

ESMA Égypte Soudan
mondes arabes VOL. 26

Création musicale et électrification sonore en Méditerranée (XX^e-XXI^e s.)

Edité par
Panagiota Anagnostou,
Séverine Gabry-Thienpont
et **Nicolas Puig**



26 | 2025

Création musicale et électrification sonore en Méditerranée (xx^e-xxi^e sps.)

Musical Creation and Sound Electrification in the Mediterranean (20th–21st Centuries)

الإبداع الموسيقي واستخدام الكهرباء في توليد الصوت في البحر الأبيض المتوسط (القرن العشرون – القرن الحادي والعشرون)

Panagiota Anagnostou, Séverine Gabry-Thienpont et Nicolas Puig (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/esma/7146>

DOI : 10.4000/15eey

ISSN : 3062-5939

Éditeur

CEDEJ - Centre d'études et de documentation économiques juridiques et sociales

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2025

ISBN : 978-2-900956-13-7

ISSN : 3062-5920

Référence électronique

Panagiota Anagnostou, Séverine Gabry-Thienpont et Nicolas Puig (dir.), *Égypte Soudan mondes arabes*, 26 | 2025, « Création musicale et électrification sonore en Méditerranée (xx^e-xxi^e sps.) » [En ligne], mis en ligne le 01 décembre 2025, consulté le 16 janvier 2026. URL : <https://journals.openedition.org/esma/7146> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15eey>

Légende de couverture

Kawkab Tawfik (photo), Fatiha Lasla Bouzidi (conception)



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

ESMA Égypte Soudan Mondes Arabes



CEDEJ, Centre d'Études et de Documentation Économiques, Juridiques et Sociales

**Création musicale
et électrification sonore
en Méditerranée (XX^e-XXI^e s.)**

**Edité par Panagiota Anagnostou,
Séverine Gabry-Thienpont
et Nicolas Puig**

**Vol. 26
2025**

Rédacteur en chef / Editor-in-chief

Frédéric Lagrange

Editeurs de la partie thématique / Special Issue Editors

Panagiota Anagnostou, Séverine Gabry-Thienpont, Nicolas Puig

Responsables de rubrique / Section Supervisors

Partie Thématique / Special Issue

Mélanie Henry, Frédéric Lagrange

Notes de recherche / Research notes

Carl Rommel

Couverture et mise en page / Cover and Page Layout

Fatiha Lasla Bouzidi

Illustration de couverture / Cover Picture

Kawkab Tawfik

Comité scientifique / Academic Board

Comité éditorial / Editorial Board (en gras / in bold)

Salma Abdalla, Tamer Abdelkreem, Frédéric Abecassis, Luisa Arango, Ibrahim Bahreldin, **Marie Bassi**, Reem Bassiouney, Danièle Cantini, Barbara Casciarri, Raphaëlle Chevrillon-Guibert, Agnès Deboulet, Clément Deshayes, **Gaétan du Roy**, Chihab El Khachab, Dina El Khawaga, Ifdal El Saket, Alice Franck, **Mélanie Henry**, Dina Heshmat, Richard Jacquemond, Neil Ketchley, Aymon Kreil, Malak Labib, **Mehdi Labzaé**, **Frédéric Lagrange**, Raga Makawi, Khalid Medani, **Marine Poirier**, **Carl Rommel**, Reem Saad, Giedre Šabaseviciute, Samuli Schielke, Heather Sharkey, **Marie Vannetzel**, Elena Vezzadini, **Dalia Wahdan**

Secrétariat de publication / Publishing Secretariat

Ayda Yakout

Le Centre d'Études et de Documentation Économiques, Juridiques et sociales est un centre de recherches pluridisciplinaires, dont les travaux portent principalement sur l'Égypte contemporaine. Il est placé sous la double tutelle du Ministère français de l'Europe et des Affaires Étrangères et du CNRS (UAR 3123).

The Center for Economic, Legal and Social Studies and Documentation is a pluridisciplinary research center working on contemporary Egypt and Sudan. The CEDEJ is placed under the administrative supervision of the CNRS (UAR 3123) and the French Ministry for Europe and Foreign Affairs.

Les URL des sites consultés sont reproduits sous forme abrégée dans cette version imprimée. La version développée est intégrée dans la version en-ligne de ce numéro d'ESMA.

The URLs of the websites consulted are reproduced in abbreviated form in this printed version. The full version is embedded in the online version of this issue of ESMA.

Égypte Soudan Mondes Arabes

CEDEJ – Centre d'Études et de Documentation Économiques, Juridiques et Sociales
23 rue Gamal el Din Abou el Mahasen, Garden City, Le Caire
Tel : (+20 2) 27930350

www.cedej-eg.org – Diffusion : communication@cedej-eg.org

Égypte Soudan Mondes Arabes vol. 26

Le Caire, 2025

ISBN 978-2-900956-13-7

SOMMAIRE

Les Auteurs	7
Hommage à Éric Denis (1964-2025) <i>Hala Bayoumi</i>	11
Hommage à Iman Farag (1959-2025) <i>Dina El Khawaga</i>	15
Dossier	
<i>Introduction. Electricity as a Paradigm of Creativity in the Music of the Mediterranean and Arab World</i> <i>Séverine Gabry-Thienpont, Nicolas Puig</i>	19
Des limites de l'acoustique à l'expansion de l'électrique : réflexion sur l'impact des technologies d'enregistrement sur la musique andalou-marocaine (1910-1932) <i>Yassir Bousselam</i>	35
Les enjeux de l'enregistrement électrique pour le disque 78 tours dans l'Égypte des années vingt et trente <i>Frédéric Lagrange</i>	61
L'avant-garde musicale à Rome dans les années 1960 : étude de l'agentivité des technologies, institutions et concepts dans la création musicale <i>Christophe Levaux</i>	85
Media and Other Archaeologies in Southeast Anatolia: The Case of Enver Demirbağ <i>Martin Stokes</i>	105

La guitare électrique, instrument de circulation culturelle en Méditerranée
des années 1950 aux années 1970 127
Didier Francfort

Electric Keyboards in Eastward Popular Musics 147
Nikos Ordoulidis

Enjeux de l'amplification, de la sonorisation et de l'électrification :
cas de la mise en spectacle du oud dans les scènes musicales européennes 169
Abderraouf Ouertani

Sound Cultures in Tilos *Paniyiria*: Spaces, Rites, Technologies,
and Styles in Folk vs. Popular Encounters 191
Franco Fabbri

Les traditions musicales populaires à l'époque de leur amplification électrique :
le cas grec 205
Georges Kokkonis

Notes de recherche

La fabrique musicale à Constantine au début du vingtième siècle :
de la joute à l'enregistrement 227
Maya Saïdani

History, Technologies, and Circulation of *Zār* Recordings in Cairo
and the Nile Delta 245
Kawkab Tawfik

Source

L'archéologie des enregistrements sonores :
l'implantation de Pathé en Égypte au tournant du xx^e siècle 267
Panagiota Anagnostou

Traduction

Ūshī, Māgid. *Firdīnānd al-Miṣrī, khabīz al-ḥubb wa-l-ghinā'*
[Ferdinand l'Égyptien, pâtisseries de l'amour et du chant] 291
Frédéric Lagrange

LES AUTEURS

PANAGIOTA ANAGNOSTOU est maîtresse de conférences au département d'histoire et d'archéologie de l'université de Ioannina. Elle a étudié la sociologie et la science politique. Sa thèse, soutenue en 2011 à Sciences Po Bordeaux, sous la direction de Denis-Constant Martin, porte sur les représentations de la société grecque dans le rebetiko. Elle a depuis participé à des projets de recherche collectifs en histoire culturelle, musicologie, sociologie de la musique et ethnomusicologie. Entre 2016 et 2019, elle a été ATER puis post-doctorante au département d'études néo-helléniques de l'université de Strasbourg, avant de rejoindre l'École française d'Athènes en tant que membre scientifique de la section moderne et contemporaine (2019-2023). Son projet de recherche actuel concerne les enregistrements de la compagnie française Pathé en Grèce et en Égypte avant la Seconde Guerre mondiale.

