'est le leader. Il s'appelle Ahmad Chaaban. Il est de Bir Um Sultan. La plupart de mon travail, c'était à Dar as-Salem et Bir Um Sultan. Aussi à Bab ash-Sha'ariyya, une fois ou deux. La plupart du travail était à Bir Um Sultan d'où sont les membres de mon orchestre. Je pouvais aller à Sinbilawin [ville de la campagne environnante], travailler puis revenir.

C'est un pays d'agriculteurs après Shubra. Je voyageais avec l'orchestre mais au début je n'étais pas d'accord pour travailler avec un seul orchestre. Car le prix était fixe, ça ne montait pas. J'ai obtenu jusqu'à cent livres et puis je n'ai pas dépensé, ils ont dit comme ça c'est bien et puis ils m'ont eue en exclusivité. Si quelqu'un venait pour me proposer du travail ils disaient : «Non,

elle travaille avec nous, *Sorry*. Si tu la veux, tu prends tout l'orchestre.» Alors ils avaient beaucoup de travail grâce à moi. J'ai commencé à me sentir exploitée. J'ai pensé que ça n'allait pas.

Ça a duré une année et cela s'est fait progressivement : «Nous avons du travail demain, ça marche, prends une avance.» Et puis je finis le travail et c'est tous les jours comme ça.

Ils venaient me chercher à la maison sans passer par papa et l'avenue Mohamed-Ali, sans passer par personne. Ils venaient ou ils parlaient à papa et le voyaient. «Nous voulons Rana», il leur disait «Allez la voir à la maison». J'allais dans les mariages avec ma sœur, je n'avais pas peur, je la prenais avec moi juste parce qu'elle voulait voir. Je n'ai jamais rencontré de problèmes. Au contraire, les gens avec qui je travaillais me respectaient. Quand je restais avec eux dans la voiture, ils ne parlaient pas du tout. Surtout que c'était de jeunes gens. Normalement, ils disent des choses impolies et ils entendent des choses pas belles dans les mariages, un travail de *'awâlim*, c'est-à-dire... Mais quand j'étais avec eux, ils se taisaient, ils respectaient ma présence et ils me parlaient poliment : «Ya Rana», «Ya *Ustaza*» [titre de respect professionnel]. Je suis restée avec eux une année. Et puis j'ai décidé de travailler dans les mariages. J'ai eu trois ou quatre contrats seulement et puis j'ai décidé de ne plus jamais monter sur une scène. Impossible ! Même si on me propose mille guinées. J'avais décidé d'être responsable de grands mariages. Dans la rue, j'ai travaillé trois ou quatre fois et j'ai laissé tomber. C'est trop dur car je suis une jeune fille et les gens se saoulent. Avant, je travaillais dans un club [*nâdî*] et je faisais parfois deux *zaffa* dans une même journée : j'en finis une et je vais à l'autre.

La *zaffa*, c'est comme la fête de mariage mais il n'y a pas de scène ni de danseuse. S'il y a deux *farah*, la première *zaffa* commence à 20 heures et finit à 21 heures, on prend la voiture et la seconde dure de 21 à 3 heures du matin.

Les gens qui font des *zaffa* ne veulent pas passer la nuit. Ils veulent quelque chose de simple bien que cela coûte cher. Car

un seul numéro et il va y en avoir quatre ou cinq, c'est beaucoup, ça coûte cher mais c'est sympathique, léger. On n'y trouve que des gens qui restent pour boire de la bière et d'autres choses et après, ça devient un peu dur et la police vient et demande de baisser le son car il y des gens qui dorment. Enfin, les problèmes habituels des *farah*...

Quand j'ai travaillé sur la scène, les gars étaient saouls et puis je suis incapable de veiller très longtemps. Quand je travaille de 5 heures de l'après-midi à 3 ou 4 heures du matin, je reste debout, c'est très dur et je dois rester car le client n'arrête pas de s'excuser auprès du responsable de l'orchestre car il veut qu'il reste plus longtemps, il veut gagner plus aussi avec l'argent des dons, il n'est pas lié à un rendez-vous. On est soumis au bon vouloir de ces gens. L'organisateur du mariage reste à récupérer l'argent de la *nu'ta*. Je ne peux pas le supporter et pour combien ? Cent ou deux cents guinées ? Je les prends dans les *zaffa* ! J'avais du mal à le supporter surtout qu'ils me donnaient de l'argent et disaient : «Cet argent est pour Rana», et ils me le donnaient pour mon travail supplémentaire au clavier : c'était vingt, trente guinées en plus de ce que je gagnais mais ça ne suffisait pas à me faire supporter la soirée et ses désagréments. Et il y a aussi l'angoisse, bien sûr. Ils étaient angoissés à la maison que je rentre à 4 ou 5 heures du matin et que je passe la nuit entourée de saouls. C'était un problème alors j'ai décidé de ne plus travailler sur les scènes des mariages.

Je suis retournée faire les *zaffa*. Des gens me connaissaient et je ne me souvenais pas d'eux. Je salue beaucoup de gens sans me rappeler qui ils sont et où je les ai rencontrés. Mais du moment qu'ils m'ont reconnue... Et puis j'ai travaillé et il y a eu des jours où je finissais le travail, je me changeais et j'allais passer les examens à l'école ! Je ne dormais pas. Je travaillais pendant les examens et le boulot était très bien, mais maintenant il n'y pas de travail bien comme avant. Il n'y a plus de *zaffa* correctes comme avant. Même si j'ai trouvé une bonne *zaffa*, le responsable de l'orchestre est mauvais, c'est un voleur, un arnaqueur par exemple.

Je prenais mon argent par avance. Avant de quitter la maison, je leur disais «Je veux cent guinées» et ils me les donnaient avant de partir. Ils avaient confiance. Pour moi, c'est fini, les cent guinées qu'ils m'ont payées, je vais travailler pour eux, je ne vais pas gâcher le travail ou leur faire des problèmes. Alors les gens qui venaient me voir me connaissaient. Ce n'était pas n'importe qui comme ça. Je refusais des contrats car sur l'avenue Mohamed-Ali, ils savent que Rana travaille, la fille d'Ahmad Wahdan. Je ne travaillais pas avec n'importe qui, bien sûr ; je ne pouvais pas aller avec des inconnus comme ça. Si je travaille avec lui, il peut m'arnaquer, mal se conduire avec moi. Je travaillais avec des gens précis que je connais et qui me connaissent. Ils ne peuvent pas se foutre de moi et prendre mon argent et ne pas me donner mon dû. Ils devaient me donner mon argent et devaient respecter leur engagement. Même s'il n'y a pas de travail. Même si le mariage a été annulé. Je prends mon argent, ce n'est pas mon problème. L'organisateur dit «Désolé, on ne prend pas d'argent du client», mais celui qui m'a amené le contrat doit me payer. Tout le reste, ce n'est pas mon problème : je suis allée au travail. J'ai fait ce que je devais. Mais c'est l'autre qui n'a pas suivi ses engagements. S'il veut que je travaille ailleurs, pas de problème, on ne s'est pas entendus sur un lieu précis. Alors, il doit me payer.

J'aimais ce travail dans la musique mais une nouvelle génération de jeunes pas recommandables est arrivée. Mais ça ne me faisait rien parce que j'étais habituée depuis mon enfance, je vois ces gens et je les connais. Personne ne peut me dire des choses qui ne me conviennent pas. Je savais me débrouiller mais il y a une période où j'en ai eu marre et j'ai eu peur. Mon oncle m'a dit de ne plus travailler. Il est venu une fois des États-Unis, je travaillais pour l'*aïd*, et ils étaient en train de dire au micro «Rana, la fille d'Ahmad Wahdan»... Je travaillais pour la belle-mère de mon oncle, des proches à lui, et je ne savais pas ! Il m'a vue et m'a engueulée, il m'a dit : «Ne travaille pas, tu travailles pour quoi ? Il te manque quelque chose ?» Et puis aussi j'ai grandi et je suis devenue une jeune fille et ça ne va pas que je travaille avec des

jeunes, ces jeunes-là ne sont pas bien et j'avais des mauvaises pensées. Alors j'ai décidé de laisser tomber jusqu'à ce que je termine mon lycée. Quand j'ai fini, j'ai décidé de retourner mais j'ai trouvé ça difficile car le travail n'était pas comme au début. Si je reviens, je trouve un travail bien mais pas avec des gens bien. Les gens bien ont commencé à disparaître dans le métier.

Le problème, ce n'est pas l'argent, c'est dur de trouver du bon travail ; il est possible que le client te dise «Je veux faire un *farah*», tu lui dis «Donne moi cinq cents». Il va te dire : «Voilà deux cents et trois cents, après que tu as fini le travail.» Et peut-être qu'après le travail, il ne te donne pas d'argent, il te laisse, il part et il te vole. Le bon responsable d'orchestre sait bien s'entourer avant de prendre l'argent. C'est dur de trouver quelqu'un de bien pour organiser un mariage. C'est sûr que je peux trouver un travail bien payé mais avec des gens pas bien, des arnaqueurs. Je peux leur dire je veux cent, ils me donnent cinquante et je ne prends pas les cinquante autres et ils me laissent au milieu de la rue. Mais au début, ils me prenaient d'ici en taxi et ils me ramenaient en taxi à leurs frais. Je recevais l'argent avant d'aller au mariage et j'étais respectée, on m'offrait du thé et des boissons fraîches et si je voulais manger, je pouvais. J'étais mieux traitée que les mariés. Mais maintenant c'est l'indifférence : «Va toute seule, viens à cette adresse...»

Après la lycée, au moment de la fac, je voulais travailler, mais ça n'allait pas parce que le travail n'était pas bon alors j'ai décidé de prendre mon temps pour obtenir la carte du Syndicat et commencé à travailler dans les hôtels parce que papa m'avait dit que le meilleur travail pour moi c'était les hôtels. Alors j'ai décidé de faire ça, mais je ne l'ai pas encore fait. Et je ne pense pas le faire.

Mais je ne laisse pas la musique, je continue à la maison et assez régulièrement je chante. Je travaille la musique et révise les règles. Je révise avec papa et quand j'oublie, je le dis à papa : «J'ai oublié ce passage.» C'est nécessaire pour que je puisse continuer à avoir le niveau.

Je me suis présenté à l'Institut de musique, ils m'ont dit : «Tu as eu une bonne note pour entrer mais il te faut quelqu'un qui

t'appuie pour que tu puisses rentrer.» Je n'ai pas besoin de piston pour me présenter à l'examen. Ce que j'ai, les docteurs en musique ne l'ont pas. Quand j'étais à l'école et que je travaillais, je savais des choses que les profs de musique ignorent. La technique et la position par exemple, les profs de musique de l'école ne les avaient pas ; c'est moi qui restais pour apprendre aux enfants qui étudiaient à l'école. J'étais responsable des concerts à l'école. J'ai un très bon niveau en musique. Je n'ai pas besoin de piston pour me présenter à l'examen d'entrée mais ils n'ont pas accepté et bien sûr je n'ai pas pu y aller. Quand je suis allée à la faculté d'apprentissage de la musique, j'ai raté la date de l'examen parce qu'ils ne font pas d'annonce. Quand j'ai demandé, on m'a répondu «Pas encore» et quand j'y suis retournée, ils m'ont dit «C'est passé». Je ne peux alors qu'aller dans l'enseignement privé et ça va me servir à rien. Car j'ai des choses et si je vais dans le privé j'aurai qu'une chose : le certificat d'aptitude. Je n'en ai pas besoin de ce certificat. Je préfère aller travailler dans un institut comme professeur particulier de musique car j'ai la capacité d'enseigner la musique : je donnais des cours de musique particuliers à la maison. A des filles dont la famille ne voulait pas que des hommes leur donnent des cours. J'allais chez elles dans leur maison, à Muhandessin [quartier huppé de la capitale] et j'allais donner des cours de musique. J'étais jeune. J'étais encore jeune, je travaillais, j'allais donner des cours de musique et j'apprenais aux enfants comment jouer *Happy birthday to you* et des choses comme ça, les exercices de musique, les positions et la technique. J'allais donner ces cours et ça m'était facile d'enseigner mais j'aurais aimé que ce soit de là-bas, de l'institut, de la faculté, ou à l'école, mais j'ai vu que ce n'était pas bon. Je vais à l'école, je reste et je n'apprends rien aux enfants car il n'y a pas de possibilité d'apprendre quelque chose à quelqu'un à l'école ! Moi j'étais à l'école et je sais comment ils enseignent aux enfants et j'avais des difficultés à organiser une fête et à y prendre des prix. Je prenais des prix et des mentions d'excellence pour les fêtes que j'organisais. J'invitais des gens et

le ministre venait et un public se déplaçait pour écouter les concerts à l'école.

La musique actuelle m'énerve. C'est rare que je sois libre et que j'aie envie d'écouter quelque chose, mais alors j'écoute des choses légères comme Amr Diab, mais j'aime beaucoup Sayyid Darwish et Muhamad Farid (Al-Atrach) et j'aime les chants et Umm Kalthum. Au début, je ne l'aimais pas du tout. Je pensais «C'est quoi ça ?» Je ne comprenais pas et papa me disait : «En grandissant tu comprendras.» Et en effet il y a aujourd'hui des choses très belles que j'aime écouter : *Enta umri*, *Sirat el-Hub* et bien d'autres choses et aussi *Alf leyli u leyli*. J'ai joué *Enta umri*. J'ouvre avec ça la cession. J'ouvre la cession comme ça, j'aime des choses d'Abdel Wahhab mais pas trop. J'aime Abdel Halim, beaucoup.

Quand papa fait des fêtes, je chante avec lui un peu. J'ai découvert que j'avais des possibilités de chanter parce que j'ai l'oreille musicale. Et je sais comment équilibrer ma voix avec les musiciens et les percussions. Alors j'ai décidé de chanter et en effet j'ai réussi dans ce domaine et j'ai pensé, si j'étais entrée à l'Institut de musique, présenter le département «*voice*». Mais bien sûr, je n'ai pas pu entrer.

Je joue de l'orgue seulement, j'ai essayé le 'ud une période et j'ai joué *ana bestenak* [Nagat as-Sarir] mais je ne l'aimais pas autant que le clavier. Alors j'ai décidé de laisser tomber.

Pour travailler dans un hôtel, le clavier convient. Pour un *band gharbî* ou *band shar'î* [occidental, oriental]. Il n'y a pas de problèmes. Parce qu'il y a des lieux respectables, pas des cabarets. Il y a des lieux qui appartiennent aux hôtels. Ceux-là ont besoin de chanteur et d'un *band shar'î* parfois. Et parfois un *band gharbî*, et je peux travailler dans les deux.

Je connais la musique occidentale, mon père me l'a enseignée. Il m'a appris les règles du *band gharbî* et du *band shar'î* et m'a fait connaître la musique occidentale et la musique orientale. Et on ne pensait pas que j'allais aller travailler dans les hôtels. Quand je lui ai proposé d'aller avec lui, d'apprendre et de voir, j'étais

enthousiaste. Ne fût-ce que pour un apprendre un petit morceau de musique. Il a aimé cette idée et m'a laissée l'accompagner.

Il m'a appris... pour que tu puisses lire l'alphabet il faut que tu apprennes *a, b, c...* Il m'a appris la musique : un, un demi, un, un, un demi tons [écarts entre les notes d'une gamme]. C'est toute la musique, ça condense les règles musicologiques comme les règles de comptabilité exactement. Pour que je puisse lire, il faut que j'apprenne *a, b, c*. Pour pouvoir écrire il faut qu'on me fasse des dictées. Mais il faut que j'apprenne *a, b* en premier. C'est la chose la plus importante, la gamme musicale.

La gamme de *do* majeur est la base de la musique, je peux en dériver la gamme *rast* et la gamme *sikka*, la gamme *nahâwand* et la gamme *kurd*. Ce sont les gammes dérivées du *do* majeur. Je peux en tirer n'importe quoi. Et le *do* majeur est occidental, tu bascules de là à l'orientale qui est *sikka*, le quart de ton. Il m'a appris la règle, comment compléter les gammes. C'est vrai je suis faible parce que je n'ai pas pratiqué beaucoup. Parce que je l'ai appris quand j'ai grandi. J'en ai ressenti la nécessité et je l'ai découvert quand j'ai grandi un peu. Mais il m'a dit : «Comme tu sais lire, tu dois entendre la musique et les écarts.» J'écoute et je rejoue, mais pas très précisément, et petit à petit j'arrive à rejouer. Mais là où je suis bonne et heureuse, c'est que j'ai découvert ce don en moi. Je peux accompagner le chanteur qui est devant moi alors que je ne sais pas ce qu'il chante. Il chante sa chanson, je ne la connais pas. Mais je sais comment l'accompagner sans faire de fausses notes, en étant juste. Même si j'improvise l'accompagnement, je sais l'accompagner et dans ce domaine, je réussis bien, les gens sont contents, et même le chanteur ne s'aperçoit pas que je ne connais pas la musique. S'il change de gamme, je m'en aperçois. Je le suis, c'est la meilleure chose que j'ai apprise de mon père.

J'ai fait un peu de solfège mais pas beaucoup. Je n'ai pas continué parce que je n'avais pas en tête de rentrer à l'Institut de musique. Ce n'est pas du tout important pour les mariages et les *zaffa*. Pour ça je me suis dit que ce n'était pas le moment. Et il

fallait surtout que j'aie la possibilité de m'en sortir dans les fêtes. Ce chanteur ne sait rien, il ne connaît pas les gammes. Il chante tout seul comme ça. Sa voix est horrible ou il chante faux mais les gens aiment bien. Comme Shaaban Abdel Rahim par exemple. Il ne sait pas chanter : je sais comment l'accompagner et comment ne pas le laisser sortir de la gamme. Ça, c'est le talent. C'est pour ça que papa m'a dit que le talent est mieux que le par-cœur. Tu retiens et tu es nul, tu es très nul, tu ne réussiras pas. Parce que les chansons vont et viennent. Et après ça, il y a des chansons qui viennent, ça ne te servira à rien de l'apprendre et après de l'oublier. Mais celui qui a du talent réussit.