YASSIR BOUSSELMAM (CREM-LESC) est docteur en ethnomusicologie, violoncelliste, compositeur et chef d'orchestre. Spécialiste du Maroc, ses recherches portent sur l'impact des politiques coloniales sur la préservation et la transformation du patrimoine musical marocain.

FRANCO FABBRI is among the founders and served three times as chairman of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM). His latest books are *Non è musica leggera* (2020) and *Il tempo di una canzone* (2021). He is co-founder and co-editor, with Goffredo Plastino (Newcastle University), of the Routledge Global Popular Music series. In 2019 he was awarded the Tenco Prize for Cultural Operator. In 2021 he received IASPM's honorary membership.

DIDIER FRANCFORT est professeur émérite d'histoire contemporaine à l'université de Lorraine. Ses premières recherches, sous la direction de Maurice Agulhon, ont été consacrées à l'histoire de l'immigration et de la sociabilité. Il a consacré sa thèse à l'Italie du Nord au XIX^e siècle puis s'est tourné vers une histoire culturelle de la place de la musique dans les phénomènes de construction nationale à la fin du XIX^e siècle en Europe et aux circulations musicales au XX^e siècle.

SÉVERINE GABRY-THIENPONT is an ethnomusicologist, research fellow at CNRS (IDEAS UMR7307, CNRS-AMU), and a specialist in Egypt and the Arab world. Her work focuses on the construction of music as an aesthetic, historical, and religious phenomenon, in the light of the sound amplification processes to which they are subjected. With Panagiota Anagnostou, she co-directs the five-year research program *MedMus – Méditerranée(s) musicale(s)* (2022-2026), bringing together around twenty researchers specializing in the music of the region.

GEORGES KOKKONIS est professeur en musicologie au département de musique de l'université de Ioannina (Grèce). Docteur en musique de l'université de Paris VIII, il est spécialiste de la musique grecque, tant savante que populaire. En 2009, il publie sa monographie (*La question de la grécité dans la musique néo-hellénique*, Paris, De Boccard). Ses dernières publications en langue française incluent : « À la recherche des musiques populaires en Grèce » (dans C. Corbier, V. Mavroidakou-Castellana, P. Anagnostou (eds.), *Le Voyage des Musiciens. Deux siècles d'échanges franco-grecs*, Paris, InFine, 2021, p. 78-91), « Samuel Baud-Bovy à l'écoute des chants cleftiques » (*Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* [en ligne], n° 5, 2021), « Manolis Angélopoulos et les frontières du laiko » (*Études Tsiganes*, n° 54-55, 2015), « L'altérité amadouée. Louis Albert Bourgault-Ducoudray et la chanson populaire grecque » (dans L. Charles-Dominique, Y. Defrance et D. Pistone (eds.), *Fascinantes étrangetés. La découverte de l'altérité musicale en Europe au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2014, p.119-135).

FRÉDÉRIC LAGRANGE est professeur de langue et littérature arabes à Sorbonne Université, Paris. Depuis septembre 2024, il dirige le CEDEJ au Caire. Ses travaux portent sur les représentations du genre dans les productions culturelles arabes, savantes ou populaires, de l'époque médiévale ou contemporaines. Il s'intéresse également à l'histoire du chant et de la musique en Égypte et au Moyen-Orient, particulièrement au tournant du XX^e siècle. Il est enfin traducteur de littérature arabe contemporaine.

CHRISTOPHE LEVAUX est un musicologue belge actif à l'université libre de Bruxelles. Sa recherche croise les approches issues des Science and Technology Studies et l'histoire des musiques expérimentale et populaire du XX^e siècle. Il a publié sur le sujet dans les revues *Tacet*, *Rock Music Studies* ou *Organised Sound*, ainsi que comme auteur ou éditeur d'une série d'ouvrages parus aux University of California Press, chez Routledge ou Bloomsbury Academic.

NIKOS ORDOULIDIS is an ethnomusicologist. He focuses on ideologies expressed using music as a vehicle, historical discography, interactions amongst

various repertoires, the eastward piano, and more. Latest works: *Musical Nationalism, Despotism and Scholarly Interventions in Greek Popular Music* (Bloomsbury 2021); “The Peregrinations of a Princess... Urban Popular Music of the 20th Century in the Network of Eastern Europe, the Balkans and the South-Eastern Mediterranean,” in *ARSC Journal* (2021); and “1911: Estudiantina Oriental on the Road,” in *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* (2021).

ABDERRAOUF OUERTANI est oudiste et compositeur. Il a quatre albums à son actif: *Contes d'un misérable luth* (2013), *Contes outre-méditerranéens* (2015), *Duo Deux Rives* (2018) et *Contes d'un retour au pays imaginaire* (2021). Parallèlement à son activité musicale, il est docteur en anthropologie à l'EHESS et chercheur associé au Centre Georg Simmel (EHESS-CNRS).

NICOLAS PUIG is anthropologist, researcher at IRD (URMIS, université Paris Cité). He works in Tunisia (fieldwork not updated), Egypt and Lebanon on the making of urban environments and the relationships between music, sound practices and perceptions, urban cultures and politics. In recent years, he has been exploring anthropologies of sound and sensory, focusing on the integration of migrants and refugees in Lebanese cities, and developing human ecology surveys (viral circulation in Lebanon, local ecological knowledge of spearfisher in Senegal).

MAYA SAÏDANI est titulaire d'un doctorat en histoire de la musique et musicologie obtenu à Paris IV Sorbonne en 2001. Elle intègre à Alger en 2002 l'enseignement supérieur et en 2007 le Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques (CNRPAH) d'Alger où elle dirige le laboratoire d'ethnomusicologie. Elle rejoint en 2022 le programme international MedMus – Méditerranée(s) musicale(s): Techniques, circulations et représentations – XIX^e-XXI^e siècles.

MARTIN STOKES is King Edward Professor of Music at King's College London, UK. His books are *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey* (Oxford University Press, 2nd edition 2021), *The Republic of Love: Popular Music and Cultural Intimacy in Turkey* (University of Chicago Press 2010) and *Music and Citizenship* (Oxford University Press 2023). He is the editor or co-editor of four published volumes, most recently *Popular Culture and Islam* (with Karin van Nieuwkerk and Mark LeVine, University of Texas Press 2016) and *Theory and Practice in the Music of the Islamic World* (with Rachel Harris, Routledge 2019). He works primarily on the music of the Mediterranean and MENA region, and has taught at Queen's University Belfast, the University of Chicago, and Oxford. He is a Fellow of the British Academy.

KAWKAB TAWFIK is an ethnomusicologist, foreigner academic fellow at the *Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire* (IFAO), and research associate at the *Centre d'Études et de Documentation Économiques, Juridiques et Sociales* (CEDEJ). She held a fellowship at IFAO-CEDEJ, where she conducted postdoctoral research on *zâr* rituals in Egypt's Delta (2021–22). She obtained a PhD in Cultural Heritage (2020) from the University of Rome "Tor Vergata" with a research project on music, politics, and identity in Egypt post-2011.

Hommage à Éric Denis (1964-2025)

Chercheur au CNRS, compagnon de route et ami

Le 21 août 2025, nous avons perdu brutalement notre collègue et ami Éric Denis. Sa disparition soudaine laisse un vide abyssal, non seulement dans notre communauté scientifique, mais aussi dans nos vies personnelles.

UN CHERCHEUR PASSIONNÉ ET VISIONNAIRE

Éric Denis était un esprit incandescent, mû par une curiosité insatiable et une passion profonde pour la compréhension des sociétés urbaines. Directeur de recherche au CNRS, il a consacré toute sa carrière à l'exploration des dynamiques territoriales et des métamorphoses des villes dans les Suds. Ses travaux pionniers sur Le Caire ont mis en lumière les multiples dimensions de l'urbanisation dans un contexte de fortes tensions sociales, politiques et économiques. Il a poursuivi cette démarche au Soudan, où son regard a su saisir avec une acuité rare les articulations subtiles entre mobilités, transformations urbaines et mutations sociétales.

Au Caire, Éric Denis a joué un rôle scientifique majeur en tant que responsable de l'Observatoire Urbain du Caire Contemporain (OUCC) au CEDEJ. À travers cet observatoire, il a mis en place une série de recherches et d'enquêtes qui ont profondément marqué les études urbaines en Égypte. Il a notamment coordonné la réalisation de l'*Atlas du Caire* (2000), ouvrage pionnier qui proposait une lecture fine et cartographiée des dynamiques socio-spatiales de la capitale. Ce travail a ouvert la voie à des recherches sur l'urbanisation informelle, qu'il a décrite non pas comme une anomalie, mais comme un moteur essentiel de la fabrique urbaine. Ses analyses ont montré comment ces quartiers, souvent perçus comme marginaux, constituaient en réalité le cœur de la croissance métropolitaine.

Éric Denis a également étudié la périurbanisation et l'expansion vers le désert, en analysant les villes nouvelles et les logiques politiques et foncières qui présidaient à leur création. Il a révélé les contradictions entre les ambitions d'aménagement et les pratiques réelles des habitants, qui inventaient au

quotidien d'autres manières de s'approprier l'espace. Ses travaux sur les inégalités sociales et spatiales, les mobilités résidentielles et les formes de gouvernance urbaine ont donné une profondeur nouvelle à l'analyse du Caire. Ils ont aussi inscrit la capitale égyptienne dans une comparaison plus large avec d'autres métropoles du Sud global, confirmant son rôle de laboratoire pour comprendre les mutations urbaines contemporaines. À travers l'OUCC, ses publications et ses projets collectifs, Éric Denis a légué un corpus scientifique et cartographique unique qui continue d'éclairer les recherches sur l'urbanisation égyptienne.

Ces dernières années, il avait tourné ses recherches vers l'Inde, dans une approche comparative ambitieuse visant à comprendre les formes contemporaines de croissance urbaine et les bouleversements silencieux qui traversent les mégapoles. Toujours attentif aux populations et aux voix reléguées à l'invisibilité, Éric construisait un savoir qui révélait la dignité des trajectoires humaines dans des environnements en perpétuelle recomposition. Sa pensée était exigeante et rigoureuse, mais habitée d'une rare capacité d'ouverture et de renouvellement. Il avait ce talent singulier de saisir la complexité sans jamais se laisser détourner de l'essentiel : la vie des hommes et des femmes dans la ville. Comme il l'écrivait lui-même :

« L'urbanisation des Suds n'est pas seulement affaire de chiffres et de surfaces bâties ; elle est d'abord le produit de trajectoires humaines, de luttes silencieuses et de solidarités invisibles qui inventent au quotidien les formes de la ville. »

NEUF ANNÉES DE COLLABORATION ET D'AMITIÉ

Pendant neuf années, j'ai eu le privilège de travailler aux côtés d'Éric. Cette proximité fut bien plus qu'une collaboration scientifique : elle constitua une véritable aventure humaine. Car au-delà du chercheur, il y avait l'homme : attentif, discret, habité d'un humour subtil et d'une chaleur humaine qui rendaient chaque rencontre précieuse. Éric possédait cette capacité rare de créer du lien, d'encourager, de valoriser, de transmettre le désir d'aller plus loin. Ces années partagées ont laissé en moi une empreinte durable : celle d'un travail intense mais joyeux, d'une complicité intellectuelle féconde, d'une confiance réciproque. Elles ont façonné mon parcours scientifique et, au-delà, ma vie personnelle, tant l'humanité d'Éric était inséparable de son exigence de chercheur.

UN HÉRITAGE SCIENTIFIQUE ET HUMAIN

Éric nous laisse bien plus que des publications et des projets. Il nous lègue un héritage vivant : celui d'un chercheur indépendant, lucide, profondément attaché à la valeur collective de la science. Il a incarné une manière d'être au monde : curieuse, critique, généreuse, et résolument tournée vers les autres. Sa disparition est une perte immense, mais son souvenir, son exigence et la lumière qu'il a portée sur nos chemins continueront d'irriguer nos pratiques et nos vies. À travers ce témoignage, je rends hommage à un collègue, un partenaire de pensée et un ami. Qu'il repose en paix, et que son héritage, scientifique et humain, demeure vivace parmi nous.

L'ensemble des publications d'Éric Denis est consultable sur HAL-SHS : cv.hal.science.

Hala Bayoumi, CNRS-CEDEJ

Hommage à Iman Farag (1959-2025)

La disparition d'Iman Farag laisse un vide immense, pour celles et ceux qui l'ont connue personnellement comme pour la communauté scientifique francophone et arabophone. Chercheuse, éditrice, collègue, amie : elle incarnait tout à la fois l'exigence intellectuelle, la curiosité, la générosité, et le souci constant de relier des mondes trop souvent séparés.

UNE TRAJECTOIRE ACADÉMIQUE SINGULIÈRE

Formée à l'École des hautes études en sciences sociales, où elle soutint en 1999 une thèse remarquable sur *la construction sociale d'une éducation nationale en Égypte*, Iman Farag s'est affirmée comme l'une des voix les plus fines de sa génération dans l'analyse des dynamiques sociales et politiques égyptiennes. Ses travaux ont exploré avec rigueur et sensibilité les questions de jeunesse, d'éducation, de mémoire et de citoyenneté. Elle a très tôt compris que la jeunesse arabe ne pouvait être réduite aux clichés de la menace ou de la promesse, mais devait être saisie dans sa complexité, ses contradictions, ses aspirations multiples. Son ouvrage avec Mounia Bennani-Chraïbi, *Jeunesses des sociétés arabes. Par-delà les promesses et les menaces* (2007) demeure une référence précieuse pour qui veut comprendre les transformations sociales profondes à l'œuvre au Proche-Orient et en Afrique du Nord.

UNE PRÉSENCE MARQUANTE AU CEDEJ

Le CEDEJ fut l'un de ses ancrages intellectuels et affectifs. Dans les années 1990 et 2000, elle contribua à faire vivre la revue *Égypte/Monde arabe*, où elle joua un rôle essentiel d'animatrice intellectuelle et de médiatrice. Elle savait mettre en valeur les jeunes chercheurs comme les voix confirmées, et insistait toujours pour que les sciences sociales ne se coupent pas des débats citoyens et des expériences vécues. À travers ses engagements éditoriaux, elle a marqué des générations de chercheurs. Elle savait reconnaître les talents, encourager les hésitants, et ouvrir les portes d'une communauté scientifique trop souvent

intimidante. Sa participation au séminaire de l'histoire avec l'association égyptienne de l'histoire a permis au CEDEJ de devenir un lieu central pour toute historiographie moderne et contemporaine, et a cristallisé les termes des débats entre historiens nationalistes et historiens structuralistes, foucaldiens ou post coloniaux.

UNE ÉCRITURE HABITÉE PAR LA MÉMOIRE

Iman Farag avait cette capacité rare d'écrire sur l'histoire contemporaine sans jamais céder à la tentation de la simplification. Dans ses textes sur la révolution égyptienne de 2011, elle interrogeait moins l'événement que la mémoire de celui-ci, ses traces, sa transmission. Elle nous rappelait que la tâche des sciences sociales n'est pas seulement de décrire ce qui est, mais aussi de sauver ce qui risque d'être oublié, altéré ou défiguré. Ses analyses sur les élections en Égypte, sur les mouvements sociaux, sur les processus de réforme et de blocage, combinaient précision empirique et regard critique. Mais ce qui les distinguait toujours, c'était l'attention au détail humain, aux voix fragiles, à ce qui échappe aux discours dominants.