Je suis entrée à la faculté à Tanta [ville de la région du delta] et j'ai continué à faire de la musique à la faculté. Ils ont un orchestre et ils font des fêtes hors de la faculté. Mais leur niveau n'est pas très bon, il est faible. J'ai senti qu'ils étaient nuls en fête et ils ne font rien de bon. Le docteur qui s'occupe de cet orchestre l'a fait pour une unique raison : pour qu'il en sorte deux ou trois danseuses et c'est tout. Crois-moi, il les prend et les fait danser dans les fêtes. Elles font des shows. Peu importe pour lui ce que joue le musicien ou le percussionniste. J'ai préféré ne pas m'y associer. Et il passe à la télévision, à Massa al-Kheir [émission, "Bonsoir"] il s'appelle... Je ne me souviens pas, ça va me revenir.

Alors j'ai préféré ne pas y aller et lui il m'a reconnue et a su que papa était musicien. Et je l'ai vu à la fête à laquelle papa a participé à la télévision.

Parmi les voisins ou les amis, personne ne parlait de ce que je faisais. Je n'avais pas d'amis pour discuter de ma vie, je n'avais pas le temps. Toute la journée, mon père me disait «Ce clavier : si tu le laisses un jour, il te laisse une année». Alors je pratiquais tout le temps. Je n'avais pas d'amis et je ne m'occupais pas d'amitié ou de ce que l'on pouvait dire. Comme ça. C'est mon oncle qui m'a critiquée et puis moi aussi, j'étais adolescente et jeune et j'écoutais n'importe qui. Je ne savais pas comment penser ou

quoi dire. Alors j'ai pensé à m'arrêter un peu, parce que je suis une fille, c'est une honte et je ne sais trop quoi. C'est pour ça que je cherchais à travailler en hôtel, c'est bien mieux, surtout maintenant, mais crois-moi, si j'avais terminé cette année de travail dans la musique j'aurais décidé aussi de m'arrêter comme maintenant. Les *zaffa* ne sont plus bien. Egalement, je ne vais pas n'importe où, ni dans n'importe quelle *zaffa* avec n'importe qui. Je choisisais tout car il y avait beaucoup de travail. Maintenant, ce n'est plus le cas et s'il y a du travail, il n'est pas bien.

Pour être membre du Syndicat, c'est facile, je paie une somme d'argent, ils prennent un rendez-vous pour un examen et je vais passer une audition mais cette audition pour moi, c'est très simple. Mais en ce qui concerne mes ambitions musicales, la prochaine étape pour moi, c'est de prendre la carte [carnet] et à ce moment, je penserai aux gens avec lesquels je veux travailler et ceux avec qui je ne veux pas travailler. Je choisis. Pour moi, il y a beaucoup d'occasions, ce n'est pas comme papa. J'ai plus de possibilités de travail que lui en tant que femme. La voie que je prépare passe pour l'instant par le carnet. Je pourrai travailler dans des lieux respectables. Je pourrai aller à Al-Arish ou Gharda'a [villes situées respectivement au nord du Sinaï et au sud du Caire, sur la côte de la mer Rouge] et des trucs comme ça. J'ai devant moi bien des possibilités surtout que je n'ai rien à faire pour l'instant. Alors en prenant la carte... Mais, j'ai besoin d'un bon travail qui me plaise. Un travail respectable, complètement en dehors de la musique. Mais s'il y a de l'art, ça sera bien. Comme le dessin, j'aime beaucoup le dessin. J'avais même tenté de rentrer aux Beaux-Arts et j'ai passé l'examen et j'ai réussi mais il n'y avait pas de place et c'était un problème. Alors si je travaille dans un domaine proche de l'art car toute notre vie, c'est l'art, il n'y a rien d'autre. Si je pense à quelque chose avant de prendre la carte du Syndicat, je cherche un travail stable qui me plaise, pas pour l'argent. Parce que je n'ai jamais pensé à travailler pour l'argent. Travailler pour gagner, je le faisais quand j'étais petite. Je travaillais dans la musique pour gagner de l'argent et j'en gagnais

beaucoup et je le dépensais dans des choses futiles, j'étais jeune. Mais si je voulais travailler la musique maintenant, ou faire n'importe quoi d'autre qui me plaise, je ne penserais pas à l'argent. Je veux un travail aussi pour sentir que j'ai une place, un but dans ma vie que je poursuis, quelque chose que j'aime faire pour que, en me levant le matin, j'aie envie de la faire.

Quand j'ai arrêté la musique durant une année, j'ai ressenti que je perdais quelque chose d'important dans ma vie. Mais je ne me suis pas plainte, je vais me plaindre de moi-même ! J'étais la cause, je ne pouvais rien dire. Et la musique est une belle chose et quand tu la vis et que tu t'en éloignes, tu sens que tu es en train de perdre quelque chose de très important. Il y a beaucoup de gens qui pensent que la musique est honteuse, qui se demandent comment une fille peut travailler dans la musique : elle sort et rentre à 4 heures du matin. Comment ? C'est vraiment honteux et ce sont des choses irrespectueuses pour les Egyptiens. Mais je m'en fichais car j'aime la musique. Je l'aime toujours et je suis très en colère de l'avoir abandonner une année.

Je me fichais de ce que disaient ces gens, je disais : «Que celui qui parle, parle», ils sont jaloux parce qu'ils ne peuvent pas faire comme moi. Et, bien qu'ils disaient ça derrière mon dos, ils venaient me dire : «Je veux apprendre la musique.» Et je savais ça, je savais qu'ils disaient ça. Après on venait me dire : «Celui-là il dit de toi ceci et cela.» Je leur ai dit : «Il est venu hier et m'a dit qu'il voulait apprendre la musique.» Je savais qu'ils étaient jaloux. Et mon père aussi me disait ça. Mais je ne le croyais pas, après, en mûrissant, je m'en suis rendu compte. J'ai appris comment comprendre la personne devant moi, si elle est bien ou pas, respectable, dans sa façon de parler avec les autres et pas seulement avec moi. J'ai appris beaucoup de mon travail dans l'Avenue ; pas Mohamed-Ali seulement, dans les rues en général. J'ai vu tant de gens et je me sentais étranglée quand je travaillais dans des quartiers pleins d'enfants et trop denses et mon père me disait : «Essaie

de vivre la vie de ces gens, habitue-toi à eux, ton travail c'est de les rendre heureux, tu es supposée vivre un peu leur vie pour pouvoir leur faire plaisir.» Alors j'ai appris comment m'habituer à ces gens, c'est-à-dire, je vais chez des gens d'un niveau x et je me mets à leur niveau. Je sais comment parler avec eux, à leur niveau : je descends à des niveaux inférieurs, des gens ignorants qui ne comprennent rien, je sais leur parler : «Ah ça marche, c'est de la crème !» Je sais comment fonctionner avec eux. C'est ma sœur qui en souffrait le plus parce qu'elle ne savait pas se mettre à leur niveau ni comment se débrouiller avec tel type, tel homme. Je lui disais par exemple : «Ça marche, on est des potes, je suis ton frère aussi.» Je savais interagir avec eux. Il y a des gens, il faut que tu fasses comme ça parce que... : «Je suis ta sœur, ce n'est pas grave»... ça ne va pas dans ce boulot, il faut que tu te comportes avec eux d'homme à homme, sinon ils ne vont pas te respecter, surtout que je suis une fille. Soit ils me regardent avec respect, soit ça ne va pas. Ça ne va pas dans ce travail de musique. Soit tu es instrumentiste, soit danseuse, j'étais de la sorte des instrumentistes. Ils étaient des hommes et les danseuses étaient des femmes. Je faisais partie des instrumentistes et ceux qui interagissent avec moi dans les *zaffa* : «Oh cousin, celle-là est plus homme que toi.» Je savais comment lui faire honte poliment, il revient et s'excuse et je le grille devant les gens pour qu'il ne recommence pas. Tout ça je l'ai appris en accompagnant mon père. Mon père c'était le premier à avoir de la patience pour supporter celui-là et celui-ci. Je restais avec lui, j'étais étonnée par le travail, mais je savais ce que je voulais. Et j'étais heureuse de pouvoir faire travailler ces gens-là. Parce que si je me ferme, celui qui travaille avec moi ne va pas faire d'effort et va tout gâcher. Je ferme, désolée, *sorry*, je prends mon instrument et je ne travaille pas. Qu'est-ce qu'ils vont me faire ? Votre argent, voilà, prenez-le et je fous la fête en l'air. Mais j'ai appris comment m'organiser pour le travail et les fêtes. Et la mariée qu'est-ce qu'elle y peut ? Je suis supposée venir pour lui faire plaisir. Ils me demandaient pour me filmer à la vidéo, parce qu'une fille qui fait un mariage et

tout ça... J'ai appris tout ça dans mon travail avec mon père. Je ne le savais pas avant. Mais je devais l'apprendre et voir des choses que je ne comprenais pas au début. Quand j'ai grandi, j'ai commencé à comprendre et à voir : celui-là fait ça, pourquoi ? Pour arnaquer, parce qu'il est idiot... Celui-ci essaie de se faire passer pour un benêt, pourquoi ? J'ai appris comment interagir avec celui-là, et avec celui-ci. Bien qu'à l'origine je ne le supporte pas mais j'ai appris ça de mon père qui m'a dit : «Ne te sens pas supérieure aux autres.» J'étais très égocentrique : «Ouf, qui c'est celui-là, il parle avec moi, pourquoi ?» Papa me disait : «Comme ça, ça n'ira pas dans le travail. Considère que la personne devant toi est ignorante. Si tu parles une langue ou avec un diplôme, si ton niveau de pensée est élevé et ta culture aussi, celui-là ne va pas comprendre, si tu lui fais quelque chose, il va te frapper en pleine rue. Il faut dire : 'Ça marche mec, s'il vous plaît un peu de thé fort.' 'Viens on reste un peu au café...' Et je restais un peu avec eux au café. Avec l'orchestre. J'étais un homme comme eux, il faut faire comme ça. Pour que je puisse vivre la vie. Ça été dur pour moi et c'était les mauvaises idées qui m'ont fait arrêter la musique. Quand je t'ai dit que quand j'étais adolescente on disait : «C'est une fille», c'est toute l'histoire. Mais j'ai trouvé qu'il n'y avait pas de différence. Même si je reste ici et ne travaille pas, il vient des gens qui me considèrent comme un homme. Ils ne me regardent pas, moi, mon esprit et ma personne. Ils me respectent et c'est mieux comme ça.

Ça vient de mon expérience dans la musique. Si je n'étais pas allée dans les *zaffa* et si je ne vivais pas ici mais dans une autre maison et que mon père travaille dans des *zaffa* loin d'ici, de ma vie je n'aurais su ces choses-là. Ni rien d'autre. J'aurais ma vie personnelle, une fille commune qui peigne ses cheveux et va chez le coiffeur et porte des robes et tout ça. Je me coupais les cheveux comme les garçons pour être comme eux. Mais je n'ai remarqué que c'était une bonne chose qu'après avoir quitté le métier car ma vie est différente des autres filles, elle n'est pas commune et c'est mieux ainsi. Je rencontre plein de gens que je

ne connais pas et c'est une bonne chose pour moi. Avant, quand j'étais jeune, j'aspirais à vivre une autre vie, comme les filles, avec des amies filles et je n'en avais pas et je pleurais. Après ça, j'ai découvert que mon ami, c'est le clavier. C'est mon seul ami. Et aussi les gens que je vois tout le temps. Si je me mettais à vivre la vie de n'importe quelle fille commune, je ne saurais pas m'y faire, ni m'y habituer. Je me sentirais étranglée parce que j'aime la nouveauté, je cherche la nouveauté tout le temps et comme ça c'est mieux pour moi. Je me suis habituée à ça depuis mon enfance.

J'ai grandi dans une famille de musiciens, même si mes tantes n'aiment pas la musique et disent de nous que nous sommes des *'awâlîm* : «On ne veut pas de vous.»

Et mon oncle aime la musique mais il ne l'aime pas dans le *farah* ou la *zaffa* ou les *'awâlîm* et les dédicaces à ceux qui arrivent et à ceux qui partent. Et les «saluts aux gens qui viennent». Il n'aime pas. Il est devenu fou quand il a entendu la salutation pour la fille d'Ahmad Wahdan, «la plus grande des salutations, allez *ya ustaza, sallem...*», je ne sais plus quoi. Il a dansé pour nous cet homme [le *nabatshî*]. Mon oncle a été très choqué par ça. Si tu avais vu sa tête : «Qu'est-ce que c'est que ça, ce n'est pas possible !» Alors il a fait un problème, il était complètement opposé. Il a parlé à Ahmad et il m'a engueulée et m'a fait pleurer et il a fait des problèmes. Mon oncle aime la musique pour la musique mais pas les «salutations aux gens» gueulées au micro.

III

AN-NÂGIH (CELUI QUI RÉUSSIT)

MAHMOUD AL-ASMAR (Nom de scène – Mahmoud, le “bronzé”).
Percussionniste.

“Je suis né 1959 à Ad-Darb al-Ahmar, à Mugharbilîn. Ma famille est de Mugharbilîn ; Ad-Darb al-Ahmar est mon pays et je l’aime. Mais actuellement j’habite dans le quartier des pyramides à Fayçal. La musique au début pour moi, j’étais petit, j’allais à l’école, j’aimais la musique et bien sûr je ne savais pas ce que c’était mais j’aimais l’écouter. Quand nous étions à l’école, il y avait une professeure de musique et j’aimais toujours l’écouter quand elle jouait du piano. J’avais environ dix ans et j’étais assidu. J’aimais les séances de musique et quand j’étais encore petit, j’ai connu la musique à travers cette prof. A l’âge de douze ans, j’avais toujours peur, j’étais enfant, j’avais peur. J’aimais écouter mais je n’étais pas proche des instruments de musique. Ça m’était difficile de toucher un instrument. Et je me suis aperçu que le son des percussions me plaisait. J’ai commencé à taper en rythme sur les tables. Sur n’importe quoi. Les percussions m’ont plu. Et je me suis mis à taper sans arrêt des rythmes sur les tables, les chaises dès que j’étais assis. N’importe où. Si Dieu veut, sur les murs.

Je jouais sur tout, je ne comprenais pas. Mes frères et sœurs ont pris conscience de ça : «Tu fais des rythmes tout le temps comme ça, tu nous ennues.» J'avais juste un frère qui m'encourageait. Tu frappes des rythmes, c'est comme jouer des tablas. Et la tabla est une belle chose. Alors j'ai commencé en allant à la séance de musique à prendre une percussion et à essayer d'en sortir quelque chose. Et puis j'ai commencé à m'entraîner à la percussion. Cela m'a vraiment plu et j'ai commencé à pratiquer pendant de longues séances et c'est devenu ma vie. J'ai aimé la musique à travers la percussion. J'ai commencé à jouer. J'ai acheté une tabla avec mon argent de poche. J'ai économisé sur mon argent de poche et j'ai acheté la tabla. Elle ne coûtait rien, une guinée et demie peut-être. Je l'ai achetée à Darb à un gars qui passait avec une charrette et qui avait des jarres et différentes sortes de poterie. Et il avait aussi de petites tablas. Il en avait toujours sur sa charrette et il en jouait. J'ai économisé une livre ou une et demie et j'en ai acheté une avec. J'ai commencé à en jouer, à pratiquer et vraiment cela m'a plu.

Mon père travaillait dans une agence de transport public. Puis il a pris sa retraite. Il n'avait aucun intérêt pour la musique. C'était un homme sérieux et organisé et il passait de la mosquée à la maison et de la maison à la mosquée. Et il n'avait pas de relation avec la musique et la musique était honteuse chez nous. Et n'importe lequel de mes aînés ou n'importe quel membre de la famille pouvait me traiter de *mazikâtî* [musicien, péjoratif]. C'est-à-dire, vraiment, j'ai beaucoup aimé l'instrument et eux ils ont vu que cela ne servait à rien de me décourager. Mais à côté de l'instrument, ils ont dit : «Soit les études, soit un métier.» Il faut soit suivre des études et, si tu ne les finis pas, tu dois apprendre un métier qui te fasse vivre et garder la musique pour toi. J'ai réussi au primaire et au début du secondaire puis j'ai abandonné les études. J'ai appris le métier de mes frères, le travail du bois, l'ébénisterie. C'est un très beau métier, artistique. Un métier manuel qui demande de la patience. J'ai travaillé dans la marquerie pendant dix ans. C'est un beau métier mais j'aimais plus la

musique. Il fallait que je travaille dans une branche où je gagne bien pour manger et vivre. Et où je me réalise aussi. Je veux dire, je gagne de l'argent pour me réaliser et la musique était pour moi une belle chose pour cela même, sans tenir compte de l'aspect matériel. Cet aspect pour moi est un moyen, pas une fin. Et puis la célébrité vient si elle doit venir. Elle est venue, tant mieux ; elle n'est pas venue, tant pis. Mais je ressens mon métier dans mon instrument tandis que je joue, je me sens bien. Et je me retrouve de très bonne humeur.

J'ai commencé à l'âge de seize ans. Les jeunes dans notre quartier, celui qui a son anniversaire, celui qui donne une fête, ils connaissent Mahmoud, leur copain qui joue de la tabla : «Viens, on joue, on fait une petite fête. On fait un mariage, untel se marie, vient on va lui faire la fête, on joue des tablas et on fait du bruit.» J'y allais, j'emmenais mes amis pour qu'ils travaillent avec moi. Je les emmenais et on a commencé à être connus sur le plan familial, dans les appartements, de petites choses, un mariage, un anniversaire, de petites fêtes. J'ai aimé faire ce travail car chacun de ceux qui me voyaient dans une fête m'encourageait et me disait de pratiquer. Et j'ai commencé à travailler dans la musique à l'âge de seize ans.

J'ai commencé à Ad-Darb al-Ahmar. J'allais dans des mariages de rue et puis j'ai commencé à faire des grands mariages et les gens étaient contents et moi je l'étais avec eux. Par les mariages, les gens ont commencé à me connaître. Des musiciens m'ont recommandé dans d'autres lieux, plus sélects, et j'ai travaillé avec de grands numéros au Caire. Parmi eux des numéros qui étaient connus. J'ai commencé à travailler avec eux et ils aimaient beaucoup ce que je faisais.