UNE COLLÈGUE ET UNE AMIE PRÉCIEUSE

Pour ceux qui ont eu la chance de la connaître de près, Iman n'était pas seulement une intellectuelle brillante. Elle était une présence humaine, chaleureuse, attentive, discrète et généreuse. Elle savait écouter avec bienveillance, partager sans ostentation, et rire avec légèreté. Son sens du collectif faisait d'elle une collègue précieuse. Elle n'imposait jamais, mais proposait, suggérait, ouvrait des pistes. Elle incarnait une forme rare d'autorité, fondée sur la confiance, la compétence, et l'amitié. Une autorité qui a valu d'être surnommée la mémoire vive du CEDEJ par ses collègues de l'époque.

UN HÉRITAGE VIVANT

La disparition d'Iman Farag est une perte cruelle. Mais son œuvre, ses écrits, son rôle dans la construction d'espaces intellectuels partagés continueront d'inspirer. Elle nous laisse une leçon : celle de penser avec nuance, de transmettre avec générosité, et de vivre la recherche comme une aventure collective et humaine. À travers ses textes, à travers les chercheurs qu'elle a formés, à travers les amitiés qu'elle a nouées, Iman continue d'être présente. Et si l'absence est douloureuse, sa voix résonne encore dans nos mémoires et nos

pratiques. Nous lui devons beaucoup. Nous lui devons d'avoir frayé des sentiers inédits dans les sciences sociales arabophones et francophones. Nous lui devons d'avoir rappelé que la recherche n'est jamais séparée de la vie, des espoirs et des douleurs des sociétés que nous étudions. Aujourd'hui, en lui rendant hommage, nous voulons surtout dire merci : merci pour son exigence, pour sa générosité, pour son amitié. Merci d'avoir incarné cette manière rare et précieuse d'être chercheuse et d'être humaine.

Dina El Khawaga, université du Caire

SÉVERINE GABRY-THIENPONT, NICOLAS PUIG

INTRODUCTION

ELECTRICITY AS A PARADIGM OF CREATIVITY
IN THE MUSIC OF THE MEDITERRANEAN
AND ARAB WORLD

ABSTRACT

The emergence of electricity made it possible to physically fix and to reproduce music. However, it also led to new perspectives in composition, which developed in tandem with the concurrent emergence of sound reproduction techniques and the possibilities presented by sound reinforcement. New instruments appeared releasing new creative dynamics, and electrification in general contributed to the emergence of novel musical compositions that have become part of the cultural history of the Mediterranean basin and the Arab world. What does sound electrification do to music, its status and its production? How is sound reinforcement technology used, and to what ends? What does the circulation of music and its economy tell us of the Mediterranean and Arab world? Does this region embody only one single geographical, cultural, and historical characteristic? The introduction to this special issue aims to intertwine the questions of musical composition and writing with those of sound electrification in order to examine the notion of the aesthetics of electrification as a unifying principle in the production of music in this region.

“The history of music over the past 100 years is very much that of technology [...] The excitement engendered by pop music has often involved the thrill of exploration and the sense of the possible offered by new technology” (Shapiro 2021, 10). In the introduction to *Modulations: A History of Electronic Music*, the music critic Peter Shapiro recalls the intimate relationship between music and technological developments. The impact of technology on musical production has already caused much ink to flow, with writers very often swinging from enthusiasm to concern. Some see the application of technology as a potential perversion of music, its “disenchantment” (see Benjamin 2000, regarding the emergence of the record), its denaturing, symptoms of a globally connected world; others see revitalized creative possibilities, with the machine as the herald of a new world of sounds. While the historiography of the electrification of sound has often been restricted to countries of the Global North (Kosmicki 2016; Appleton and Perera 1975), the uses of technology have affected the South just as much. The emergence and circulation of these uses across the Mediterranean basin forms a connected history that has received little attention in ethnomusicological research. Drawing on case studies from the Mediterranean and the Arab world, this special issue tackles the following question: what does electrification do to music in a connected Mediterranean? The intention is to examine the effects of the proliferation of sound electrification on the technological and aesthetic template of music composed and produced in the Mediterranean.¹

ALONG CAME THE ELECTRICITY FAIRY...

The very first telephone conversation took place in 1876. One year later, Thomas Edison was able to listen to his own voice thanks to a brilliant invention: the phonograph. Every work describing the social and cultural context of the appearance of recorded sound and tracing the history of electronic music begins with this historical reminder as to the origins (or prehistory, according to Jonathan Sterne) of modern sound.² The transformation of sound into electric signals was a major revolution in the history of music and led to the gradual spread of worlds of electrified sound. Throughout the twentieth century, instruments were created, new forms of performance emerged, and new musical aesthetics flowed from amplified effects, which reshaped the medium of sound. These transformations led to the emergence of new genres and the opening of new spaces for the

1. This topic was discussed during a conference held in IFAO (Cairo) in November 2022 led by Panagiota Anagnostou and Séverine Gabry-Thienpont.

2. For more details, see the introductions to Kosmicki 2016, Sterne 2003, Shapiro 2021.

production and distribution of music. Thus, they gave rise to new “musical ecosystems” (Olivier 2022), which precipitated changes in representation and thought, as well as in the conception and categorization of existing practices.

The impact of sound electrification technologies on musical practice has been addressed within the fields of popular music studies (Tagg 2013 [1982]) and sound studies (Sterne 2003), particularly in relation to Europe and North America, but it remains underexplored in ethnomusicological research on the Mediterranean region. However, since the 1980s, certain types of music have increasingly been labeled “Mediterranean.” The category reflects an idea of the Mediterranean as a culturally coherent, depoliticized unit, with a shared history and internal logic. In engaging this category, we are keen to emphasize that the concept of a unified Mediterranean is much less common on the Arab side. So, in order to properly identify and understand what this music is about, we are committed to considering a plurality of Mediterranean *worlds*, encompassing tensions and connections, shaped in part by the dynamics of musical creation across the region since the advent of sound electrification. The Mediterranean thus serves as a fluid comparative framework, in which representations and identities are shaped, asserted, displayed and dissolved. The articles and research notes in this issue explore the varied movements, connections, and exchanges that animate this region of partial and polycentric relations, spanning the three centuries, from the nineteenth to the twenty first, that have been affected by electrification. The relations described give shape to a pluralist Mediterranean; a space of variable geometry with links to other areas, more complex than a simple North–South vision would allow; one that is, in reality, subject to multiple hegemonies and influences.

Beyond the technological dimension, electrification has also meant an aesthetic upheaval. The advent of the twentieth century was characterised by profound changes driven by the development of transport infrastructure and recording technology. These changes have had a lasting effect on sensory environments, and generated new soundscapes in consonance with geographic, social, cultural, political and religious factors. In Egypt, for example, the introduction of electricity was gradual: it began at the turn of the twentieth century in wealthy urban areas, and then slowly extended to middle-class and working-class districts from the 1920s to the 1950s and beyond (Fahmy 2021). With illumination, nightlife spread, radio sets took over cafés, and the general noise level grew, as did complaints, leading to the extension of anti-noise legislation aimed at the cries of street vendors and car horns to encompass the public use of radios. In the mid-1940s, the spread of microphones and amplifiers changed the environment once again. Amplification would transform one of the most recognisable sound markers of the town: the call to prayer (*adhân*), which soon came to be broadcast on amplifiers and loudspeakers. At the same time, the development of urban infrastructures, especially transport, shook up social

organization and changed relationships with time and space, altering the city-dweller's sensory perception.