J'ai commencé à descendre avenue Mohamed-Ali. C'est la seule avenue sur laquelle passaient les artistes. C'est-à-dire, il fallait que j'y passe pour que ceux qui y viennent sachent qu'il y a un nouvel artiste parmi eux. Et soit ils le refusent, soit ils l'acceptent. Mohamed-Ali est une grande avenue, c'est la clef de l'art au Caire. C'est une grande clef pour les artistes. Moi, en effet, par

l'avenue Mohamed-Ali, j'ai été plus connu. Je suis sorti du quartier pour aller sur l'Avenue. J'ai fait connaissance avec les musiciens et j'ai commencé à apprendre d'eux, et ils ont commencé à me connaître et à m'emmener dans des endroits nouveaux. Par l'avenue Mohamed-Ali, j'ai pu me produire dans des hôtels cinq étoiles et jouer pour des grandes danseuses cinq étoiles. J'ai été connu grâce à l'Avenue.

Pour s'y faire une place, il fallait un ami qui te dise comment faire et qui ait fait avant toi le même parcours. J'avais un ami qui m'a dit : "Tu dois aller au café et faire la connaissance des musiciens et des gens, soit ils te refuseront, soit ils t'accueilleront bien". Et, grâce à Dieu, j'ai trouvé un bon accueil. La première fois que je suis allé sur l'Avenue, j'étais pour eux quelqu'un qu'ils ne connaissent pas. Une personne étrangère. Je suis descendu avec mon ami, et on est restés dans un petit café. Le café Saad as-Sawâ. Ce café regroupe beaucoup de musiciens. D'après ce qu'on dit, tous les anciens musiciens, tous les grands artistes, Abdel Halim Hafiz, Karim Mahmoud, tous les chanteurs et tous les artistes se tenaient dans ce café et ça je l'ai su quand je me suis assis dans le café. Je suis resté dans le café. Au début, il y avait des gars et je ne connaissais personne et personne ne me connaissait. Alors je suis resté dans le café. Et pour eux, j'étais quelqu'un de nouveau qu'ils voulaient connaître. Alors j'ai fait leur connaissance et ils m'ont pris et j'ai commencé à me faire un nom sur l'Avenue, dans le café : «Ça c'est quelqu'un qui joue bien des tablas, il fait l'affaire pour le travail avec nous.» Et à travers ça, j'ai commencé à bouger vers un second café et un troisième et puis je suis resté au Café du Commerce [*qahwa at-tigara*], avenue Mohamed-Ali, le grand café connu. Je suis aussi resté dans un café surnommé Halawithum. Seuls les bons musiciens restent dans ce café, je les ai tous connus là. Et à travers les cafés, j'ai commencé à travailler. Bien sûr au début, nous n'avions pas le téléphone à la maison, la vie était comme ça. Alors mon téléphone était dans le café. Il fallait que j'y aille chaque jour. Pour que ceux qui me demandent puissent me joindre par téléphone au café. Et à

travers le café, j'ai commencé à bouger. S'il y a un "numéro" qui me veut, on appelle dans le café, je me lève pour lui parler puis je vais travailler.

Je travaillais surtout dans ces fêtes. Les mariages sont beaux, les mariages chez nous, il y a de la joie, c'est-à-dire que le mot "fête de mariage" vient du mot "joie". Tu rends les gens heureux. Comme si tu aidais les gens et que tu en ressentais une joie pleine. Tu ressens une très grande joie lorsque tu rends heureux le marié. Les gens se marient, le marié et la mariée s'engagent mutuellement, tu leur fais la *zaffa*, tu les accompagnes jusqu'au lieu du mariage et puis tu montes sur l'estrade pour jouer en leur honneur. Ils dansent et c'est un truc chouette.

Quand je suis arrivé avenue Mohamed-Ali, j'ai commencé à me familiariser avec les règles de la percussion. Comment elles se combinent entre elles. Comment on peut les améliorer, comment garder le tempo et comment être bon dans son jeu à la percussion. Tout cela je l'ai appris depuis l'avenue Mohamed-Ali.

Mais, le rythme est en moi, naturellement, le rythme est en nous, je l'ai appris de la radio. J'écoutais le rythme sans en connaître le nom. C'est-à-dire, je suivais le rythme sur les morceaux à la radio, la télévision : je l'écoute et je le joue sans en connaître le nom. Quand je suis arrivé sur l'Avenue et que je me suis frotté aux musiciens et avec le travail dans les mariages, alors j'ai commencé à savoir ça : son nom est comme ça ou comme ci et comment il joue. Et si nous allons dans un lieu, on joue un rythme d'une façon et dans un autre lieu, on le joue d'une autre façon. Cela je l'ai su grâce à l'Avenue. Ça vient du contact avec les musiciens. Il y a des musiciens qui écoutent ce *tabbâl*, le trouvent bien et disent «On peut travailler avec lui, amenez-le». Il me prend et m'emmène dans un autre lieu. C'est-à-dire ils me prennent dans un lieu et me font connaître de nouveaux musiciens. Et je reste et je me plie à leur manière. Je trouve qu'ils jouent les choses d'une façon différente, alors je dois me familiariser avec leur style musical.

Il faut que je pratique à la maison ce que j'ai vu dans le travail. Je révisé à la maison. Toujours, je révisais à la maison et je

faisais des exercices. Même le voisin... mon instrument est dérangeant. Ce n'est pas un instrument de musique mais un instrument de percussion. Cela entraîne de la gêne. Mais même les voisins ne se fâchaient pas contre moi. Ils prenaient plaisir. Par exemple, le voisin passe alors que je joue chez moi. Il frappe à la porte et il me dit : «Bonjour, que fais-tu ?», je lui réponds, puis il dit : «Allah, c'est très beau ce que tu joues.» Cela me rendait heureux.

C'était à Ad-Darb al-Ahmar, je travaillais beaucoup. Je prends ma tabla et je travaille. Je ferme la pièce, j'habitais dans un appartement au rez-de-chaussée. Celui qui marche dans la rue m'entend. La fenêtre était proche de la rue. Alors celui qui entend frappe à la porte et il sait que c'est Mahmoud, il me demande comment je vais, ce que je fais et me dit qu'il est content de m'entendre, que je fais danser les passants.

Grâce à Dieu, avenue Mohamed-Ali j'ai appris les fondamentaux de la musique. Et j'ai pu jouer dans de grands numéros. J'en ai bien profité, j'ai travaillé avec de grands numéros. Des numéros de danse par exemple. J'ai travaillé avec Fifi Abdu [célèbre danseuse égyptienne], je suis resté avec elle deux ans. C'est une très grande artiste. Quand je travaillais avec une artiste comme elle, j'aurais dû être inquiet, mais grâce à Dieu, j'ai réussi. J'avais peur au début mais je m'en suis sorti et je suis resté avec elle deux ans. Elle a été contente de moi, je me suis amusé et j'ai appris d'elle. Elle avait des musiciens excellents. Ils m'ont beaucoup appris ; notamment que la danse est différente du *tarab*. Quand je joue avec une danseuse, c'est différent d'avec un chanteur. Il a son style de percussion et la danse exige un jeu particulier. J'ai les deux styles. Je suis devenu très bon pour la danse et pour le *tarab*. Alors je me suis un peu distingué, pas tant que ça. Tous les joueurs de tabla peuvent faire cela. Et tous pratiquent mais peut-être que je suis un peu différent pour le *tarab*. J'aime *assaltan* [du verbe *saltan yesaltan*, suivre les variations mélodiques, changer harmonieusement de mode musical]. Quand je fais travailler un chanteur, il est content de m'avoir derrière lui et je suis heureux de l'entendre. Quand je fais travailler une danseuse, elle est contente.

Jouer de la tabla pour un chanteur ou une danseuse, ce n'est pas la même chose. La danseuse aime toujours le travail qui l'aide à danser. Alors les rythmes sont clairs et assez rapides. La danse s'appuie sur le rythme tandis que le *tarab* s'appuie davantage sur la musique. Et il s'appuie sur le temps rythmique. Alors les rythmes que tu vas faire avec la danseuse sont moins importants avec un chanteur. La danseuse... il faut faire avec elle des mouvements rythmiques nombreux. Le chanteur n'a pas besoin de formules rythmiques très compliquées mais d'un tempo solide pour s'appuyer dessus. Il faut être précis. La danseuse, le tempo peut ne pas lui convenir, alors on la suit un peu, on accélère ou on ralentit comme elle veut. Le tempo change. Selon le chanteur qui joue un morceau, alors il faut que le rythme soit très précis. Avec la danseuse, le tempo dépend de ce qui la met à l'aise pour danser. Le tempo peut être un peu rapide. Et il peut être plus lent. Selon son style de danse et toi tu suis le style. Je la regarde et je suis ses mouvements, je ne la quitte pas du regard. Le bon *tabbâl* ne doit jamais quitter la danseuse des yeux. Quoi qu'elle fasse, il faut la suivre, même si c'est faux, car cela la met à l'aise en tant que danseuse.

La danseuse aime que l'ambiance soit chaude et qu'il y ait du mouvement tandis que le chanteur aime la précision. Bien qu'avec les danseuses il y ait des chanteurs qui travaillent. Mais quand on joue avec un chanteur qui travaille avec une danseuse, on lui joue *istâdî* [précis]. Mais on améliore un peu. C'est-à-dire, il chante et elle danse. On lui garde le temps et dans le même temps on conserve les mouvements de la taille. Nous suivons les mouvements de sa taille avec un style qui ne gêne pas le chanteur et qui ne la gêne pas elle. Afin qu'elle soit contente. *Istâdî*, ça veut dire *dohri*, c'est-à-dire le rythme juste, le tempo doit être juste. Il ne faut pas qu'il y ait de variations, de ralentissements. Il faut que le tempo soit juste. Tant que le tempo est juste, tout est bon.

J'ai travaillé avec Fifi Abdou au Sheraton Guezira [hôtel de luxe] tous les jours. Et nous avons aussi des contrats ailleurs. Nous faisons la nuit au Sheraton. On commençait à 2 heures du matin jusqu'à environ 3 heures, 3 heures et quart. C'était fixé

tous les jours. Elle dansait une heure et quart et c'est déjà beaucoup. Le *farah*, c'est toute la nuit, cela peut durer huit ou neuf heures. Mais le numéro est fixe, en général, cela dure une heure, une heure et quart. Fifi, c'était son lieu et elle y travaillait depuis longtemps, son contrat par exemple était de cinq ans avec l'hôtel. Je l'ai fait deux ans. Elle donnait à l'hôtel un quart d'heure en plus alors qu'elle était supposée danser une heure ; elle offrait un quart d'heure pour que le public soit content.

J'ai quitté l'orchestre de Fifi Abdou, j'ai eu envie de changer. J'ai du mal à rester prisonnier d'un lieu. J'avais travaillé avec elle de 1990 à 1992, deux ans exactement. Après je suis revenu travailler dans les mariages et dans les boîtes de nuit avec une autre danseuse.

Quant à l'argent... C'est un bien matériel qui nous vient de Dieu. Avec ce bien-là tu ne peux pas ruser. Avec Fifi, je gagnais cinquante guinées de l'heure. C'est bien mais je ne pouvais travailler nulle part ailleurs car il fallait que je sois seulement avec elle. Et bien sûr pour moi, c'était une perte. Même si c'était tous les jours, pour moi c'était une perte. Car il y a beaucoup de frais. On a beaucoup de frais. Tu sais, un artiste aussi, il doit bien s'habiller et avoir une bonne apparence, il faut qu'il parle bien. Tout ça entraîne des frais. Alors je suis resté avec elle deux ans. Vraiment, j'ai pris du plaisir avec elle, grâce à Dieu, et j'ai gagné de l'argent. Et puis j'ai travaillé dans de nombreux autres endroits. Des boîtes de nuit par exemple, la nuit de minuit à quatre heures du matin.

Avec Fifi, des musiciens qui me connaissaient lui ont parlé. Elle aussi d'ailleurs vient de Mohamed-Ali. Elle habitait et était sur l'Avenue avant de devenir la grande Fifi Abdou. Elle est partie de l'avenue Mohamed-Ali. Elle sait ce que cela veut dire, un musicien de l'avenue Mohamed-Ali. Elle a essayé de nombreux musiciens et puis à un moment donné, elle a dit : «Je veux un bon *tabbâl*.» Je veux quelqu'un de l'avenue Mohamed-Ali, j'ai envie de quelqu'un de Mohamed-Ali.» Ils lui ont dit : «Il y en a un qui va te convenir, si tu l'entends il te plaira.» Elle a demandé

à ce que je la rencontre. J'y suis allé, je l'ai rencontrée et elle m'a entendu en *live* tout seul et elle a décidé que je travaillerais avec elle. J'ai travaillé avec elle bien sûr, et nous avons fait des répétitions et elle a dit que j'étais bien et elle était contente, et je suis resté avec elle deux ans et il n'y a pas eu de problème, ni de mon côté ni du sien. C'est une femme très sympathique.

J'ai ressenti que je voulais me séparer c'est-à-dire ne pas rester le *tabbâl* d'une danseuse. Je veux être complet et jouer des percussions, mais pas que pour la danse. Je ne veux pas être classé comme ça parce que ce classement peut être gênant. Si je suis classé dans un truc, je ne vais pas être à l'aise dans ma tête, je vais être ennuyé. Si je suis classé comme un *tabbâl* de danseuse, c'est fini. Tout le monde va savoir que tu travailles *tabbâl* pour une danseuse. Mais tu ne feras pas l'affaire dans un autre contexte. Alors ça va être une mauvaise catégorisation pour moi. Il fallait que j'aille travailler un peu dans les mariages et puis que j'accompagne un chanteur. Je travaille un peu dans un endroit et je fais un programme complet. Pour un ou deux ou trois chanteurs, des danseuses, une ou deux, dans le même endroit. Pour qu'il y ait de bonnes liaisons nombreuses et que je ne sois pas lié à une seule danseuse ou un seul chanteur.

J'ai aussi beaucoup travaillé dans des pays étrangers. Je suis allé en Irak en 1984. J'ai travaillé en Irak une année et je travaillais dans un endroit où je faisais tout le programme. J'avais des amis qui voyageaient et j'avais envie à cette époque de partir. J'avais envie de tenter l'aventure du voyage. Alors j'ai voyagé de moi-même, personne n'est venu pour me prendre. J'ai voyagé à mes risques et périls. Je voulais connaître ce qu'est la nostalgie de son pays. Comment parlent les gens, comment ils jouent. Je voulais connaître cela. Alors je suis allé en Irak en 1984. J'y suis resté une année, jusqu'en 1985. J'ai travaillé dans un lieu mais au début je suis resté à peu près deux mois sans travail. Je cherchais du travail jusqu'à ce que je rencontre mes amis qui m'ont fait connaître une place. J'avais là-bas des amis de l'Avenue, ils ont voyagé et quand je suis moi-même parti, je les ai retrouvés

là-bas. Alors, ils ont commencé à me chercher un contrat. J'ai trouvé du travail dans un lieu stable. Je faisais un programme et ce programme contenait dix-sept ou douze numéros selon les soirées. Par exemple, un chanteur et une danseuse, tout le programme, des chanteurs et des danseuses se succèdent. Bien sûr, dans le programme, chaque chanteur fait quelque chose de différent. Celui-là est irakien, celui-ci égyptien, syrien, libanais. Le contact pour moi était bien. J'en étais content, j'ai appris des choses que j'ignorais. J'ai entendu des choses que je n'avais pas entendues. J'ai connu des mélodies que je ne jouais pas. Des choses du Liban, de l'Irak. Je n'en avais pas idée. Je les ai connues en Irak, puis je suis rentré en Egypte et j'ai repris le travail, et voilà. Puis j'ai eu l'occasion d'aller au Bahreïn. Ils m'ont fait un visa et m'ont envoyé au Bahreïn pour que j'y travaille. Cela m'est venu par mes amis. Aussi au Bahreïn, ils ont dit : «Il nous faut un *tabbâl*.» On leur a demandé : «Qui est bien ?» Ils ont dit : «On va prendre Mahmoud.» Alors ils m'ont appelé et j'ai envoyé une photocopie du passeport, ils m'ont fait un visa et je suis parti. Je suis resté avec eux sept mois. Je travaillais là aussi sur un programme complet : danseuse, chanteur et chanteuse. Le programme était de trois heures. Nous y faisons trois numéros, un chanteur, et une danseuse et une chanteuse et un chanteur du Golfe, du Bahreïn. Puis il y a eu une autre occasion de voyager. Ça s'est produit de temps à autre. Je peux rester en Egypte cinq ou six ans et puis je voyage une année puis je reste dix ans et je voyage une année. Bien sûr, je voyage, je vais à Al-Arich, Assouan [villes égyptiennes], j'ai beaucoup tourné à l'intérieur de l'Egypte, dans les hôtels. Puis j'ai eu Abu Dhabi l'année dernière. Grâce à Dieu, je suis resté avec eux dix mois. Vraiment, j'ai été content des gens.

Ils sont venus me chercher : ils voulaient un *tabbâl* et mes amis m'ont recommandé, on m'a fait des papiers et je suis parti à Abu Dhabi. Maintenant j'en suis rentré depuis une dizaine de jours.

Mais sans voir la famille, dix mois c'est dur, ils me manquent. Ce n'est pas possible de prendre ma famille avec moi. Et puis j'y

vais pour travailler. Je sais que j'y vais pour travailler. Le manque du pays est habituel et je pense qu'il est possible que j'aille travailler à l'intérieur de l'Égypte, je vais à Sharm, Assoun, Al-Ghar-da'a. Je peux rester trois mois et puis je rentre voir mes enfants. Alors c'est comme la nostalgie qu'on ressent à l'étranger.

Je me suis marié en 1992, à l'époque je travaillais avec Fifi Abdou. Ma femme n'est pas du monde de la musique. Elle travaillait à la radio et à la télévision avant le mariage et, après, je préférais qu'elle reste à la maison, éduque les enfants. Je lui ai demandé d'arrêter de travailler. Mais c'est sa liberté et je ne lui impose rien. Elle s'est arrêtée et elle était fonctionnaire et nous étions fiancés ; avant de nous marier, il y a la période de fiançailles. Alors je lui ai dit que je n'aimais pas qu'elle travaille et elle m'a dit «Pas de problème».

Avec ce que je gagne c'est suffisant pour nous. Et ma femme est bien, elle fait attention à moi, grâce à Dieu. Et j'ai Ahmad et Ayat : Ahmad a dix ans et Ayat trois ans.

Dans chaque pays où je vais, j'apprends trois rythmes nouveaux, c'est pour moi une richesse car j'ai appris des choses nouvelles. J'écoute même si je ne vois pas. Untel joue cette mélodie, on la veut, on va la faire cette nuit. Alors je l'apprends le jour précédant l'engagement, je reste, j'écoute bien et je le travaille à fond. Et j'essaie de le sortir. Et j'arrive le soir à sortir le rythme exactement. Bien sûr, nous faisons une répétition d'abord avec le groupe mais j'essaie avant d'écouter tout seul et de le sortir seul puis on fait une répétition et on va travailler.

J'ai travaillé au Caire dans la plupart des quartiers. Le Caire, c'est ma ville, tous les quartiers... j'ai travaillé, à Ad-Darb al-Ahmar et Gamaliyya et à Al-Gayyara [Vieux Caire], à la citadelle, dans des mariages chaque fois, à Bassatin, dans la plupart des coins du pays. La différence n'est pas grande entre ces quartiers : par exemple Bassatin et Ad-Darb al-Ahmar, ce sont des fêtes de mariage dans les deux. La noce à Ad-Darb al-Ahmar peut être un peu grand, il y a beaucoup de gens, de nombreux musiciens et plus de numéros. Et puis dans un autre endroit, à Shubra par

exemple, tu trouves un mariage acceptable, un peu petit avec peu de numéros mais c'est aussi un mariage.

Je joue des tablas et un peu de *ri'*. Mais je suis spécialisé dans la tabla. J'ai préféré me spécialiser dans un seul instrument pour qu'il n'y ait pas de séparation dans ma pratique, pour ne pas connaître un peu de chaque instrument sans en maîtriser vraiment aucun. J'ai plusieurs tablas chez moi. Je les achète avenue Mohamed-Ali où on trouve tous les magasins d'instruments. Bien sûr il y a des magasins dans beaucoup d'endroits dans lesquels on trouve des instruments. Mais quand je veux acheter, je vais avenue Mohamed-Ali parce qu'ils me connaissent et je les connais. Je préfère ça à acheter dans un lieu que je ne connais pas du tout. Un lieu que je connais, il me procure la meilleure qualité.

Les aspects matériels ne veulent rien dire pour moi. Ce n'est qu'un moyen, rien d'autre. Je veux des cigarettes, je trouve un paquet de cigarettes dans ma poche. Si je n'ai pas de quoi m'acheter des cigarettes, c'est ça seulement qui me préoccupe du côté matériel. Je veux vivre, ce n'est pas important de gagner beaucoup, je veux que mes enfants vivent bien et qu'ils aient leur argent de poche, qu'ils aient de quoi manger et étudier et je peux leur procurer tout ça. Cependant, si je fais fortune, si Dieu me le permet, il me donnera ; s'il ne le veut pas, n'en parlons plus. Il me donnera quand même de quoi manger pour moi et mes enfants.

Ce métier, grâce à Dieu... Mais peut-être qu'en Egypte, il est un peu ingrat. Peut-être parce que nous sommes beaucoup de musiciens, à cause de ça. C'est difficile pour chacun d'arriver à bien gagner. Mais ailleurs, il peut en vivre mieux. A l'étranger tu as la nostalgie du pays. Si tu dépenses beaucoup en Egypte, à l'étranger tu ne peux pas dépenser beaucoup. Comme tu as la nostalgie du pays, tu ne peux dépenser ton revenu ou la moitié de ton revenu, tu ne peux pas le dépenser. Tu essaies de dépenser le moins possible, même si ton revenu est faible. Car il n'y a pas d'amis, personne chez qui aller. Tu es concentré dans le travail seulement et dans ce que tu gagnes. Tu t'organises bien. Tu

envoies une partie chez toi et tu en gardes une partie pour que quand tu rentres chez toi tu aies de l'argent. Quand tu vas dans ton pays, il faut que tu possèdes de l'argent. Pour les amis qui te font la fête et la famille qui sont contents que tu rapportes quelque chose.

Lors de mon dernier voyage à Abu Dhabi... j'ai gagné environ dix mille guinées net. Par exemple, j'envoyais une somme d'argent pour la maison et mes frais personnels et j'économisais sur ces dix mille. Ça c'est pour Abu Dhabi. Mais il y a des pays où tu gagnes plus que ça mais c'est ça que Dieu m'a envoyé. Alors je l'ai fait, c'est bien de l'avoir fait. J'ai réussi dans le travail. Je travaillais dans un hôtel qui s'appelle Hôtel du Golfe à Abu Dhabi. C'est un cinq étoiles. Je travaillais avec un grand investisseur qui s'appelle Ahmad as-Sayyed. Il est très connu. Il est égyptien d'origine et investisseur à Abu Dhabi. Il a plus d'un hôtel et plus d'un lieu dans lequel il travaille. C'est un homme très bien.

J'étais résident. Ils m'ont fait une résidence de trois ans, mais je suis resté quelques mois. Et je n'ai pas pu finir les trois ans car il y a les enfants en Egypte, c'est dur de rester trois ans. Je peux revenir chaque année pour les vacances. Mais la vie là-bas est dure. Abu Dhabi est cher. Les vêtements sont chers, la nourriture aussi et le revenu est limité pour te permettre de vivre au niveau d'Abu Dhabi. Pour que je puisse travailler à Abu Dhabi, il faut que le revenu soit bien plus grand. Pour que je puisse y vivre trois ans. Quand j'ai vu que ce que je gagnais était limité, j'ai préféré resté dix mois. Et je me suis contenté de ce que j'ai gagné, grâce à Dieu. Et je suis rentré.

Je travaillais dans un programme complet, je travaillais de 23 heures environ jusqu'à 2 heures et demie. On faisait un programme de chanteur et de chanteuse, tous les jours, sept jours sur sept. Il n'y avait pas de vacances, à part les vacances officielles qui sont rares. Tous les cinq mois, pour le *mouled* du prophète, les vacances religieuses. C'est comme ça les vacances pour les musiciens.

Dans tous les peuples, il y a des gens qui respectent et d'autres non. Je suis un artiste et n'importe où tu es un artiste, mais en

Egypte peut-être que les artistes ne sont pas valorisés. Il y des gens qui te respectent et d'autres non. Au début, dans ma famille, la plupart disaient que c'était une honte. Et une autre partie disait : «Il est passionné, on ne peut pas l'en empêcher. Il est passionné par quelque chose et on ne peut le lui interdire. On va le laisser pour voir ce qu'il va faire.» Même maintenant que je suis adulte, la famille peut considérer que je suis un peu marginal par rapport à eux. Je ne visite pas beaucoup les membres de ma famille parce que j'ai le sentiment qu'ils n'aiment pas mon métier. Alors je leur rends peu visite. Mais ils m'aiment en tant que personne. C'est le métier qu'ils n'aiment pas. Ils sont libres.

Je suis le plus jeune de mes frères et j'ai deux sœurs plus petites que moi. On est trois garçons, je suis le plus jeune : trois garçons et deux filles.

J'aimerais que le musicien soit respecté : je vais à un mariage, je fais la fête aux gens, je n'ennuie personne. Le musicien, nous en avons tous besoin. Toi et moi. Toi si tu as un mariage, qui vas-tu amener ? Tu vas y prendre des musiciens pour qu'ils te fassent un mariage et t'aident dans ta fête et te rendent heureux. Ils te font ressentir ce qu'est le *farah*. Si tu as un anniversaire, ils s'associent à toi pour cette nouvelle année de ta vie. Ils chantent pour toi, ils jouent pour toi, ils te font danser, te rendent heureux. Alors j'aimerais vraiment que les musiciens soient plus respectés en Egypte et dans le monde. Je ne suis pas allé en Europe pour te dire si les musiciens y sont respectés ou pas. Mais d'après ce que j'entends, il est possible que le musicien en Europe soit un peu plus respecté. C'est ce qu'on dit. Je n'ai pas essayé, pas encore. J'ai envie d'aller en Europe et de découvrir la vie en Europe. Ils jouent comment ?

J'aime le voyage. Je ne peux pas dire que je déteste le voyage, non je l'aime. Il y a beaucoup d'intérêts. Tu vas apprendre artistiquement et puis tu gagnes de l'argent et enfin tu découvres un nouveau pays. Tu as vu des gens, tu as parlé une langue que tu ne connaissais pas. Tu dois l'apprendre pour pouvoir te débrouiller. Je ne parle ni anglais ni français. Si je vais en France il me faudra

parler français. Si je vais dans n'importe quel pays, il faudra parler anglais car j'ai besoin en me levant le matin de boire un thé. Pour ça il faut que j'apprenne à dire : «Je veux boire, je veux manger.» Ça je vais l'apprendre par la pratique. C'est sûr qu'il faut que je l'apprenne si je vais en France, j'apprends ça car j'y suis obligé. Il le faut pour que je puisse vivre. J'apprends des petites choses pour mes besoins. Ça ne me fait pas honte de ne pas savoir l'anglais ou le français. Ça ne me dérange en rien. Mais c'est possible que ça ait un effet dans les pays que je visite. Si je vais en France par exemple, ça sera important de parler avec eux français. Pour cela il faut au début apprendre des choses, «je veux manger, boire». Donc d'abord pour rester une longue période, il faut que je parle français.

On est censé être instruit. Mais les conditions de vie, lors de l'enfance, le revenu du père était très faible. Il ne pouvait pas faire étudier les cinq enfants. C'était difficile. Mais c'est possible que moi aussi je ne me sois rendu compte de l'intérêt des études que quand j'ai grandi. Quand j'ai grandi, j'ai compris tout ce que j'avais raté en n'étudiant pas. Si j'ai l'occasion d'étudier maintenant, ce sera tout de suite. S'il y a l'occasion d'apprendre ce dont j'ai besoin."

IV

LE DÉSABUSÉ

REDHA AS-SAHÎR (nom de scène : Ridha le Magicien), percussionniste

“Je m’appelle Ridha Imam Fathi, je suis né le 17.10.63, à Ad-Darb al-Ahmar. Ma famille est d’Ad-Darb al-Ahmar. Mon père était fonctionnaire au ministère de la Défense. Il appartenait à l’armée mais il était en civil. Mes parents sont nés ici, on vit depuis longtemps à Ad-Darb al-Ahmar. J’habite maintenant à Bassatin. Je suis marié et j’ai un fils, Karim. J’ai quitté Ad-Darb al-Ahmar pour Bassatin il y a environ neuf ans. A Ad-Darb al-Ahmar, j’habitais près de la *hara* d’Abdallah Bayk, dans la *hara* de Al-Mi’mar.

Enfant, on avait la radio, j’aimais écouter Umm Kalthum. Mon père aimait Umm Kalthum, Farid, Abdel Halim et ces gens-là. Bien sûr, je restais à écouter la musique et j’aimais écouter Umm Kalthum et Abdel Halim tout le temps. Maintenant à la maison, j’écoute des chansons, mais, aussi, si je n’arrive pas à dormir, j’ai des cassettes d’Umm Kalthum. Je mets la cassette et j’écoute, toutes ses chansons sont bonnes, par exemple, *Sirat al-Hubb*, *Al-Atlal*, *Heidihi leylati*. J’écoute très peu la musique d’aujourd’hui. J’aime beaucoup les fêtes à la télévision. Je regarde aussi pour

les fêtes. Si c'est une cassette d'un nouveau chanteur comme Abdel Bassit, s'il a une nouvelle cassette, il faut que je l'achète et que je l'écoute. Si je travaille et qu'un chanteur chante une nouvelle chanson d'Abdel Bassit, il faut que je m'en fasse une idée. J'écoute une, deux, trois fois. Bien sûr je connais les chansons demandées dans le travail et je les écoute une ou deux fois et je les écoute de nouveau jusqu'à ce que je retienne leur rythme. Et comme ça si un chanteur joue une de ces chansons, je la connais déjà.

Mes premiers souvenirs de musique... Au début, c'était un passe-temps parce que j'étudiais. Pour moi c'était un simple loisir. J'en étais content. J'achetais une tabla pour un shilling (cinq *qurush*) au vendeur qui passait dans le temps. Il y en avait un qui passait par chez nous qui vendait des tablas pour un shilling et d'autres pour dix (*bariza*). Des petites tabla... alors à l'époque, j'avais envie d'acheter une tabla et d'en jouer. J'en jouais, j'étais jeune.

Je jouais à la maison, si elle se cassait, j'allais le jour suivant avec mon argent de poche, j'attendais que le marchand passe et j'allais acheter la même tabla. J'ai fait ça jusqu'à ce que j'atteigne quinze, seize ans. J'ai commencé à jouer avec des amis, à pratiquer en tant que loisir. On se regroupe, celui qui a un anniversaire... le mariage de sa sœur ou le sien. On va avec la tabla et il y avait le *ri' al-kebir* et le *duff*. On va jouer et on met de l'ambiance. Au début bien sûr ce n'était pas professionnel, rien du tout. Jusqu'à ce qu'on commence à louer des percussions. Quand on va les rendre, je remarque qu'il reste à chacun un quart de guinée ou une demi-guinée. Alors j'ai commencé à me dire que c'était pas mal, qu'on pouvait gagner de l'argent. Je suis resté comme ça jusqu'à ce que je commence à entrer dans le métier.

Au début, il n'y a pas eu de problème avec la famille ou les voisins parce que la tabla était petite, elle ne faisait pas beaucoup de nuisances et puis c'était notre maison, il n'y avait pas de locataires.

J'ai arrêté les études en secondaire – commerce. J'ai commencé à travailler comme fonctionnaire au ministère de la Défense mais

j'ai laissé ça depuis longtemps. J'ai été renvoyé à cause de ce travail [musique]. J'avais du travail tous les jours dans la musique, alors bien sûr pour me lever le lendemain et aller au bureau, c'était dur. Je n'avais pas dormi. Alors j'allais, je dormais une heure et puis j'allais au travail mais parfois cette heure durait jusqu'à l'après-midi. Bien sûr ce n'était pas possible d'aller au travail et comme ça pendant des jours et des mois. Et puis ils m'ont envoyé une lettre d'avertissement, une fois, deux fois et trois fois et la dernière fois. Ils m'ont envoyé une lettre de licenciement disant que c'en était fini de mon poste chez eux !

Parmi mes amis de l'époque, certains sont restés avec moi dans le métier dont Midhat qui est mon ami depuis longtemps, on a été éduqués ensemble. On était voisins. La maison de mon père était devant celle de son père. Les deux balcons se faisaient face. Alors depuis notre enfance, on est ensemble. Il faisait partie des amis. Je connaissais bien sûr Ahmad Wahdan, je le connais depuis longtemps mais pas bien à l'époque.

On jouait comme ça, c'est-à-dire pour un anniversaire, le mariage de la sœur d'un ami, on louait les instruments. On a appris ensemble ; moi, depuis mon enfance, je suis attiré par ce travail. Je l'ai aimé dès l'enfance. J'ai commencé à apprendre, j'allais à un *farah*, je trouve quelqu'un qui joue des tablas ou un autre qui joue du *mazhar*, comme ça. Je restais à le suivre et je le suivais aussi à l'oreille et je regarde ses mains, ce qu'il fait. Comment il joue des tablas. Ensuite, je rentre à la maison et je refais ce que j'ai vu et puis je m'entraîne dans les anniversaires. Personne n'écoute, ils veulent du bruit, alors j'entraînais mes mains pendant les moments où on jouait pour les amis comme ça. J'allais jouer par amitié mais ainsi je me constituais une expérience. J'apprenais, c'est-à-dire que j'essayais de faire bouger mes mains et de reconnaître les rythmes. Je n'ai rencontré personne pour apprendre, ça ne s'est pas fait comme ça. Personne ne m'a appris. C'est venu tout seul comme ça parce que j'aimais bien ce boulot depuis l'enfance. J'ai commencé à y faire attention. Je me suis spécialisé dans le *duff* et dans le *ri*'. Mais ce que je préfère, c'est le *duff*, c'est

ma spécialité. Dans l'orchestre, il appuie le *ri'*. Le rythme par exemple ça peut être une tabla assez faible mais le *duff* joue avec elle. Il assure la *ardhiyya* [de *ardh*, «terre», les temps forts, les battements]. Cette *ardhiyya* remplit [l'espace sonore] : si le *tabbâl* veut un mouvement rapide des doigts, je lui assure la *ardhiyya*. Et lui il peut faire ce mouvement pendant que j'assure l'arrière-plan rythmique et l'assise. Il ne reste pas seul parce que seul il ne va pas savoir jouer toutes les possibilités et faire des solos [ici, *solicât* mais aussi *solo'ât*].

Le joueur de *duff* joue la *ardhiyya*, c'est ce qui le singularise. Il y a des chansons du Golfe qui sont bâties autour du *duff* et des chansons qui se chantent avec le *bendir* seulement, c'est-à-dire *duff*. Et elles n'ont pas des rythmes très vifs. Tout le travail est construit sur le *duff*. Dans les pays du Golfe, il n'y a pas juste un *duff*, ce sont par exemple deux ou trois personnes, trois joueurs de *duff* qui travaillent ensemble. Et un *tabbâl* bien sûr, pour qui c'est important qu'il y ait une *ardhiyya* de bonne dimension pour qu'il puisse faire son travail. Il suit la *ardhiyya*, c'est sa base, la base du *tabbâl*. On lui fait la *ardhiyya* et lui peut jouer ce qu'il veut, il peut faire un solo, il est à son aise. Et nous on lui fait sa *ardhiyya*.