This issue seeks to examine how the opportunities and constraints arising from the electrification of sound have worked upon the technological and aesthetic templates of the music composed and produced in the Mediterranean. From an epistemological perspective, the question concerns the interactions between social actors and the relevant technology. Thus, we are dealing with processes: the technological and social factors are co-produced in the course of relations between persons, objects, and corporate and legal entities.³ The work of Trevor Pinch and Frank Trocco (2002) on the Moog synthesizer is a good example of the approach adopted in our research. The authors proposed to consider musical instruments as pieces of technology, and to understand music in terms of social anthropology and the history of technology. Pinch and Trocco stressed the role not only of the final users—the musicians—but also of the intermediaries, such as vendors and repair staff. Their work presents a technological and artistic adventure that begins with a highly unpredictable keyboard-less gizmo and leads to the modern synthesizer. Without the Moog, an entire style of pop music would never have seen the light of day. Indeed, “machines are the invisible messengers of culture” (Pinch 2005, 64). In addition, Houdart and Thiery have used the notion of the “hybrid collective” to account for the “extremely diverse systems of action, involvement and presence in which humans and non-humans are caught up” (2012, 12). In a similar vein, the special issue of *Cahiers d'ethnomusicologie* (2022) edited by Emmanuelle Olivier analyzed the dialectical relationship between digital technology and musical activity. It did so through a series of case studies that explored the uses, economies, and political issues inherent in recent technological developments, while also examining the epistemological implications for the discipline of ethnomusicology (Olivier 2022, 17–20), with an emphasis on process that also runs through our own discussions.

The interweaving of technologies and musical practices creates geographically and socially situated activities (Andrieu and Olivier 2017). In this issue, our attention is largely focused on the creative act. Indeed, it was not the material fixing of music that signaled the beginnings of commercial music, but rather the unique compositional perspectives that arose from the joint emergence of sound reproduction techniques, on one hand, and effects linked to the electrification of sound, on the other. Just as new instruments induce new creative dynamics, so electrification contributes to the emergence of musical compositions that form part of the cultural history of the Mediterranean basin.

3. This perspective is explicit in some contributions to this issue; that of Christophe Levaux, for example.

What does sound electrification do to music, to its modes of emergence, to its status? What can the circulation of music and its economies tell us about the Mediterranean region? Is there a unity to speak of, whether geographic, cultural, or historical? The articles in this issue lay out the history of evolutions in sound technology, and present a panorama of change stretching from the first steps in electrification through to the digital era. Thus, they address issues of musical composition and writing in combination with those of electrification around the Mediterranean.

The history of musical creation since sound electrification features three distinct phases: the beginnings of electricity and the development of recording techniques; the spread of amplification and amplified instruments in the 1960s; and the arrival of the computer, new software, and the internet, which transformed the composition, production and distribution of music. This framework presents us with four complementary themes by which to examine the question of musical creation, each corresponding to a different activity: recording/broadcasting, circulating/connecting, amplification/sound reinforcement, and writing/creating.

RECORDING/BROADCASTING

From a commercial perspective, sound electrification has led to the commodification of music, through recording onto various media, initially material and then intangible, from the 78 rpm disc at the beginning of last century (Lagrange 2011; Racy 1976) to the MP3 file (Tournès 2008). These media bring with them a number of problems linked to the constraints and opportunities that are part of technical innovation. As well as being implicated in changes in musical composition, they are audio artefacts that can be openly marketed and distributed. In the same spirit as S. Le Ménestrel et al. (2012), this first theme is explored through contributions on the history and trajectory of commercial music and its media, based on its systems of circulation. The geographic and social mobility of the music industry underlines the choices made in terms of repertoire, arrangements, instruments, etc., as affected by the recorded medium. What companies, and what kinds of interaction, lay behind producers' travel arrangements, broadcasting events, and musicians' tours around the Mediterranean? How did music venues—from the recording studio to the concert hall—adapt and change? What impact did this have on the expectations of both professional and amateur musicians? And what was the role of the state in these cultural enterprises and musical exchanges?

With this in mind, Frédéric Lagrange and Yassir Boussemam look at the electrification of the 78 rpm disc and examine the impact of this innovation, the former with reference to Egypt, the latter to Morocco. The first recordings on

flat discs occurred at the very beginning of the 1900s simultaneously in both Cairo and Beirut. In the Arab world, the acoustic technique gave way to the electric at the end of the 1920s—1926 in Cairo (Frédéric Lagrange, this issue); 1928 in Morocco (Yassir Bousselam, this issue)—through use of an electro-magnet during the cutting of the record, as pioneered by Columbia Records in America. These two studies of this crucial phase in the development of the recorded music industry show that technology is always much more than a simple modification: it slots into existing aesthetic orders, and may serve to accelerate changes already underway. In Morocco, by enabling the recording of instruments that had previously been difficult to cut, the shift from acoustic to electric led to changes in instrumental groups, and brought about the involvement of the Arab orchestra. In late-1920s Cairo, electrification promoted an aesthetic based on the performance of the soloist. It also allowed for a less high-pitched reproduction of the female voice, leading Umm Kulthum to comment, “before, it was not my voice.”⁴ Lagrange points out that the more faithful reproduction of the female voice enabled by electric recording reinforced its legitimacy within the academic field, and proceeded in step with women’s rights in Egypt during the 1920s (Gabry-Thienpont and Neveu 2021; Dakhli and Latte Abdallah 2010).⁵ These technical changes came at a time when commercial music was growing considerably, and they served to foster the new modes of music consumption that had arisen with the advent of recording in the Arab world and the Mediterranean.⁶

The idea of recording forming part of a continuum of musical creation is picked up by Maya Saïdani, who explains that before the advent of recording, musicians from north-east Algeria developed their repertoire through to-and-fro sessions of musical jousting, using the vernacular terms “printing” and “making” to describe this process. The author thus sets the emergence of the scene and of electrification within a wider chronology of musical creation in Constantine,

4. Oral intervention by Lagrange during the 2022 conference *Création musicale et électrification sonore*.

5. Gender dynamics are, by and large, not discussed directly in this issue, but they are felt under the surface among the contributions. In his 2014 article in *Volume!* (to which we return below), Martin Stokes noted that the success of Khaled had a major impact on the production of Raï music in North Africa, accelerating changes that were already underway, notably curbing the dominance of the female voice (such as that of Cheikha Remitti) in favor of male singers.

6. Work by Jean Lambert and Rafik al-Akouri on recordings made in Aden at the beginning of the twentieth century supports this point with reference to Yemen. In this case, a foreign recording industry was involved, giving rise to Yemeni production companies on the same technical and economic models (Lambert and al-Akouri 2019, 2020).

paying close attention to the specific impacts of the recording technology. As regards the music itself, Saïdani notes that the move to radio and the broadcasting of music led to a modification of musical intervals, with a not inconsiderable impact on how musicians were received and classed. This provides a clear demonstration, if any were needed, of the salience of a semiotic conception of musical activity in addressing the history and aesthetics of music, as associated with Jean-Jacques Nattiez or Jean Molino. But, in the present context, let us linger with the notion of an aesthetic that is intimately linked to the Electricity Fairy, to her potentialities and constraints—because beneath this question of reproducibility lies another. This is the issue of the socio-cultural aspects of recording and playback, and of sound reproducibility and fidelity. We are referring to the idea, rightly noted by historian Jonathan Sterne (2003), that the reproduction of sound manifests particular ideologies of sound, with repercussions on the sound produced. At the beginning of his contribution, Lagrange engages the following question: did electrification represent a simple improvement in musical reproduction, or did it have a dynamic impact on musical activity, affecting even the music itself? The basic answer to this will be obvious from the following pages; understanding the mechanisms and inner workings of the process is the challenge.

The case studies include investigations of unexplored sound archives. Such archives help to map musical connections between Mediterranean towns.⁷ We have already noted that the beginning of the twentieth century saw the growth of transport infrastructures. In combination with recording and distribution technology, this increased the scope for both music and musicians to travel. The contributions in this issue document the circulation of sound, instruments, and people across a Mediterranean space that had been politicized, essentially, by France.