A mes débuts, quand je restais à jouer avec mes amis, j'ai commencé à assurer des mariages. L'occasion est venue de mon voisin qui m'a dit : «Ridha, le mariage de la sœur...», et à cette période je lui ai pris deux guinées. Je savais qui faisait ce boulot. J'ai connu Ahmad comme ça. Je suis allé le voir : «Je te veux avec moi *ya ustaz ahmad* pour travailler» ; on était peu payés. Je n'allais pas au café à cette époque et je ne les connaissais pas. A ce moment, tout mon travail était dans le quartier. Je travaillais depuis la maison. Je n'allais jamais au café de l'avenue Mohamed-Ali. Il y en avait un qui louait les instruments mais pour cher. Aussi, dans le temps, au début de l'Avenue, j'allais là-bas, chez une femme pour lui louer l'instrument mais la location était un peu chère et personne ne me connaissait, j'étais inconnu et j'ai été connu dès que je suis allé voir Ahmad et que nous sommes allés travailler ensemble. Ahmad, les gens venaient le voir, ses amis, et

ils voyaient que je faisais l'affaire : «Ahmad, on veut Ridha au mariage tel jour...» De là ont commencé les relations avec les gens et j'ai commencé à faire leur connaissance.

C'est très important dans ce boulot que je sois connu par untel ou untel. Quand l'un me connaît, tous savent que je peux faire le boulot. Il vient prendre un contrat, il vient me voir en premier et me choisit moi pour ce contrat. Pourquoi ? Parce que chaque fois que je travaille bien et surtout dans les *farah beledi*, je suis plus demandé ensuite. Les *farah beledi*, ce sont des fêtes de mariages populaires, qui sont dans une rue, des mariages populaires. Dans les quartiers populaires comme Al-Mugharbilin, Al-Qalaa, As-Sayida [Zeynab], dans les zones, les quartiers populaires, Bulâq... Alors, les relations de travail ont commencé et j'ai gagné de l'argent. A cette époque, ça marchait bien parce que tout était bon marché. Par exemple, avec un quart de livre, je pouvais acheter plein de choses. J'étais jeune et la vie ne coûtait pas chère. Un paquet de cigarettes c'était sept piastres et demi. Ce n'était pas cher. J'achetais des choses et il me restait de la monnaie de ce quart de livre. A cette époque je prenais deux livres pour une fête de mariage et j'étais très content. C'était mes premiers revenus.

Maintenant je prends soixante-dix ou quatre-vingt. Pour moi, c'est pas mal. C'est différent de celui qui a un contrat pour un mariage, qui organise un mariage et qui travaille bien, il peut se faire jusqu'à trois cents, quatre cents guinées. Celui qui organise le *farah*, il constitue un orchestre. Il se met d'accord avec celui qui donne le mariage qui lui dit : «Amène-moi un orchestre de musiciens», et ils se mettent d'accord.

Celui qui veut faire une fête peut venir au café, il y a aussi des gens qui viennent à la maison, qui connaissent ma maison : «On te veut pour le mariage de notre fille, pour mon mariage...» Le marié peut s'entendre avec moi ou avec le père de la mariée. Le père du marié parfois il vient me voir à la maison. La plupart des clients viennent directement à la maison. Mais le café c'est plus rare. Quand des clients viennent ils me disent : «On veut un

orchestre.» S'ils sont allés me demander à la maison, on les envoie au café.

Je me tiens dans le café Halawithum, avec Midhat et Mahmoud. Ahmad Wahdan était toujours au café Naguib, il y a longtemps. Et je sais qu'il restait dans ce café et ne restait pas à Halawithum du tout. A Halawithum, on a trouvé qu'on avait de meilleurs contrats qu'au Naguib. C'est-à-dire, au café Naguib les engagements peuvent être de... Le Naguib, c'est aussi le Saad as-Sawâ. Il est considéré comme le Saad as-Sawâ. Mais dans le temps les propriétaires étaient frères. Le propriétaire actuellement, qui le loue, c'est Naguib, mais il y est depuis longtemps. Mais le travail est mieux à Halawithum. Parce que les rémunérations des engagements sont plus élevées qu'au Naguib. Au café Naguib, le travail est moins bien payé. Parce qu'ils sont nombreux dans ce café. Mais en ce qui nous concerne, on est peu nombreux au café [l'autre café] et on est connus. Par exemple, nous sommes connus avec Mahmoud et Midhat et on sait combien chacun d'entre nous prend pour un engagement. Quand on est demandé pour un travail au café, tout le monde sait combien on prend. Mais si on est au café Naguib, on peut avoir moins de vingt ou trente livres. Pour cela on préfère rester... Même les clients qui viennent engager quelqu'un connaissent les heures durant lesquelles on peut nous trouver au café, si on est au Naguib, le client vient et nous réserve avec les prix du café Halawithum.

Comme le Saad as-Sawâ est moins cher [les musiciens qui s'y tiennent prennent moins cher], ça nous fait du mal et si le client s'habitue comme ça, c'est fini. Par exemple, j'ai engagé Ridha pour quarante livres et après ça va être le même prix pour chaque travail. Pourquoi vais-je aller le chercher dans un autre café pour soixante-dix ou quatre-vingt ? Non je le prends du café Naguib tout le temps et je le paie quarante livres. A cause de ça nous n'acceptons pas : par exemple, parfois, il te vient du travail d'un autre café pour ce prix-là et on refuse d'y aller. Je peux aller mais je ne travaille pas. Pourquoi ? Parce que je vais me vendre moins

cher. Ça va être une mauvaise opération, je vais être moins cher. Je peux faire deux ou trois engagements, c'est mieux que de travailler tous les jours pour moins cher. Si je travaille tous les jours, l'argent aujourd'hui partira en frais et je finirai le travail comme ça, sur du vide, j'aurai travaillé pour rien.

Dans le temps, je travaillais beaucoup, plus que maintenant. Avant on travaillait tout le temps, et à certaines périodes tous les jours. Par moments, ça pouvait être tous les jours et d'autres fois il n'y a rien. Et des jours où je demandais à Dieu un jour de vacances et qu'il ne me vienne pas encore un engagement. Parce que mes mains me font mal, je ne peux plus travailler. Et puis les engagements se sont raréfiés. Maintenant, je travaille à peu près deux fois par semaine, le jeudi et le samedi ou le dimanche. Ça peut être trois jours dans la semaine. Et parfois, je travaille deux jours seulement. Les gens qui font ce métier sont bien plus nombreux. Au début nous étions peu nombreux. Parfois j'obtenais trois, quatre avances et je choisissais ensuite le meilleur contrat. Et j'y allais avec mes amis pour un travail où je suis à l'aise, bien payé et je laisse tous les autres. Je choisis, quoi. Mais maintenant c'est fini, ça n'existe plus. Avant on pouvait avoir deux ou trois engagements par jour. Maintenant, c'est un seul engagement, je prends l'avance et j'y vais. Avant je travaillais tous les jours, le mois précédant ramadan, je travaillais «direct» tous les jours. Une année j'ai travaillé tous les jours du mois de shaaban jusqu'au premier jour de ramadan.

Je travaillais dans les mariages, Je me trouve aujourd'hui à Sayyida et demain je ne sais pas et après-demain non plus. C'est comme ça. Je gagne environ cent soixante livres par semaine.

Ça devrait faire six cents par mois mais ça peut être moins : de cent soixante, ça peut être cent quarante et celui qui va au café en a pour cinq livres, sans compter les cigarettes, sans compter la collation qu'il peut prendre le matin en rentrant chez lui. Mais, grâce à Dieu, on s'en sort, on fait aller.

Le nombre des musiciens a augmenté, il y a beaucoup de très jeunes qui viennent sur le marché et ils prennent moins que nous.

Ceux de la musique, c'est-à-dire ceux du clavier, tu vas avoir Ahmad par exemple qui veut deux cents livres et un jeune qui arrive que personne ne connaît et qui va dire «Moi je joue de l'urg» et qui prend cent. Bien sûr le client va le choisir lui, même si ce n'est pas le même niveau. Il y en a qui regardent le niveau et d'autres qui cherchent à payer le moins cher possible. Il y a des clients qui sont mélomanes, ils connaissent Ahmad et Ridha et quel que soit ce qu'ils demandent, ils vont leur donner. Car il sait qu'ils sont bons. Et il y a l'organisateur de mariages qui cherche à payer le moins cher possible et prend n'importe qui. J'ai un orchestre devant moi, c'est ça qui compte.

J'ai rencontré dans le métier des problèmes : des problèmes dans la société, des rixes dans le mariage ou encore une mauvaise réputation dans ta famille. Par rapport à mes frères et à mes sœurs, je suis le seul à faire ce métier. Je suis un peu différent des autres dans ma famille. Bien sûr quand le boulot a commencé à me rapporter, j'ai arrêté les études. J'étais en secondaire commerce et, en même temps, j'étais fonctionnaire. Et le boulot me donnait tous les jours du travail. Et je me suis dit «Je vais aller au bureau pour quoi ?» Alors que je gagnais vingt, vingt-cinq livres par mois. Mais j'ai pensé «Je me fatigue et je vais travailler le matin et je vais au bureau pour vingt-cinq livres par mois alors que je les gagne en un jour» et je travaillais tous les jours à cette époque. Alors je me suis dit «Pourquoi me fatiguer ?». Et j'ai commencé à mal travailler et à dormir le matin. Alors de ce moment j'ai décidé de ne plus faire que ça. Bien sûr, je regrette, un métier comme ça c'était...

Maintenant, je ne me sens plus à l'aise dans le métier et j'espère que Dieu va me permettre de le laisser. Je veux arrêter : pour moi, je me suis mis en tête que si Dieu me donne une bonne chose, j'arrête complètement ce métier et je n'y vais plus et je ne pense pas que je le ferais après cela. Je travaille toujours car actuellement je n'ai rien d'autre. Je pense à acheter un taxi et à le faire travailler ou à travailler moi-même avec. C'est mieux. Je n'ai pas économisé d'argent mais j'ai un projet : ma mère a un

immeuble, si on le vend, chacun des héritiers aura une part. Je prends ma part et je fais un projet avec pour arrêter le métier.

Je veux arrêter parce que j'en ai marre. Bien sûr, avec l'âge, en vieillissant, je ne peux pas prendre un *duff* alors que je suis vieux... Je suis considéré à part dans la famille. Je ne veux pas continuer sur cette pente jusqu'à ce que j'aie des cheveux blancs, j'aurais un statut déplorable devant mes enfants si je prends l'instrument. Ça, j'y pense depuis un moment. Depuis trois ou quatre ans environ et j'y pense et si Dieu veut je le ferai, pour que quand mon fils grandira et découvrira le monde, il n'ait pas à dire que son père travaille comme joueur de *duff*. C'est pas comme si son père jouait de l'orgue, de la musique, c'est mieux. Mais quand il dit *bita' ad-duff* [joueur de *duff*], ça la fout mal. Je ne veux pas en arriver là. En même temps, ma santé ne me le permet pas. Plus on vieillit, moins on peut. C'est dur de veiller aussi. De travailler dans les mariages. J'ai envie d'arrêter.

Je travaille dans les fêtes de rue ou dans des clubs. Et je sens que le boulot, ça y est j'en ai marre : il y a moins d'argent à gagner. Celui qui veut fonder une famille, ce n'est pas possible sauf à travailler aussi le jour ou à avoir un projet qui lui rapporte de l'argent. Mais en ce qui me concerne, j'essaie de faire en fonction de mes possibilités. Mais si Dieu veut, j'ai la volonté d'arrêter.

Je n'ai pas d'ambition artistique et musicale parce que moi à la base je ne l'ai pas étudiée. Au début c'était un loisir, quand j'ai vu que je pouvais gagner de l'argent, j'ai vu que c'était un bon boulot, j'étais encore jeune. Je me suis dit : «Ouah, ça gagne bien», alors j'ai continué dans ce métier et quand j'ai mûri, j'ai vu que ces mariages c'était le bordel. Je me dis que c'était mieux d'arrêter.

Je vais toujours à Halawithum parce que c'est la source de mes revenus. Mais si j'arrête, je n'irai plus au café, ça sera difficile, de temps en temps pour saluer mes amis. J'ai des amis que je me suis fait dans ce métier. Mais je ne les considère pas comme des amis juste pour le travail. Comme Ahmad, je l'aime comme un

ami normal. Je laisse tomber ce boulot et je viens pour mes amis. De même Mahmoud, Midhat et tous ces gens-là. Mais bien sûr je serais considéré comme un invité. Je reste avec eux une demi-heure et j'y vais. Mais actuellement c'est la source de mes revenus. Il faut que j'y sois.

Les mariages, avant, c'était mieux que maintenant. Les *afrah baledi* avant étaient mieux. Il y avait des gens qui savaient écouter. Ils étaient mélomanes et aimaient le *tarab*. De nos jours c'est fini, l'organisateur de la fête veut de l'argent. Il n'est pas là pour écouter des gens. Il le fait pour l'argent. Il veut amener l'argent pour payer la nourriture, les tentures et l'électricité. Le *nabatshi*, il est très important celui-là pour le travail aujourd'hui. Avant, il n'y avait pas ça. Il y avait de l'ordre. Le *nabatshi* restait sur l'estrade et n'en bougeait plus. Maintenant il a appris à prendre le microphone et descend en bas avec les gens et ça devient un peu de la mendicité et ça fait mauvais effet. Il descend, untel et untel l'obligent à monter sur l'estrade (pour qu'ils paient), ça la fout mal. Il peut être venu invité, il n'a pas d'argent ou il a déjà donné vingt livres et n'a pas pour donner encore et il a donné au père de la mariée et n'a pas pour encore donner. Pourquoi va-t-il encore se faire griller par le *nabatshi*. L'organisateur du mariage amène le *nabatshi* pour ça. Il prend trois cents ou deux cents cinquante [le *nabatshi*]. Il y a des *nabatshi* qui sont au café Halawithum. Ils n'ont pas un travail précis, ils travaillent avec nous. Ils ne sont pas nombreux. Il y en a un par exemple qui s'appelle Amir et un autre qui s'appelle Al-Assali. Ils sont là depuis longtemps et un autre qui s'appelle Ahmad Irba. C'est le seul dont le prix est très élevé. Il prend trois cents mais il sait bien amener l'argent. Il peut ramener dans un mariage genre six, sept mille livres. Quand l'organisateur du mariage lui donne trois cents, il est content parce qu'il gagne beaucoup. Bien sûr, c'est nous qui nous fatiguons toute la nuit. On n'en prend même pas la moitié [des trois cents] et ça, ça énerve quand même. Je suis assis sur la chaise, scotché à la chaise de 11 heures du soir du soir jusqu'à 6 heures du matin et je prends soixante ou soixante-dix et le *nabatshi*

qui est là prend pour faire la *nu'ta* trois cents. Ça dégoûte du travail et te fait le détester jusqu'à ce que tu laisses tomber pour de bon. Parce que c'est fini, ce n'est plus un truc intéressant comme par le passé sauf si tu fais des fêtes, des soirées ou si tu peux travailler à l'aise et tu ne te fatigues pas et les gens t'écoutent. Une soirée chic, pas comme les mariages *baladi* à deux balles : des types habillés n'importe comment qui viennent regarder la danseuse. Personne ne vient pour écouter ou pour en profiter un peu et rentrer chez lui. Mais dans le temps il n'y avait pas ces choses-là. Il y avait des auditeurs et l'organisateur du mariage amenait des gens et ils avaient des égards pour les musiciens. Mais maintenant c'est fini tout ça.

Moi-même, j'ai organisé une fête, il y a trois ans. Je l'ai fait derrière ici, quand tu es venu avec Ahmad. Bien que j'habite maintenant à Bassatin, je l'ai fait ici [à Ad-Darb al-Ahmar]. C'est la maison de ma mère, je ne suis pas connu à Bassatin et puis j'ai un truc, je ne sais pas si c'est bon ou pas : depuis que je me suis marié et que je me suis installé là-bas, je ne veux pas qu'on sache quoi que ce soit sur moi. Depuis que je me suis marié et que j'ai un enfant, aucun de mes amis ne sait où j'habite et aucun ne vient me voir là-bas. Parce que je suis dans un immeuble avec des gens très religieux et ils ne savent pas ce que je fais.

Ce n'est pas que c'est un problème, non, pour moi, je suis libre, je ne dois rien à personne. Mais pour eux, le statut d'un type qui travaille dans les mariages va être très inférieur. Ils pensent que je travaille dans une société ou un truc comme ça. Ils ne connaissent pas mes déplacements.

Là où je vis, ce n'est pas de l'informel, j'habite sur l'avenue principale, c'est un immeuble récent. Je loue un appartement pour soixante livres par mois et j'ai payé six ou huit mille de pas-de-porte. C'est à Bassatin mais en fait l'avenue est dehors, elle n'est pas considérée comme faisant partie de Bassatin, Turab al-Yahud et je ne sais trop quoi. Non, moi je suis sur l'avenue extérieure. Il y a un microbus qui s'arrête à la gare des microbus, ça c'est

l'avenue principale, comme Al-Mugharbilin exactement. C'est un quartier populaire. Un peu différent de Mugharbilin.

Là-bas personne ne me connaît. Si j'avais fait le *farah* là-bas, ils auraient dit : « Qui c'est celui-là, qu'est-ce qu'il fait ? » Mais ici, il me connaissent, ils savent que je fais un anniversaire... C'était pour l'anniversaire de mon fils. C'est un genre de tontine et en même temps je me suis rendu compte que c'était une perte d'argent pour moi. Quand je fais un truc dans le genre je n'en retire rien. Je n'ai pas fait que cette fois-là, cette fête-là. Mais plusieurs fois, ce n'est pas la première. J'ai fait la nuit [nuit d'artistes]. Peut-être qu'Ahmad s'en souvient. J'ai organisé plusieurs fêtes, mais c'était la première fois que je la faisais dans la rue derrière. D'habitude je la faisais dans la *hara* un peu après l'immeuble d'Ahmad. C'est parce qu'il y avait eu un mort dans la *hara*. Et j'avais fixé le jour mais je n'ai pas pu le faire dans cet endroit, mais à côté. Alors je suis allé m'excuser auprès des gens et je l'ai fait. Je suis à mon aise, je suis connu et apprécié là-bas. Je peux faire ça à mon aise et à mon goût. Là-bas aussi je n'ai pas de relations avec les voisins. Ils peuvent appeler la police, pour cause de nuisance alors j'ai pensé que ça n'allait pas. Je viens la nuit après avoir fini, je vais payer l'orchestre. Ils sont supposés m'arranger. Par exemple, si je les paie et que je vais payer les tentures et l'électricité et que je vais payer la nourriture. Je vois que comme ça que je n'ai rien gagné. Qu'est-ce que j'ai gagné ? Je l'ai fait pour faire travailler des gens. Qui ? Le type des tentures, l'électricien et l'orchestre et merci beaucoup. Et avec l'énervement et une semaine avant, les invitations et je ne dors pas et je tourne en rond et je vais là inviter celui-là et là inviter celui-là. C'est un truc prenant et à la fin je me retrouve sans rien.

Il n'y avait pas grand monde, parce que c'est de la chance. Je peux inviter quelqu'un, il peut venir ou pas. S'il ne vient pas, ça ne va pas d'aller le voir le lendemain en lui disant pourquoi n'es-tu pas venu ? C'est dur, je ne peux pas lui dire ça, ça ne me regarde pas, il fait comme il veut, il veut venir, il vient, s'il ne veut pas, c'est terminé. Il n'est pas obligé. Finalement tout ça n'a servi

à rien. Bien sûr les voisins ne savent pas ça. Ils pensent que j'ai fait une nuit comme ça et que j'y gagne deux ou trois mille : «Ridha a fait une nuit hier. Il a gagné de la tune.» Ils ne savent pas que je sors de cette nuit endetté. Je n'ai pas de quoi acheter des cigarettes. Ils ne savent pas ça. Ils disent «Ridha a fait trois ou quatre mille et il est rentré avec hier» et le lendemain j'entends ça de mes oreilles alors que je marche dans la rue. Bien sûr, ils sont envieux et ils pensent que je me suis fait plein de fric. OK et pourquoi ? J'en veux pas de ce truc. J'ai pensé ça ne sert à rien et je ne le fais plus et en effet depuis la dernière fois, c'est fini, c'était la dernière.

C'est comme la fête de mariage, c'est un truc économique. Exactement ! c'est ce qui s'est passé avec moi. J'ai payé tout ça et parfois la voiture de police venait. Alors il faut s'excuser, pour moi et tout ça et les faire partir... Avec vingt livres. Ils viennent pour quoi ? Il faut qu'ils repartent satisfaits. Finalement je m'aperçois que j'ai payé cent vingt livres le temps de finir le mariage. Ils se passent le mot et régulièrement, j'ai une voiture de flic qui passe !

Ce n'est pas qu'une voiture. Les voisins aussi appellent les flics, à cause du bruit. Des voitures qui viennent. Je veux finir la nuit mais ceux qui sont invités ne peuvent pas partir. Je les invite pour quoi ? Pour que le gouvernement les fasse déguerpir ?

A l'orchestre, j'ai un collègue qui est venu gratuitement pour moi, il ne prend rien. Mais le *tabbâl* et ceux qui jouent, eux je vais les payer. Le *nabatshi* aussi je dois le payer, c'était le chrétien, je ne lui ai pas trop donné, la moitié de ce qu'il prend, parce qu'il vient pour moi. Par exemple celui qui prend quatre-vingts, je lui donne quarante et celui qui prend deux cents, je lui donne cent vingt. Et ça c'est différent de ce qu'ils peuvent prendre dans des mariages d'étrangers. Ils viennent pour m'arranger jusqu'à ce que vienne un jour où ils m'invitent pour un anniversaire et je vais faire comme ils font avec moi. En général, je ressens qu'il y a entre les musiciens de l'aide, un genre de solidarité, avenue Mohamed-Ali, ils s'entraident. Par exemple, s'il y a un mort et

que la famille n'a pas d'argent, ils amènent un truc comme une serviette en tissu et ils passent entre les collègues qui sont au café et te disent : «Une aide, parce qu'on va faire la cérémonie d'enterrement pour cet homme et sa famille ne peut pas le faire.» Chacun donne quelque chose. Ils tournent sur les cafés de l'avenue Mohamed-Ali et finalement la serviette est remplie d'argent. Par exemple trois cents livres, selon ce qu'ont donné les gens. Si je n'ai pas, si je ne peux pas, il y en a d'autres qui peuvent, beaucoup. Tu sens qu'il y a des gens bien : nos collègues s'entraident et sont bien.

Je n'ai pas d'ambition. Je n'ai pas de but, parce que je me suis mis en tête de laisser tomber. Si j'avais eu d'autres possibilités, j'aurais continué mais moi depuis quatre ans je sens que je commence à m'angoisser de ce truc. Je veux faire autre chose et laisser tomber ce métier définitivement.”

CONCLUSION : “SUR LA MÉLODIE DE LA RUE, NOUS CHANTONS⁵⁸”

Il nous faut clore ce livre. Et ce pourrait être une fin un peu triste. Les acteurs ont vieilli et le monde autour d’eux a changé. Il ne reste plus que deux cafés sur l’avenue Mohamed-Ali. Les musiciens les partagent désormais avec les artisans et les vendeurs de meubles des magasins alentour qui se sont multipliés, et d’où émanent des récitations coraniques plutôt que des chansons à la mode. Une pharmacie s’est installée à la place du café Al-Khass ; tel autre s’est mué en restaurant de *kucheri*⁵⁹ et le fameux café Tigara est fermé. Comme on le dit de nos jours sur l’Avenue, “*el-diji ghalaba el-karné*”, “les DJ ont vaincu le carnet” ! Le carnet, c’est la carte du syndicat des musiciens qui permet d’exercer le métier... La plupart des musiciens ont délaissé l’Avenue et sont partis vers d’autres lieux plus attractifs.

Septembre 2007, je suis de retour chez Ahmad. Bien qu’ayant quitté l’Egypte trois ans plus tôt, j’y retourne régulièrement pour de courts séjours. Nous sommes assis dans la pièce à vivre de son petit appartement aveugle de la *hara* Abdallah Beyk. Ce soir Ahmad a rendez-vous au café Sol, au centre-ville. Plus prestigieux que les établissements de Mohamed-Ali, le café Sol accueille une clientèle de professionnels relativement installés et les engagements sont correctement rémunérés. Sur place, la nuit

venue, cela se ressent immédiatement : les vêtements, les attitudes, le mobilier, plus quelque chose d'indicible qui est davantage que la somme de ces éléments, l'ambiance ; tout tranche avec le décor de l'Avenue. Ahmad a l'occasion de jouer dans un nouveau centre commercial au milieu de l'allée de la restauration rapide et des pizzerias, dans un décor baigné de lumières crues dont l'acoustique désagréable est caractéristique des lieux publics semi-ouverts dans lesquels les sons transitent, répercutés par les dallages marbrés et les cloisons murales. C'est un emploi qui devrait lui prendre deux à trois heures tous les soirs du mois de ramadan et lui permettre au final d'empocher une coquette somme. Ses filles doivent se marier bientôt et cette manne ne sera pas inutile, même s'il compte sur le futur époux et sa famille pour fournir l'essentiel du financement, à commencer par l'appartement, ainsi d'ailleurs que le veut la coutume... Et puis, pourquoi pas, lui-même pourrait se remarier : un vieux rêve qu'il caresse depuis longtemps sans que l'on sache s'il n'a jamais pensé réellement le réaliser un jour. Pourtant, assez rapidement, alors qu'il témoignait de tant d'enthousiasme au soir de la première animation – car il s'agit bien de cela et non pas d'un concert – à laquelle j'assistais juché sur le tabouret d'un McDonald's, Ahmad mit fin à cet engagement. En vérité, ce sont surtout les employés des restaurants qui témoignèrent d'un peu d'intérêt pour les musiciens, ce qu'il commenta en me disant que les musiciens de son acabit étaient décidément des "pauvres qui jouaient pour les pauvres". Devant ma surprise, Ahmad me dit que somme toute le contrat ne lui avait pas paru équitable et que ce travail alimentaire ne l'intéressait pas. Pourtant, cet emploi était mieux rémunéré que la majorité des engagements habituels, surtout il était fixe pour une durée d'un mois. A l'évidence, cette obligation quotidienne le gênait considérablement. N'étant pas dans la nécessité absolue de l'argent que ce contrat lui octroyait, il s'en sera dispensé.

Une fois de plus, je suis surpris par la déconnexion entre les buts avoués et les actes entrepris pour les mener à bien et leur

donner une chance de se réaliser. Que de projets avortés, de “plans sur la comète”, d’enregistrements sans lendemain, de concerts prestigieux qui n’aboutissent qu’à d’éphémères satisfactions et autant de disputes et de réconciliations parfois, de détestations, de haines et d’amour... Tout cela s’insère dans les routines quotidiennes, celles de l’atelier de ciseau ou du travail des filles d’Ahmad qui s’emploient toutes deux dans des écoles, entrecoupées d’événements sombres ou joyeux. Mais, il est vrai que, quelques mois plus tard, grâce à la publicité que lui offre l’organisation à ses frais de plusieurs concerts dans une salle prestigieuse du quartier de Zamalek – un “investissement” donc –, Ahmad a travaillé un mois complet dans un grand club cairote, ce qui lui permet d’empocher une somme conséquente aussitôt convertie en instruments de musique et appareils de sonorisation divers entreposés à son domicile.

Si certains domaines font l’objet d’un investissement à long terme, tels que la scolarité des enfants ou encore la ténacité mise à l’obtention d’un petit appartement fourni par le gouvernement aux familles touchées par le tremblement de terre de 1992, d’autres, et notamment ceux qui concernent la carrière musicale, paraissent désormais investis de façon erratique. Sans doute est-ce là le résultat d’ambitions déçues et d’un moment de la carrière où les désirs artistiques et de prestige l’emportent sur les nécessités économiques. Un temps où il importe de valoriser le travail musical, d’archiver les plus belles fêtes et de laisser une trace, un héritage qu’Ahmad, jeune cinquantenaire soudain soucieux de sa postérité, souhaite laisser derrière lui. Ahmad est sensible à la catégorisation de sa production artistique et derrière cette préoccupation se font jour des questions plus larges d’autodéfinition des habitants des quartiers “plébéiens” du Caire.

Il partage une opinion répandue chez les musiciens de l’Avenue qui leur permet de rehausser leur position précaire dans le monde de la musique : ils sont dépositaires d’une école musicale sur le point de disparaître, notamment du fait de la multiplication

des DJ. Cette *old school* est caractérisée par une façon de concevoir et de pratiquer la musique intimement liée aux milieux urbains dans lesquels ils évoluent. Ainsi, Ahmad n'hésite pas à mettre en avant son enracinement dans les quartiers populaires. Selon lui les musiciens de Mohamed-Ali sont des représentants de la culture spécifique de ces quartiers. Ils proposent une esthétique qui constitue une sorte de pendant musical des valeurs populaires positives. Celles-ci s'incarnent notamment dans la notion d'*ibn al-balad* – fils du pays (Égyptien authentique) –, dans les traditions populaires “folklorisables” et présentables, dans la valorisation de poètes écrivant en dialecte et dans la densité de la vie communautaire et la solidarité des habitants. Ces valeurs populaires ont également une face noire : une sous-culture dévalorisée intégrant l'islam populaire, les superstitions, l'analphabétisme et les quartiers populaires (au sens de quartiers pauvres peuplés d'habitants peu éduqués). Ces derniers sont donc à la fois un élément culturel valorisé et un signe d'identification à une culture considérée comme “dégénérée” (Ambrust, 2001, p. 59). Cela met en relief l'ambiguïté du terme qui les qualifie, “populaire”, puisqu'ils peuvent par ailleurs être parés de vertus positives comme dans l'œuvre de l'écrivain Naguib Mahfouz – prix Nobel de littérature décédé en 2006 – qui dépeint les quartiers historiques cairotes comme des lieux de vie sociale intense et communautaire, répondant à une sorte d'idéalisation de la *hara* de la vieille ville (ne parle-t-on pas de la “chaleur de la *hara*”?... tout comme l'on en critique les relents d’“inquisition”). Quand la vedette vieillissante Shaaban Abdel Rehim chante son appartenance aux quartiers populaires, il suggère son accord avec les valeurs positives qui circulent dans ces espaces, comme la solidarité, le courage, la capacité à affronter les maux de la vie. Ces qualités sont aussi réputées dans le monde du travail manuel, chez les ouvriers et les artisans. En revanche, la notion de “quartier populaire” peut aussi véhiculer des images négatives évoquant divers trafics, ignorance, analphabétisme, maux sociaux, etc. Il est logique que cette ambivalence marque

aussi l'univers musical. Tout ici est question de couleur et d'ambiance...

Ahmad évoque Abdu Iskandarani, chanteur référentiel du *mawal* qui officiait naguère dans les mariages. Il l'apprécie particulièrement : il me raconte ce qu'il représente pour les musiciens de l'Avenue. Son style est très populaire, dans le sens de proche du peuple et de son génie. A l'instar de ses successeurs, il réserve une place importante à l'improvisation, y compris l'improvisation collective et ce jeu que les musiciens qualifient eux-mêmes dans une sorte de réflexe d'autodérision "de *'ashwa'i*" (anarchique) qui tranche avec les arrangements précis de la musique arabe académique. Il recourt de préférence aux modes *rast* et *nahawand* qui "sonnent très populaires". Les modes ont, en effet, des couleurs propres exprimant certes des sentiments, à l'instar de la musique occidentale (la tristesse, la joie, l'allégresse, etc.), mais également des identités sociales car il confèrent aux musiques des connotations variées, comme le font les rythmes utilisés ou encore la présence d'instruments spécifiques (l'accordéon comme marque des musiques populaires par exemple). Les modes *rast* et *nahawand* se trouveraient ainsi investis d'une identité "populaire" tandis que le mode *kurdî*, par exemple, serait celui des "gens cultivés".

Même si le sentiment tonal est susceptible de varier selon les personnes et les milieux, pour les musiciens de l'avenue Mohamed-Ali, les deux premiers modes représentent une part de l'identité du *mawal* et du *néo-mawal* (sa forme modernisée), pour le meilleur et pour le pire. Car, selon l'usage qui en est fait, ils serviront une musique expressive, âme de la rue cairote ou bien une musique perçue comme insignifiante, voire moralement et esthétiquement douteuse.

Cela renvoie à l'ambiguïté du terme populaire, à son potentiel de stigmatisation ; conséquemment les musiciens concernés par la dénomination, musiciens de mariage de l'avenue Mohamed-Ali et chanteurs modernes urbains, la réfutent dans la plupart des contextes. De la sorte, il existe des rapports différenciés aux territoires et des

façons variables de les définir. La relation de réciprocité qui existe dans les représentations entre les qualifications de l'espace et les "cultures" supposées des habitants traverse finalement toute la société urbaine même si elle est plus nette quand elle s'exerce en direction des quartiers populaires. Le sens commun présente facilement la morphologie sociale de la ville en distinguant le *sha'abi* (populaire, donc un peu rustre, mais aussi "authentiquement *beldi*") du *râqî* (chic, raffiné). Cette distinction repose sur des critères bien définis comme la densité, le bruit, le mouvement, la nature des bâtiments, la propreté, les services (Raymond, 1993, p. 358). Cependant, on peut repérer entre ces deux pôles un système complexe de positionnements à la fois spatiaux et sociaux qui organise la ville et dispose dans une sorte de mise en abîme hiérarchisée l'ensemble de ses habitants. Ces entrelacs de perceptions réciproques qui passent sans relâche au tamis de la légitimité citadine, de la moralité publique ou à celui du comportement adéquat les différents segments de la population de la ville dessinent aussi les appréhensions des conventions esthétiques et les façons de faire de la musique.

Ainsi se développent des cultures urbaines, partielles, enchevêtrées et se recoupant selon les logiques mouvantes des circulations, des rencontres et des formes de dissémination des hiérarchies et des pouvoirs. Dans ces univers urbains renouvelés, au gré des multiples arènes de la pratique professionnelle, de l'apprentissage et de la sociabilité liés aux exécutions musicales, les musiciens de l'Avenue, lointains dépositaires d'une tradition festive, recherchent à perpétuer leur fonctionnement collectif et à trouver les moyens de leur survie économique.

Les Cairotes le sentent bien, eux qui méprisent ce milieu mais ne peuvent se départir d'une sorte d'affection pour ces représentants d'un monde en voie de disparition. Les musiciens sont un prisme nostalgique par lequel s'observe une ville disparue ; liés organiquement à l'Avenue et aux quartiers environnants, ils incarnent une urbanité spécifique qui suscite auprès de la société conventionnelle des réactions teintées d'ambivalence. Cette

urbanité procède d'une rue populaire, de ses duretés, de ses violences, de ses humeurs comme de ses joies et de ses plaisirs, aussi de son histoire et de ses mythes. Ici prend place l'univers des mariages de rue, des estrades poussiéreuses, des amplis saturés, des lieux de musiques plus ou moins louches, de leurs anonymes vedettes et de leurs maîtres incontestés. Ceux-là mêmes qui, depuis l'avenue Mohamed-Ali, en dépit de la disparition progressive de leur monde, continuent de "chanter sur la mélodie de la rue".