CIRCULATING, CONNECTING

Technical developments are discussed against the backdrop of artists, musicians, composers, producers and interpreters moving around. Connections were made at different times between the countries skirting the Mediterranean. As Didier Francfort shows, the electric guitar carved out its own itineraries,

7. Through archival work conducted as part of the *MedMus* research programme, Panagiota Anagnostou, Nikos Ordoulidis, Konstantinos Gkotsinas and Alexandra Mourgou have developed a geographic information system (GIS) titled *Vie musicale "connectée" d'Athènes et du Pirée (1891–1940)* ("The 'connected' musical life of Athens and Piraeus (1891–1940)"), which will soon be freely accessible online. This GIS pilot study may serve a model for the eventual coverage of the entire Mediterranean basin.

revealing tensions between the circulation of urban American musical models and strong, local reappropriations of identity. Looking at the paths of certain guitar virtuosos—such as Omar Khorshid, Elek Bacsik, and Aris San—within their historical and political contexts, Francfort documents the redefinition of cultural space; the linking of the eastern Mediterranean to the Atlantic or Italian west in the person of Raf Montrasio, and also further east to Bangladesh through Sunil Ganguly. The case of the electric guitar shows the extent to which the Mediterranean was an open space of multiple influences, including in this example, as in Christophe Levaux's contribution, that of America.

Sometimes the sounds of the past bring comfort to the living. Martin Stokes threads together a hydroelectric dam that flooded part of Armenia, the Armenian genocide, and the capacities of a fragmentary voice to speak powerfully of the past and of trauma, and also, of the environment and the future. Using recordings of Enver Demirbağ (1935–2010), the famous interpreter of the music of Harput in south-eastern Anatolia, Stokes sheds light on the circulation of symbolic cultural content. Invoking a “kind of archaeological sensibility” arising from changes in media, Stokes examines the different acoustic layers that make up Demirbağ's recordings to explore voice production in a context “saturated by electricity.”⁸ While the landscape is one of ruins, both literally and in terms of the recordings, the approach adopted is also archaeological, involving archives that have been lost, ignored, or damaged. Stokes' anthropology of a voice reveals a different kind of mobility, in which traces of the past—recordings—are assembled in the present and set to images for YouTube, to form a space in which heritage mixes with geopolitics.

Kawkab Tawfik's contribution is a case study of the Nilotic ritual of *zâr*, a traditional ceremonial dance to drive away possessing spirits. Tawfik shows how technology, especially the smartphone, has modified the performance of the ritual, including the sacralization of space it, and also its reproduction and distribution. These changes reflect the need to adapt the ritual so that it can be practised in private spaces, as it has now disappeared from the public or semi-public arenas where it was previously performed. This disappearance is connected to a shift in societal perceptions of the ritual, and an increasingly hostile attitude on the part of the state, which has led to the banning of certain forms. This has had an impact on the circulation of *adwâr* (sg. *dôr*), the songs addressed to the spirits in otherworld of *zâr*, forcing practitioners to find new ways of providing their healing treatments. Tawfik takes an acute look at the means of distribution, such as USB keys, which have replaced audio or video cassettes. Do the *adwâr* retain their essential power as recordings, or does the

8. On the changes in media in the Arab world, see Gabry-Thienpont and Lagrange 2019.

act of recording “neutralise” them? It seems clear that the latter cannot be the case, given the ongoing use of these recordings in ceremonial practice.

But digitization can cause concern and anxiety. USB keys, among other digital tools, in some contexts excite a mistrust that might qualify as technophobia. For example, the Egyptian musicians’ union consider them a threat to the employment of instrumentalists, who might be replaced by recordings, especially for electronic and rap music. The union currently tries to insist on live musicians in concerts in these genres.⁹

What is it that circulates? For the Egyptian composer and musicologist, Halim El-Dabh, it is energy. In 1944 El-Dabh created one of the first pieces of *musique concrète* in the world based on a recording of *zâr* music captured on a wire recorder, titling it *The Expression of Zaar* (Puig 2019; Khoury 2013). Echoing the pieces by Francfort and also Christophe Levaux, Halim’s contribution highlights the force of American soft power and musical diplomacy established at the end of the 1940s. Halim emigrated to the United States thanks to a scholarship from the American Embassy. There he joined the Columbia–Princeton Electronic Center, founded in 1955 as part of Columbia University. Such movements did not, however, abolish cultural hierarchies, as revealed by the fate of El-Dabh’s compositions. His biographer, Denise Seachrist, notes that his name is not mentioned in any dictionaries of electronic music, despite his significant contribution to its very emergence. His name is absent from books on music history and from textbooks, and in the autobiography of electronic composer Otto Luening (2003), El-Dabh appears simply as one name on a list of young composers from different countries who collaborated with the Columbia–Princeton Electronic Music Center. On the other hand, *Wire Recorder Piece*—the only surviving extract from *The Expression of Zaar*—opens one of the CDs on the Sub Rosa label’s 2006 *Anthology of Noise & Electronic Music/Fourth A-Chronology 1937-2005*. El-Dabh’s work formed part of an avant-garde that emerged in Cairo and then traveled to the United States. This issue also shows the reverse influence in the development of a musical avant-garde in certain Mediterranean cities, as in Christophe Levaux’s study of 1960s Rome. Levaux explains that the elements by which certain musical productions in the Italian capital may be identified as avant-garde were closely intertwined with American cultural institutions. The use of modular synthesizers and the concept of sonic freedom featured prominently in these musical creations and spread throughout the Mediterranean.

9. Since October 2022, the union has required rappers to employ at least five live musicians (bass, drums, keyboard, guitar, sax). At the union, a member of the labor committee explained to one of the authors that this is what Eminem does, so why shouldn’t Egyptian rappers do the same? It’s possible to work with studio musicians instead of using pre-recorded soundtracks on USB flash drives.

Decades earlier, at the beginning of the twentieth century, engineers from the famous French recording company Pathé traveled around the Mediterranean, between Paris, Cairo, Constantinople, and Smyrna (Panagiota Anagnostou in this issue). They brought home collections of local sounds, including a few titles of Egyptian music, which featured, badly misspelled, in the company catalogue from 1906 onwards. However, when they arrived in Egypt, Pathé representatives were behind the times technologically, and they persisted dealing in obsolete equipment, such as cylinders, when the flat disc had become the standard.

These initiatives were sometimes supported by import traders, including a number of Armenians, who helped to create the music centers: Muhammad Ali Street in Cairo; Hamra in Beirut; and Omonia in Athens. In Egypt in 1911, among at most a dozen phonograph importers in Cairo were two Armenian watchmakers, who set out to market these devices on Muhammad Ali Street, then a home to café-chantants and soon to become the center of music in Egypt for over half a century (Poffandi 1908). Speaking to Nicolas Puig in 2017, Halim El-Dabh noted the importance of Papazian, an importer of records and equipment. El-Dabh explained that his shop was a meeting place for Cairo's cosmopolitan elite in the late 1930s and 1940s; a place where one could to the latest music coming abroad, such as Arnold Schönberg's *Pierrot Lunaire* (1912), which El-Dabh mentioned as an important influence on himself.

These processes of circulation set the pattern for future globalization, as Martin Stokes has put it. Certain geographies were established—very rapidly in the case of the Middle East, before being completely overturned—creating “multiple projects of world-imagining in multiple locales, and not just those of the twentieth and early twenty-first century's dominant power” (Stokes 2014).

AMPLIFICATION, SOUND REINFORCEMENT

Electrification expanded the sonic possibilities of acoustic instruments (Appleton and Perera 1975; Patteson 2016), particularly through organological developments, such as the invention in 1897 of the Telharmonium, the electro-mechanical ancestor of the synthesizer (de Wilde 2019). These developments were boosted significantly by the kinds of mobility and circulation discussed above. Several texts in this issue look at changes in the manufacture of instruments, as affecting timbre, pitch, and frequency, and also sound emission and playing techniques; how the challenge of amplification was met; and the impact of these developments on musical creation. What new areas of creative experimentation did these changes open up for composers and performers?

Electric keyboards and synthesizers first appeared in the 1960s. Some ten years later they spread to countries of the eastern Mediterranean: Egypt,

Lebanon, Turkey, and Greece, among others. Nikos Ordoulidis argues that they were not received by musicians not as objects from an outside world, but rather as creative tools that were adapted in accordance with the various ideologies and aesthetics laid down by history. A good illustration of this process is provided by the Egyptian experience. Here the synthesizer was swiftly equipped with functions specific to Arabic music—quarter tone, synthetic percussion, and the ability to reproduce the sounds of local instruments—and it proceeded to become a central element within orchestras, replacing the accordion, which had itself been introduced and domesticated in the 1920s (Puig 2017; Umran 2002), and in some cases the oud. As Ordoulidis suggests, using the example of the Farfisa company, the shifts from acoustic to electric involved changes in know-how that affected musical habits, such as modes and playing styles, and empowered the development of local repertoires in the pop and rock scenes of the 1970s and 1980s.

However, the transition was not linear, and there are many ways in which electricity was used to reproduce sound. Abderraouf Ouertani underlines this point in his discussion of the socio-technical issues involved in amplifying the oud, recalling the distinction between amplification, electrification, and sound systems. These nuances mean that playing techniques will vary, as well as sound aesthetics. Players of the oud may, for example, be torn between an ideology of natural sound and the possibility of liberation from this ideal by an instrument that has been specifically designed for electrification. As Ouertani demonstrates, in order to understand the implications of these questions, one needs to look at the networks of cooperation—from the luthier to the microphone maker, via the musician and the sound engineer—that eventually lead to the amplified sound of the oud and, hence, to new ways of performing.

New performance styles are also broached in Franco Fabbri's contribution, whose long-term ethnographic enquiry studies musical activity on the Greek island of Tilos since 1997. He describes the categorizations, intersections, and layering of sound aesthetics within the musical activity of the island's mixed population of residents, holidaymakers, and pilgrims. Heterogenous musical practices coexist, rendering musical and social categorizations ineffective; with so much to-and-fro, from taverna to church, and from acoustic to electric, the borders are hard to discern. The tangle of different sound aesthetics noted by Fabbri leads to a change in the social and musical conditions of the *paniyiri*, the village fête, but there nevertheless remains, in ears of the dancers, a "traditional" whole. Electrification has revolutionized many practices, but within musical activity, it retains the appeal of embodying innovation without necessarily containing any idea of a break with the past.

This observation is shared by Georges Kokkonis, who, again with reference to Greece, studies what he calls "neo-demotic" music; that is, popular musical traditions that underwent amplification and also, concurrently, urbanization.

Kokkonis does not go into new organology, but he shows the interpretation of well-known repertoires was affected by changes such as replacement of the violin by the synthesizer, a phenomenon with widespread analogues across the Mediterranean, noted also by Ordoulidis. The cultural form in question remained associated with the idea of “tradition” for those involved, but the pervasive use of amplification gave it a liminal status beyond categorization, where, according to some, it wavered with the sword of Damocles hanging above. As some of the pieces in this issue ask: is electrification synonymous with the denaturing of music? Either way, it has certainly had a major impact on performance practices, and has formed the basis of certain shared sonic ideologies across the Mediterranean.

Amplification is therefore linked to social dynamics, such as urbanization, migration, and questions of belonging and identity; to the creation of new analytic categories, such as natural, authentic, artificial, and so on; and to questions of musical values, morals, and emotions. It challenges notions of borders and categorization—problems which reappear in the writing and reception of music.

WRITING, CREATING

The electrification of sound has significantly changed the writing of music and, through this, its aesthetics. As theorized by André Leroi-Gourhan (1964), aesthetics does not only refer to an ideal of beauty, but rather to the definition of the material styles that signify belonging to a social group. It thus denotes the everyday, ordinary, and material expression of collective and individual identities.¹⁰ Taken in this sense, in the context of musical creation, aesthetics is expressed in practices, such as repertoire, format, status, use, and sound reality; in bodily habits, as in gestures, reception, and position; and in tastes—all of which the writing of music, with all of its component parts, makes real. In recent years, it is the digitization that has been the key source of upheaval (Le Guern 2017), especially as acoustic instruments have mingled with, or given way to, digital audio workstations (DAW). The influence of these changes on musical creation is a topic that runs through the contributions in this issue.

Christophe Levaux recalls in his contribution that it is difficult to escape from the dominant idea of a single creator. But as Emmanuelle Olivier and Amandine Pras (2022) have shown in their research on collaborative writing

10. Since 2010, a new approach to André Leroi-Gourhan's work has arisen within the IDEAS research unit (Institut d'ethnologie et d'anthropologie sociale, formerly IDEMEC). This has led to the development of the notion of “heterographies,” or variant modes of writing, notably in the work of Benoît Fliche (see Fliche and Pénicaud 2018).

in a studio in Mali, creation can also be distributed. This makes clear the processual nature of musical creation; its collaborative or transversal dimension; and how this can be supported by composition technologies. The authors posit an extended form of creation involving an ensemble of actors; and while there may exist more individual forms, even these will entail dialogue with technology, applications, software, and hence with the designers of these, at least in the case of digital composition. As genuine “musical heterographies” (Gabry-Thienpont and Abou Chabana 2022), this mode of writing is born from the formal heterogeneity of the digital tools used to compose and write the music: they reveal artistic subjectivity, and thus constitute introspective writing, setting the composer’s sensory relationship with the world at the core of musical aesthetics.

This can be contrasted with the non-contact model of mainstream Arab pop where the work is carried out remotely via social media, particularly WhatsApp. In this case, creation is less distributive than linear, as Pierre France (2022) has argued. Far from the myth of creation as an absolute and an individualized process, France describes Arabic pop music as involving a division of labor including Mediterranean and international coordination in song production, revealing obvious aesthetic sanding encouraged by a profoundly capitalistic approach. The artistic nature of the work provokes little emotion among the actors, while the production is awash with complex power dynamics and both implicit and explicit hierarchies. In such a context, the studio becomes a center for remote coordination.

The actors get a grip on the technology, contribute to its development, and through engagement with it, they begin the process of artification and counter-artification. Sophie Maisonneuve presents the important experience of gramophone enthusiasts of the 1920s and 1930s, who effectively invented a new musical medium by appropriating a “speaking machine,” which had been regarded principally as an administrative or educational tool, and redefining it as an instrument for music (Maisonneuve 2009). Thus, they used it in auditoriums as if to create the experience of a classical concert, and as it gained in popularity, they produced specialised publications, subject-specific criticism, and gradually codified the conditions required for best audio reception. Music-loving record enthusiasts played an important role throughout this phase. New social arrangements for organized listening established the gramophone as an instrument. Thereafter, in the following decade, it underwent a process of “de-artification.” It was redefined as a simple technical medium for the broadcasting of a music made elsewhere, whereas recording, conversely, became “artified”!

CONCLUSION

The entire musical process has been turned upside down by the electrification of sound. Writing, creating, recording, circulation, and the electrification of instruments constantly co-evolve with technological developments. In certain contexts, electrification has given rise to debates about authenticity in relation to acoustic music, whereas in others, it has been wholeheartedly appropriated, including as a central aesthetic element. In Egypt, for example, within festive settings, both sacred and profane, the saturation due to the “degradation” of the sonic signal into an electric signal—initially the result of a sonic accident—has become in some contexts a desired effect (Puig 2017). This is effectively a sound process in which the electric transformation of the sound signal, combined with the application of electro-acoustic effects, namely echo and reverb, ends up creating a specific and recognizable soundscape that is now an audio marker of urban Egyptian rituals. The saturated sensory environment is associated with extravagance in hospitality contexts, and with ritual trancing among the devout; it acts upon the emotions and affects them via the senses. Music extends out into the general environment, leading us, as we read the articles in this issue, to think of sound technology in relation to the wider development of sound cultures and soundscapes; to envisage the existence of a paradigm of electrification. Musical creation, as seen through the prism of sound electrification, should thus be considered in relation to the major changes that have occurred since the beginning of the twentieth century, and to the sensory modifications that these changes have entailed. This paradigm indicates a profound shift in musical organization and, moreover, in the ways of life, modes of circulation, and imaginaries to which it relates. This relationship should be periodized and historicized from the beginnings of electricity up to its spread through all aspects of everyday life. It should also be considered through the prism of cultural and geographic space: widespread sound electrification does not prevent the expression of identities, the maintenance of tradition, or even a creative continuum. The examples from the Mediterranean and Arab world in the pages that follow are testimony to this. The crossing paradigm of electrification is akin to a unifying principle in the making of music, occurring in ways that are rooted in the local.