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABAZA, Mona, 2001, "Shopping Malls, Consumer Culture and the Reshaping of Public Space in Egypt", *Theory, Culture and Society*, 5, p. 97-122.
- AGIER, Michel, 1996, "Les savoirs urbains de l'anthropologie", *Enquêtes, La Ville des sciences sociales*, 4, p. 35-58.
- AL-KASHEF, Injy, 2001 (8-14 février), "Ahmed Adawiya : The King is in the House, This is History and He's Making It", *Al-Ahram Weekly*.
- AL-MARDINI, Shaykh Ibrahim Ramadan, 2005, Communication non titrée, *Conference on Freedom of Expression in Music*, Beyrouth, 14 p. Ronéotypées, en arabe.
- AMBRUST, Walter, 2001 (1996), *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ARNAUD, Jean-Luc, 1997, "Politiques et formes urbaines dans le Caire du XIX^e siècle", in Naciri M. et Raymond A. (dir.), *Sciences sociales et phénomènes urbains dans le monde arabe*, Casablanca, Fondation du roi Abdul-Aziz al-Saoud pour les études islamiques et les sciences humaines, 320 p.
- , 1998, *Le Caire, mise en place d'une ville moderne 1867-1907*, Arles, Actes Sud/Sindbad, coll. "La Bibliothèque arabe", 444 p.
- BATTESTI, Vincent, 2006, "The Giza Zoo and the Survival of Alternative Popular Spaces and Modes of Consumption", in Diane Singerman et Paul Amar (dir.), *Cairo Cosmopolitan : Politics, Culture, and Urban Space in the New Middle East*, Caire, American University of Cairo, p. 489-513.

- BADAWI, el-Said, et HINDS, Martin, 1986, *Dictionnaire of Egyptian Arabic*, Beyrouth, Librairie du Liban.
- BASZANGER, Isabelle, 1992, "Les chantiers d'un interactionniste américain", in *Les Trames de la négociation* (textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger), Paris, L'Harmattan, p. 11-63.
- BAZIN, Laurent, et BOURDARIAS, Françoise, 2002, "Monnaies, pluralités, contradictions", *Journal des anthropologues*, 90-91, p. 9-23.
- BECKER, Howard S., 1988 (1982), *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- , 1985 (1963), *Outsiders, Etude de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- BELLEFACE, Jean-François, 1989, "Turath, classicisme et variétés : les avatars de l'orchestre oriental au Caire au début du XX^e siècle", *Bulletin d'études orientales*, années 1987-1989, Damas, Institut français de Damas, p. 39-64.
- BOURS, Etienne, 2002, *Dictionnaire thématique des musiques du monde*, Paris, Fayard.
- BRETON, Stéphane, 2002, "Monnaie et économie des personnes", *L'Homme, Questions de monnaie*, 162, p. 13-26.
- BRUNSCHVIG, Robert, 1962, "Métiers vils en Islam", *Studia Islamica*, 16, p. 41-60.
- CLERGET, Marcel, 1934, *Le Caire, Etude de géographie urbaine et d'histoire économique*, Le Caire, Imprimerie Schindler, vol. I, 400 p.
- CONSTANT-MARTIN, Denis, "Chercher le peuple, Culture, populaire et politique", *Critique internationale*, 7, p. 169-183.
- COPANS, Jean, 2002, *L'Enquête ethnologique de terrain*, Paris, Nathan.
- COTTENET-DJOUFELKIT, Hélène, 2003, "L'industrialisation de l'Egypte au XX^e siècle", *Egypte-Monde arabe, L'Egypte dans le siècle, 1901-2000*, Le Caire, CEDEJ/éditions Complexe, p. 135-171.
- DAVID, Jean-Claude, 1999, "Centralités anciennes et actuelles dans Al-Qâhira", *Le Khan al-Khalili et ses environs, Un centre commercial et artisanal au Caire du XI^e au XXI^e siècle*, Sylvie Denoix, Jean-Charles Depaule et Michel Tuchscherer (dir.), Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. "Etudes urbaines", 4/1, p. 209-238.
- DENIS, Eric, 1998, "Croissance urbaine et dynamique socio-spatiale. Le Caire de 1950 à 1990", *L'Espace géographique*, p. 129-142.
- DEPAULE, Jean-Charles, 1997, "Seigneur, prisonnier et poète", *Communications*, 65, p. 21-34.
- DOQUET, Anne, 1999, *Les Masques dogons, Ethnologie savante et ethnologie autochtone*, Paris, Karthala, 314 p.

- FERRIÉ, Jean-Noël, 1998, "Figures de la morale en Egypte. Typifications, conventions et «publicité», in J. Dakhli (dir.), *Urbanité arabe. Hommage à Bernard Lepetit*, Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, p. 113-143.
- , 2002, *Le Régime de la civilité en Egypte, Public et réislamisation*, CNRS, 181 p.
- FRISHKOPF, Michael, 2002, "Some Meanings of the Spanish Tinge in Contemporary Egyptian music" in Goffredo Plastino (dir.), *Mediterranean Mosaic*, Londres, Routledge [<http://www.arts.ualberta.ca/~michaelf/Some%20Meanings%20of%20the%20Spanish%20Tinge.rtf>].
- GHUNAYM, Muhammad Ahmad, 1998, *Gamâ'ât al-ghinâ w-al-tarab fi shâri' Sîyâm bi-madinati-L-Mansûra, Dirâsa anthrûbûlûgiyya*, al-markaz al-hadhârî li 'ulûm al-insân wa turath ash-sha'abî bi gâmi'at al-Mansûra, 122 p.
- GILLOT, Gaëlle, 2002, *Ces autres espaces, Les Jardins publics dans les grandes villes du monde arabe : politiques et pratiques au Caire, à Rabat et à Damas*. Thèse de doctorat en géographie, Tours, université François-Rabelais.
- GOFFMAN, Erving, 1973, *La Mise en scène de la vie quotidienne, Les Relations en public* (tome 2), Paris, éditions de Minuit, 255 p.
- GRAFMEYER, Yves, et JOSEPH, Isaac, 1990, "La ville laboratoire et le milieu urbain", in *L'Ecole de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier, Champ urbain, p. 5-52.
- GRANGER, Sylvie, 2002, *Musiciens dans la ville, 1600-1850*, Belin, 320 p.
- HANNERZ, Ulf, 1992, *Cultural Complexity, Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, 347 p.
- , 1983, *Explorer la ville*, Paris, éditions de Minuit, 432 p.
- HEINICH, Nathalie, 2005, *L'Elite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 370 p.
- HUGUES, Everett C., 1996, *Le Regard sociologique, essais choisis*, Paris, éditions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 344 p.
- IBRAHIM, Mustafa Fathy, et PIGNOL, Armand, 1986, *L'Extase et le Transistor. La Chanson égyptienne*, Le Caire, dossier du CEDEJ, n° 2, 221 p.
- JOSEPH, Isaac, 1997, "L'hospitalité : prises, réserves, épreuves", *Communications*, 65, p. 131-142.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Egypte*, Paris, Cité de la musique, Actes Sud (Musiques du monde), 176 p.
- LAMBA, Henri, 1911, *Code administratif égyptien contenant : les actes et lois organiques du Khédivat, les lois, décrets et règlements administratifs. Annotés de la jurisprudence mixte et indigène. Les Lois financières*, Paris, Librairie de la société du recueil Sirey.

- LEWIS, Oscar, 1965, "Futher Observations on the Folk-Urban Continuum and Urbanization with special Reference to Mexico City", in Philip M. Hauser et Leo F. Schnore (dir.), *The Study of Urbanization*, New York, Wiley, p. 53-66.
- LODGE, D., 1994, "Cairo Hit Factory : Modern Egyptian Music : al-jil, shaabi, Nubian", in *World Music : The Rough Guide*, Simon Broughton, Mark Ellingham et Richard Trillo (dir.), Londres, Rough Guides Ltd.
- MALLET, Julien, 2004, "Ethnomusicologie des «jeunes musiques», *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, p. 477-488.
- , 2002, "Histoire de vies, histoires d'une vie, Damily, troubadour des Temps modernes", *Cahiers de musiques traditionnelles*, 15, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, Georg, p. 113-132.
- MASQUELIER, Bertrand, et SIRAN, Jean-Louis (dir.), 2000, *Pour une anthropologie de l'interaction, Rhétoriques du quotidien*, Paris, L'Harmattan, 459 p.
- MERMIER, Franck, 1997, *Le Cheikh de la nuit. Sanaa : Organisation des souks et société citadine*, Paris, Sindbad/Actes Sud, 253 p.
- MIDDLETON, Richard, 1990, *Studying Popular Music*, Buckingham, Open University Press, 328 p.
- MITCHELL, James Clyde, 1996 (1956), "The Kalela Dance, Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia", (présentation et traduction par Michel Agier et Stéphane Nahrath), *Enquête*, 4, p. 213-243.
- PARK, Robert Ezra, 1990 (1928), "Human Migrations and the Marginal man", *American Journal of Sociology*, XXIII, 6, p. 881-893. Cité dans Grafmeyer et Joseph, 1990, p. 11.
- , 1990 (1926), "La communauté urbaine, Un modèle spatial et un ordre moral", in *L'École de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 197-211.
- PETER, Manuel (avec Danielson Virginia), 1988, *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford, Oxford University Press, 320 p.
- POLLNER, Melvin, 1974, "Sociological and Common-Sense Models of the Labelling Process", in *Ethnomethodology*, Turner Roy (dir.), Harmondsworth, Penguin, 27-40.
- PUIG, Nicolas, 2003, "Habiter à Dûwîqa au Caire. Dedans et dehors d'une société de proximité", *Autrepart, Dynamiques résidentielles dans les villes du Sud : positions sociales en recomposition* (M. Bertrand, dir.), 25, p. 137-152.

- , 2005, “Les justices ordinaires au Caire, entre procédures et procédés, Esquisse d’une description des relations entre les citoyens et le monde de la justice”, *Egypte – Monde arabe, Carrefours de justice, Egypte-Yémen* (B. Dupret & A. Burgat dir.), 1, 3^e série, p. 263-277.
- , 2006, “*Sha’abî*, «populaire» : usages et significations d’une notion ambiguë dans le monde de la musique en Egypte”, *Civilisations, musiques “populaires” : catégorisations, circulations, enjeux*, Sara La Menestrel (dir.), université libre de Bruxelles, p. 23-44.
- , (2010), “Wast al-Balad (centre-ville)”, in Christian Topalov, Laurent Coudroy de Lille, Jean-Charles Depaule et Brigitte Marin (dir./éd.), *Trésor des mots de la ville*, Paris, Robert Laffont (“Bouquins”).
- QASSIM HASSAN, Shéhérazade, 2004, “Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient”, *L’Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, p. 353-370.
- RAYMOND, André, 1993, *Le Caire*, Paris, Fayard, 428 p.
- RABINOW, Paul, 1988, *Un ethnologue au Maroc : réflexions sur une enquête de terrain*, Paris, Hachette, 143 p.
- REYNOLDS, Dwight, 1989, “Tradition Replacing Tradition in Egyptian Epic Singing : The Creation of a Commercial Image”, *Pacific Review of Ethnomusicology*, vol. 5, p. 1-14.
- RODINSON, Maxime, 1975 (1960), “*Âlima*”, *Encyclopédie de l’islam*, vol. 1, Leiden, Paris, E. J. Brill, Maisonneuve et Larose.
- ROUGET, Gilbert, 1990 (1980), *La Musique et la Transe*, Paris, Gallimard, 621 p.
- ROULLEAU-BERGER, Laurence, 1999, *Le Travail en friche, les Mondes de la petite production urbaine*, Aix-en-Provence, éditions de l’Aube, 246 p.
- SINGERMAN, Diane, 1995, *Avenue of Participation, Family Politics and Networks in Urban Quarters of Cairo*, Princeton, Princeton University Press, 358 p.
- STRAUSS, Anselme, 1992a, *La Trame de la négociation, sociologie qualitative et interactionnisme*, Paris, L’Harmattan, 311 p. (textes réunis et présentés par Isabelle Beszanger).
- , 1992b, *Miroirs et masques, une introduction à l’interactionnisme*, Paris, Métailié, 194 p.
- SIMMEL, Georg, 1981, “Essai sur la sociologie des sens”, in *Sociologie et épistémologie*, Paris, PUF, p. 223-238.
- , 1990 (1903), “Métropoles et mentalités”, in *L’Ecole de Chicago, naissance de l’écologie urbaine*, Paris, Aubier, p. 61-77.
- , 1999, “Excursus sur l’étranger”, in *Sociologies, Etudes sur les formes de la socialisation*, Paris, PUF, p. 663-684.

- STOKES, Martin, 1997 [1994], "Place, Exchange and Meanings : Black Sea Musicians in the West of Ireland", in Martin Stokes ed., *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers, p. 97-115.
- UMRAN, Muhammad, 2002, *Qamûs mustalihât al-musîqa ash-sha'abiyya al-misriyya*, Le Caire, EIN for Human and Social Studies.
- VIGEUX, Philippe, 1992, "Le congrès de musique arabe du Caire dans la presse égyptienne, janvier-juin 1932", *Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932*, Le Caire, CEDEJ, p. 223-235.
- , 1991, "Centralité de la musique égyptienne", *Egypte/Monde arabe* 7, 1^{re} série, *Perceptions de la centralité de l'Égypte*, éd. Par François Burgat, p. 55-101.
- WATERBURY, John, "Cairo : Third World Metropolis, part. 1 : Growth, Administration, and planning", *Northeast Africa Series*, 18 (5), Le Caire, AUC, p. 8-73.
- ZIRBEL, E. Katherine, 2000, "Playing it Both Ways. Local Egyptian Performers between Regional Identity and International Market", *Mass Mediation, New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Walter Ambrust Ed., University of California Press, p. 120-145.

Des extraits des articles suivants, modifiés et retravaillés, ont fourni une partie du matériau de cet ouvrage :

- 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*, 2, 190, p. 51-77.
- 2008, "Le mariage, c'est du flous, et c'est tout ! Rôle et usages de l'argent dans les fêtes de mariages de rue au Caire", in *Monnaie des économistes, argent des anthropologues*, E. Baumann, L. Bazin, P. Ould-Ahmed, P. Phelinas, M. Selim (éd.), L'Harmattan, collection "Questions contemporaines", p. 115-134.
- 2006, "La vie du musicien est comme la vapeur d'eau, elle monte et disparaît (à propos de musiciens, de mariages et de citadins au Caire)", in *Egypte/Monde arabe, Terrains d'Égypte : anthropologies contemporaines*, 3, série 3, V. Battesti et N. Puig (dir.), p. 35-59.
- 2003, "Le long siècle de l'avenue Muhammad-Ali au Caire : d'un lieu et de ses publics musiciens", *Egypte/Monde arabe, L'Égypte dans le siècle 1901-2000*, 4/5, p. 207-223.

FILMOGRAPHIE

- Shâri' Mohammed Ali* ("Avenue Mohamed-Ali"), réal. Niazi Mostafa, 1945.
- Ahibak Ya Hassan* ("Je t'aime Hassan"), réal. Hussein Fawzi, 1958.
- Shâri' al-hubb* ("L'Avenue de l'amour"), réal. Iz ad-Din Dhu al-Faqar, 1959.
- Khali Belak min Zuzu* ("Prends garde à Zuzu"), réal. Hasan Al-Imam, 1972.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Abdu al-Iskandarani ('*amid al-mawal al-'arabi*, pilier du *mawal* arabe), *Sagân al-raghâm*, cassette audio, al-Mutahida lil Sawtiyyât, Le Caire (premier enregistrement non daté, fin des années 1960).
- Ahmad Adawiyya, *Karkashangui*, cassette audio, Fine Artistic, Le Caire (premier enregistrement non daté, année 1970).
- Ahmad Adawiyya, *Zahma*, cassette audio, Fine Artistic, Le Caire (premier enregistrement non daté, 1973).
- Shaaban Abdel Rahim, *Ansa ya umrû*, cassette audio, Sûper (2000).
- Shaaban Abdel Rahim (avec 'Isâm, son fils), *Ma ta'darsh*, cassette audio, *Sherikat al-wâdî lil-intâj al-funnî*, Le Caire (2001).

1

NOTES

NOTES

1. Le terme signifie selon les contextes "traditionnel" et/ou "local", il véhicule une notion d'"authenticité" : est *baladi*, "du pays", ce qui est profondément enraciné dans la terre et les coutumes égyptiennes. Les noces *baladi* sont celles qui se déroulent dans une portion de rue appropriée et non pas dans un espace privatif.
2. Everett C. Hugues, 1983, p. 85.
3. Ces récits, avec d'autres, non présentés ici, ont été transcrits et traduits avec l'aide de Dara Mahmoud.
4. Voir Bertrand Masquelier et Jean-Louis Siran (1999) et plus généralement les travaux ressortissant à l'anthropologie de la communication.
5. Vis-à-vis d'Ahmad, il était au demeurant plutôt question de superposer une relation anthropologique à une relation amicale préexistante.
6. L'anthropologie a bien noté les écueils du recours à un informateur privilégié. Le "danger" existe par exemple d'une sorte d'invention de la culture réalisée à l'intention de l'observateur par l'informateur. Cf. par exemple une relation classique d'un travail de terrain par Paul Rabinow (1988) ou plus récemment, Anne Doquet (1999) qui insiste notamment sur la façon dont les Dogons s'approprient les mythes ethnographiques forgés sur leur culture depuis les entretiens entre Ogotemmel et Marcel Griaule, pour correspondre à l'image que se font d'eux les visiteurs occidentaux.
7. Les réajustements se font dans le cours des conversations par le biais de la compréhension que le chercheur a de son terrain ; une fréquentation assidue permet d'évaluer la façon dont le contexte de l'interaction modifie en profondeur l'information échangée. Il est normal aussi que lorsqu'on demande aux personnes de parler d'elles-mêmes, chose qu'en général tout le monde

apprécie, celles-ci se présentent sous un jour particulier, fonction de nombreux paramètres.

8. Le numéro proposant une chorégraphie entre l'armée et le percussionniste est courant et fait partie du show de toute bonne artiste. Il implique de la part de l'instrumentiste d'ajouter une dose d'adresse à ses aptitudes musicales. Dans cet hôtel, l'orchestre, constitué de personnes qui ne se connaissent que peu ou pas du tout, n'est pas soudé. Les musiciens en situation de concurrence et au statut incertain (il s'agit d'une bonne place, que l'on peut perdre facilement) se jalouent.

9. Fête organisée par un musicien de l'Avenue où se succèdent les "numéros" de collègues destinée à récolter de l'argent sous forme de dons monétaires. Elle met en jeu des relations d'obligations réciproques entre les membres de la profession. Les pairs s'y produisent gratuitement ou pour une somme inférieure aux tarifs du marché. De façon générique, l'expression désigne une soirée donnée par une personne au cours de laquelle interviennent un ou plusieurs musiciens.

10. Dans le contexte un peu différent d'une société "sur-pâturée" par les ethnologues, Anne Doquet indique que c'est en jouant aux cartes qu'elle a pu dépasser les blocages de ses entretiens formels qui n'appelaient que des réponses toutes faites de la part de ses interlocuteurs (*op. cit.*, p. 315-316).

11. Jean Copans citant R. Sanjek et S. Ottenberg distingue les notes de terrain des notes de tête ou notes en mémoire (*headnotes*) (2002, p. 98).

12. Joseph, 1997, p. 137.

13. Constant-Martin D., 2000, p. 178.

14. Simmel écrivait il y a plus d'un siècle que "les rapports des hommes dans les grandes villes, si on les compare à ceux des petites villes, sont caractérisés par une prépondérance marquée de l'activité de la vue sur celle de l'ouïe" (1981, p. 230).

15. Plusieurs possibilités de distribution de cet argent entre organisateur du mariage et musiciens existent. De nombreux conflits intervenant à la fin de la fête sont liés au partage de la *nu'ta*.

16. Pour une analyse plus large des musiques urbaines contemporaines en Egypte, voir Puig, 2006.

17. La phrase standard est constituée des notes suivantes : [CCCBCDCBAG/GABDCBDC/GC], gamme de C (*do*) majeur.

18. *Shâri' al-hubb* (1958), réalisé par Iz ad-Din Dhu al-Faqar, avec l'artiste libanaise Sabah et le très populaire acteur et chanteur égyptien Abdel Halim Hafez (1929-1977). Ce film reprend quelques éléments de sa biographie, puisque, comme lui, le personnage est orphelin, hautboïste et sera diplômé de l'Institut de musique arabe.

19. *Khali belek min Zuzu* (1972), réalisé par Hasan al-Imam, avec Hussein Fahmi, Suad Hosni et Tahia Carioca.

20. On emploie souvent le terme "avenue, *ash-shâri*" comme un toponyme, ce qui témoigne d'une longue familiarité avec le lieu.
21. Des études et une carrière musicale académique (et donc le passage d'une musique "populaire" à une musique "savante", même si les frontières ne sont pas toujours clairement établies) sont regardées comme une mobilité sociale par les familles de professionnels de l'Avenue.
22. La mère du khédivé Isma'il ordonna de faire de cette modeste zaouïa une monumentale mosquée (Mubâarak, 1980b, p. 255).
23. *"The street was considerably wider than al Sikkah al-Jadida and unlike that prototype, was provided with wide sidewalks, shaded in part by trees and in other sections by the arcades of buildings that were swiftly built to line it. Gaslights were installed along the entire length of the road which, being the pride and joy of the monarch, was compulsively swept thrice daily to keep it immaculate. The dream of Mohamed-Ali was thus finally realized."*
24. Avec le respect de la graphie de Flaubert.
25. Frédéric Lagrange évoque un "âge d'or de la variété", 1996, p. 127.
26. La "Renaissance", mouvement de réformisme social, culturel et religieux prenant sa source dans l'Égypte de Muhammad 'Ali et s'étendant à l'ensemble du monde arabe dans la seconde moitié du XIX^e siècle.
27. C'est la *taqtûqa* qui est visée dans cette citation, chanson légère formatée pour durer le temps d'une face de disque soit six à huit minutes.
28. La graphie de la revue est ici respectée.
29. Bayram at-Tûnisî est né en 1893 à Alexandrie et décédé en 1961. Il a vécu une partie de sa vie en exil du fait de ses poèmes satiriques contre l'occupant anglais et la monarchie égyptienne. Il a écrit des paroles de chanson dont certaines destinées à Umm Kalthum une fois de retour en Égypte en 1938. Salah Jêhin est né au Caire en 1930 et mort en 1986. Poète, journaliste, chroniqueur, caricaturiste, il a notamment composé en *ar-ruba'yyât*, quatrains satiriques et expressifs en dialecte égyptien.
30. Les syntagmes *wast al-balad* et *wast al-madîna* signifient "centre-ville" et désignent préférentiellement les centres récents des villes arabes. L'usage s'en répand au cours du XX^e siècle de façon concomitante aux transformations morphologiques qui affectent les espaces urbains. Ces modifications ont entraîné une reformulation des centralités et, partant, des façons de les désigner. (Puig, 2010.)
31. Ce qui n'empêche pas les musiciens de l'Avenue d'investir toute la ville, et au-delà, dans l'exercice de leur profession.
32. Cela est un peu à l'image de la danse : si les fillettes sont encouragées à danser dans les mariages et les contextes familiaux en général, il est hors de question qu'elle fasse de ce loisir un métier.
33. Bien entendu, l'illustration existant comme en témoignent la phrase musicale d'accueil des hôtes d'un mariage, naguère jouée par les *hasaballa* et

reprise de nos jours par le piano électrique, ou encore le fait d'entourer, à l'image, le visage des mariés par un cœur de façon à souligner la relation amoureuse.

34. Toutefois, Shaabân est très présent dans les médias égyptiens depuis le milieu de l'année 2001, notamment en novembre et décembre 2001, lors des festivités de ramadan, où il fut régulièrement invité à la télévision, ce qui suscita une vive réaction d'intellectuels et d'hommes politiques qui condamnèrent unanimement ce surinvestissement médiatique et la mauvaise influence de la vedette sur la jeunesse égyptienne, lors d'une rencontre tenue au comité pour les médias de la haute chambre du Parlement (*maglis ash-shûra*). Quelques années plus tard, en 2009, ce sont des chanteurs comme Saad As-Saghir qui déclenchent l'ire des moralistes pour des raisons similaires d'atteinte à la moralité et au bon goût.

35. Par exemple Mallet (2002, pour l'Afrique contemporaine, et 2004, pour un constat plus général), Granger (2002) pour la France du XVII^e au XIX^e siècle ou encore Manuel pour les musiciens populaires urbains au XX^e siècle (1988).

36. Le caractère par trop constructiviste de la théorie de l'étiquetage doit ainsi être atténué. Ce n'est pas parce qu'un groupe le décide qu'un autre sera obligatoirement "étiqueté" comme déviant (Ogien, 1995, p. 111). Je suis redevable au séminaire animé par Baudouin Dupret au CEDEJ en 2002 de ces considérations sur la notion de déviance (dont j'assume bien sûr la responsabilité).

37. Pollner, discutant l'approche de Becker dans la perspective de l'ethnométhologie, estime que "du point de vue du sens commun de l'acteur, la déviance est un dispositif «objectif» de l'environnement qui provoque et d'une certaine façon précipite une réponse appropriée de la communauté" (1974, p. 29).

38. Je retiens l'emploi que fait Anselm Strauss de la notion de contexte structurel, à propos du système judiciaire américain ou des hôpitaux psychiatriques, comme un ensemble de propriétés relativement pérennes des mondes sociaux comprenant les formes de spécialisation et de division du travail au sein de ces mondes (1992a, p. 260).

39. Les "savantes", le terme désigne le milieu des danseuses et musiciens de mariage de façon péjorative. Voir plus loin.

40. On peut noter un certain renversement des valeurs concernant les instruments à cordes, puisque le luth arabe est présent dans les musiques sacrées jouées à l'occasion des fêtes de saints (*mouled*), fêtes il est vrai qui ressortissent à une religiosité populaire. Par ailleurs, ce même instrument est privilégié dans le domaine de la musique profane car il incarne un renouveau de la musique arabe savante.

41. On retrouve de façon récurrente trace de ce débat sur l'interdit religieux et l'opprobre social. Sur le terrain des musiciens palestiniens au Liban que j'explore, lors d'un entretien avec un luthiste chrétien, son ami musulman

présent me confiait que si chez les musulmans la musique est *harâm*, pour les chrétiens elle est seulement *'ib*. Ces débats sont présents sur les nombreux forums, y compris francophones, portant sur l'islam dans lesquels les avis des ulémas et des fidèles sont partagés. Il faut noter enfin que dans ce contexte de renouveau du rigorisme moral se développent les *anashîd* modernes : chansons islamiques dont le plus emblématique représentant est Sami Yusuf [<http://www.samiyusuf.com/>] (23 mars 2007).

42. Ahmad Wahdan, 2000.

43. "A respected art form transmitted by unrespected performers."

44. La notion de "musicien", *musî'i*, est relativement récente en Égypte, comme le note Shéhérazade Qassim Hassan : "Des interprètes du monde traditionnel, les plus âgés notamment, découvrent parfois avec stupéfaction que l'on peut les appeler musiciens." (2004, p. 356.)

45. Il existe des exceptions et les succès régulièrement enregistrés par des chanteurs de l'Avenue sur le marché de la cassette entretiennent l'espoir d'une carrière glorieuse (et rémunératrice) lancée depuis les cafés du *shâri'*. Ces étoiles, souvent "filantes", délaissent l'Avenue dès qu'elles connaissent une petite notoriété.

46. *Nâdî* : espace fermé de sociabilité dont les membres se recrutent sur une base élective ou corporatiste.

47. Le dictionnaire d'arabe égyptien de Badawi et Hinds donne à l'entrée *'âlma* la définition suivante : "femme leader d'une troupe de femmes musiciennes et danseuses" (1986). L'élargissement du terme aux hommes est un emploi dépréciatif, en bref, ils sont perçus comme des "danseuses". Il signale l'expression "la chance des *'awâlîm*" qui équivaut à l'expression "la chance du diable".

48. Comme le chante Shaaban Abdel Rahim avec une certaine ironie, car il est accusé de produire une musique vulgaire et décadente : "Où est passé le temps des mélomanes, ô Almaz et Saïd et Badia ?" Il fait référence à Almaz, musicien de la fin du XIX^e siècle ; Sayid Darwish, grand compositeur et modernisateur de la musique égyptienne dans le premier tiers du XX^e siècle, et Badia Masâbnî, contemporaine de S. Darwish. ("Je vais arrêter de chanter" [*habatal al-runaa*], 2000). L'anthropologue égyptien M. A. Ghunaym fait le même constat pessimiste sur l'évolution des mariages dans la ville de Mansoura (1998).

49. Quatrain du poète Omar al-Khayyâm datant du XI^e siècle chantés par la diva.

50. Les rôles sont "des engagements situationnels finalisés comportant une dimension consciente et une dimension de maîtrise des ressources" (Hannerz, 1983, p. 305).

51. L'enclavement correspond à la densité d'un seul secteur du réseau individuel et fait que cette densité correspond à un ou plusieurs rôles dans lesquels

le sujet investit la majeure partie de son temps et de son intérêt. Il ne reste pas grand-chose de son réseau en dehors de ce secteur. Le noyau de l'enclave peut être aussi bien un rôle partagé ou un discriminant de rôle (par exemple le sexe peut être un discriminant du rôle entraînant un inventaire des rôles réduits pour les femmes).

“Un réseau individuel intégré recouvre [en revanche] plusieurs domaines sans qu'il y ait concentration notable de relations sur l'un d'eux” et l'isolement est un mode de vie quasiment dénué de relations sociales significatives. (Han-nerz, 1983, p. 320.)

52. Le terme signifie selon les contextes “traditionnel” et/ou “local”, il véhicule une notion d’“authenticité” : est *baladi*, “du pays”, ce qui est profondément enraciné dans la terre et les coutumes égyptiennes.

53. Constatant que les rituels adressés aux représentants d'entités surnaturelles ont disparu, Goffman écrit : “Il ne reste que de courts rituels qu'un individu accomplit pour et envers un autre et qui attestent de la civilité et du bon vouloir de la part de l'exécutant, ainsi que la possession d'un petit patrimoine de «sanctitude» de la part du bénéficiaire. Il ne reste en bref que des rituels interpersonnels.” (1973, p. 744.)

54. Cette tradition se retrouve dans le *mawâl*, poésie rurale improvisée et chantée qui est passée au Caire sous une forme modernisée intégrant des noms en incise, sous forme de dédicaces. Dans les mariages cairotes des deux premiers tiers du XX^e siècle, l'orchestre jouait des chansons spécifiques à la situation et les salutations intervenaient à la fin des morceaux.

55. Diane Singerman, 1995, p. 76.

56. Il s'agit d'une allusion au *mouled* de Sayida Zeinab qui se tient chaque année pour honorer la petite-fille du prophète et qui attire lors de la grande nuit un million de personnes. La métaphore de la bombe renvoie à la densité de la foule.

57. “... et encore des paroles que tu sèmes au vent.” M. Chiosso – G. Del Re – G. Ferrio – Michaelae, 1973, chanson interprétée par Dalida et Delon. Orlando Sonopresse/Barclay.

58. Ahmad Fouad Negem : “Sur la mélodie de la rue nous chantons et la rue est la plus grande des chanteuses.”

59. Plat à base de pâtes, de lentilles et d'oignons.

TABLE

Prologue : “La vie du musicien est comme la vapeur d’eau, elle monte et disparaît”	9
PREMIÈRE PARTIE. – LE CAIRE DES FÊTES DE RUE.....	13
Introduction : Un terrain en musique	15
Ce ne sont que des mots.....	15
Parrainage	15
Vignette ethnographique : le cadre et la photo où si deux ânes braient ensemble dans la même tonalité, ils font de la musique	19
Observation flottante : un extrait détaché.....	24
Scènes et coulisses des mariages de rue.....	27
Carnets vidéo.....	27
Ordres et désordres de la fête	30
Le paysage sonore des mariages de rue.....	33
Les marqueurs de la cérémonie.....	33
Jouer les salutations	36
Les horizons urbains d’une enquête	38

I. UN LIEU ET SES HOMMES.....	41
L'avenue de l'amour... et du politique	41
Prends garde à Zuzu	41
Réforme urbaine, réforme musicale.....	44
L'âge d'or	50
Apogée de la chanson égyptienne.....	50
Les musiciens cinq étoiles	54
Le Déclin	57
Nouvelles esthétiques sonores.....	57
Des instruments inédits.....	60
II. AMOUR, HONTE ET PRESTIGE :	
LES MUSICIENS SUR LA SCÈNE URBAINE.....	65
Les déviances d'une profession	65
"Quand on est musicien, on n'est pas plombier"	65
Le honteux et l'interdit	67
"Les Egyptiens aiment la musique mais pas les musiciens"	71
Des artisans de la musique	71
Un métier de femme	74
Un esprit de corps.....	77
Voyageurs urbains.....	79
D'un monde à l'autre	79
Les masques de la respectabilité.....	83
III. SUR SCÈNE : CENTRALITÉ DE LA CIRCULATION D'ARGENT ...	91
Une situation et ses cadres, les fêtes de mariage de rue au Caire	91
<i>Farah</i>	91
La rue festive	94

Changements d'usage : les évolutions formelles de la situation ...	95
Changements des formes festives.....	95
Destins de la <i>nuqta</i>	98
La relation argent-salutations dans les mariages de rue	100
Les gestes de l'échange : les mises en scène de l'argent	100
Un ticket pour l'estrade : les sorties du cadre.....	108
Ne parlons pas d'argent	110
L'argent objet.....	110
Dons et dettes	111
DEUXIÈME PARTIE. – RÉCITS DE MUSICIENS ÉGYPTIENS...	115
“Paroles, paroles, paroles...”	117
I. Le maître.....	121
II. L'héritière	143
III. An-Nâgih (celui qui réussit)	159
IV. Le désabusé	175
Conclusion : “Sur la mélodie de la rue, nous chantons”	189
<i>Références bibliographiques</i>	197
<i>Notes</i>	207

Ouvrage réalisé
par l'Atelier graphique Actes Sud.
Achevé d'imprimer
en mai 2010
par l'Imprimerie France Quercy
à Mercuès
pour le compte des Editions Actes Sud
Le Méjan, place Nina-Berberova
13200 Arles

Dépôt légal 1^{re} édition : juin 2010
N° impr. : 00840
(Imprimé en France)

FARAH

Farah. En arabe le mot signifie "joie". En Egypte, il désigne également les festivités en général et les fêtes de mariage en particulier. Les musiciens spécialisés qui animent ces fêtes forment un petit milieu dont les membres œuvrent sur les estrades des noces, dans la rue. Une partie d'entre eux se regroupent encore dans quelques "cafés d'artistes", avenue Mohamed-Ali, lieu emblématique de la musique en Egypte, dont le déclin semble irréversible. Mais, si les instrumentistes et les chanteurs prestigieux s'en sont allés en quête de carrières, l'écho d'une grande histoire continue de raisonner et les musiciens de l'Avenue ne se lassent pas d'évoquer son prestige disparu. D'autant plus qu'ils sont maintenant soupçonnés de déviance morale et font l'objet d'une mise à distance sociale. Etrangers au quartier, à la famille, au public, ils pénètrent en effet au cœur de l'intimité des lieux et sont un facteur de troubles potentiel.

Dans cette étude fondée sur une enquête de terrain, il est ainsi question de ces artistes, de ce qu'ils sont collectivement et individuellement, de leur travail, de leur lutte pour la dignité, de leurs ambitions le plus souvent déçues, mais aussi des microcosmes urbains avec lesquels ils sont en contact. En accompagnant les musiciens se dessinent peu à peu, par bribes successives, les contours d'une vieille société citadine "au fait" de sa ville, campée dans ses territoires et dans la multiplicité de ses mondes sociaux.

Anthropologue à l'IRD, Nicolas Puig a été chercheur au Centre d'études et de documentation économiques, juridiques et sociales (Le Caire). Il est actuellement affecté à l'URMIS (IRD, université Paris-Diderot et UNSA). Il a notamment publié Bédouins sédentarisés et société citadine à Tozeur (IRMC/Karthala, 2004).

Photographie de couverture : *Danseuse lors d'un mariage dans la Gamâleyya, Le Caire, 2000*

© Denis Dailleux / Agence VU

ACTES SUD

éditeurs associés

DÉP. LÉG. : JUIN 2010

28 € TTC France

www.actes-sud.fr

ISBN 978-2-7427-9131-6



9 782742 791316