BIBLIOGRAPHY

- Andrieu, Sara and Emmanuelle Olivier, eds. 2017. *Création artistique et imaginaires de la globalisation*. Paris: Hermann.
- Appleton, John H., and Ronald C. Perera, eds. 1975. *The Development and Practice of Electronic Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

- Benjamin, Walter. 2000. "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique." *dernière version de 1935*. In *Œuvres III*, 269–316. Paris: Gallimard.
- Dakhli, Leyla, and Stéphanie Latte Abdallah, eds. 2010. "Un autre regard sur les espaces de l'engagement: mouvements et figures féminines dans le Moyen-Orient contemporain." *Le Mouvement Social* 231, no. 2.
- De Wilde, Laurent. 2019. *Les fous du son. D'Edison à nos jours*. Paris: Gallimard.
- Fahmy, Ziad. 2020. *Street Sounds. Listening to Everyday Life in Modern Egypt*. Stanford: Stanford University Press.
- Fliche, Benoît, and Manoël Pénicaud. 2018. "Hétérographies du désir. Pratiques votives au monastère de Saint-Georges (Büyükkada, Istanbul)." *Techniques et culture* 70: 142–161.
- France, Pierre. 2022. "Faire la pop sans l'aimer? Monde de la pop arabe, processus de création, et frontières poreuses du milieu musical." Conference paper presented at *Création musicale et électrification sonore en Méditerranée, XXe-XXIe siècles*, held at Institut Français d'archéologie orientale (IFAO), Cairo, November 6–8, 2022.
- Gabry-Thienpont, Séverine, and Norig Neveu. 2021. "Introduction. Missions and the Construction of Gender in the Middle East." *Social Sciences and Missions* 34, nos. 1-2: 1–27.
- Gabry-Thienpont, Séverine, and Frédéric Lagrange, eds. 2019. *Matérialisation, dématérialisation et circulations des musiques du monde arabe (XXe-XXIe siècle)*. *Annales islamologiques* 53.
- Gabry-Thienpont, Séverine, and Hicham Abou Chabana. 2022. "The King of Trobby Music. Compositions électroniques et usages du numérique chez un musicien de Haute-Égypte." *Cahiers d'ethnomusicologie* 35: 65–83.
- Houdart, Sophie, and Olivier Thiery. 2011. *Humains, non-humains. Comment repeupler les sciences sociales*. Paris: La Découverte.
- Khoury, Michaël. 2013. "A Look at Lightning: the Life and Compositions of Halim el-Dabh." In *The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity*, edited by Thomas Burkhalter, Kay Dickinson and Benjamin J. Harbert, 165–182. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Kosmicki, Guillaume. 2016. *Musiques électroniques. Des avant-gardes aux dance floors*. Marseille: Le mot et le reste (collection Formes).
- Lagrange, Frédéric. 2011. "Formes improvisées, semi-improvisées et fixées: le disque 78 tours comme source d'information." *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4: 43–51.
- Lambert, Jean, and Rafik al-Akouri. 2019. "Patrimonialisation 'sauvage' et archéologie industrielle de la musique yéménite. Les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)." *Annales Islamologiques* 53: 49–94.
- Lambert, Jean, and Rafik al-Akouri. 2020. "The First Commercial Recordings of Music in Aden (1935-1960) and their 'Digital Patrimonialization'." *Égypte/Monde arabe* 22: 137–163.
- Le Guern, Philippe, ed. 2017. *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérique*. Paris: Hermann.

- Le Ménestrel, Sara, Kali Argyriadis, Christophe Apprill, Julien Mallet, Nicolas Puig, Guillaume Samson and Gabriel Segré, eds. 2012. *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris: Hermann.
- Leroi-Gourhan, André. 1964. *Le geste et la parole. Tome I. Technique et langage*. Paris: Albin Michel.
- Maisonneuve, Sophie. 2009. *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Olivier, Emmanuelle, ed. 2022. "Cultures du numérique." *Cahiers d'ethnomusicologie* 35.
- Olivier, Emmanuelle. 2022. "Préface: Les localités d'une technologie globale. Pratiquer l'ethnomusicologie en régime numérique." *Cahiers d'ethnomusicologie* 35: 9–24.
- Olivier, Emmanuelle, and Amandine Pras. 2022. "Généalogies des professionnels du studio d'enregistrement à Bamako (Mali)." *Cahiers d'ethnomusicologie* 35: 123–149.
- Patteson, Thomas. 2016. *Instruments for New Music: Sound, Technology, and Modernism*. Oakland: University of California Press.
- Pinch, Trevor. 2005. "De Trumansburg à Detroit : comment LA MACHINE MOOG fabrique la culture." *Mouvements* 5, no. 42: 61–69.
- Pinch, Trevor, and Frank Trocco. 2002. *Analog Days: the Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge: Harvard University Press.
- Poffandi, S. G. 1908. *Indicateur égyptien administratif et commercial*. Alexandria: Imprimerie d'Alexandrie.
- Puig, Nicolas. 2017. "La ville amplifiée: synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire." *Techniques et culture* 67: 212–215. journals.openedition.org.
- Puig, Nicolas. 2019. "Recording Culture. Une figure égyptienne du xx^e siècle : Halim el-Dabh, compositeur, collecteur et pionnier des musiques électroniques." *Annales Islamologiques* 53: 113–136.
- Racy, Ali Jihad. 1976. "Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932." *Ethnomusicology* 20, no. 1: 23–48.
- Shapiro, Peter. 2021 [2000]. "Introduction." In *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, translated by Pauline Bruchet and Benjamin Fau, 9–17. Paris: Éditions Allia.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.
- Stokes, Mickael. 2014. "Creativity, Globalization and Music." *Volume!* 10, no. 2: 30–45.
- Tagg, Philip. 2013 [1982]. "Analysing popular music: theory, method and practice." *Popular Music* 2: 37–65.
- Tournès, Ludovic. 2008. *Du phonographe au MP3, XIX^e-XX^e siècle. Une histoire de la musique enregistrée*. Paris: Éditions Autrement.
- Umran, Muhammad. 2002. *Qâmûs Mustalahât al-Mûsîqâ al-Sha'biyya al-Misriyya* ("Dictionary of Expressions in Egyptian Popular Music"). Giza: Dâr 'Ayn li-l-Dirâsât wa-l-Buhûth al-Insâniyya.

DES LIMITES DE L'ACOUSTIQUE À L'EXPANSION DE L'ÉLECTRIQUE :
RÉFLEXION SUR L'IMPACT DES TECHNOLOGIES
D'ENREGISTREMENT SUR LA MUSIQUE ANDALOU-MAROCAINE
(1910-1932)

RÉSUMÉ

Au Moyen-Orient, et particulièrement en Égypte, la compagnie américaine Columbia introduit l'enregistrement électrique, destiné à détrôner l'acoustique, début 1926. Au Maghreb, les premiers disques 78 tours marocains (1910-1926), de technique acoustique, sont principalement enregistrés par Pathé, qui jouit d'un quasi-monopole dans le pays. La technique électrique y apparaît après le rachat de la compagnie française par Columbia en 1928. Quelles sont les conséquences du passage à l'enregistrement électrique sur les pratiques musicales, et quels changements cela a-t-il induit par rapport à l'acoustique ?

Au Maroc, on constate que si les enregistrements acoustiques favorisent de toutes petites formations et la pratique de l'hétérophonie, le passage à l'électrique réinstalle des instruments peu enregistrés auparavant, comme le *rabâb* (trop grave pour les techniques d'enregistrement précédentes) et les percussions. Ce passage dynamise aussi la création d'orchestres, qui rassemblent de plus en plus de musiciens.

En prenant principalement appui sur les enregistrements marocains du congrès du Caire de 1932, cet article examine les passages de l'acoustique à l'électrique, et leurs conséquences sur le plan esthétique.

INTRODUCTION

A la fin des années 1920, le paysage de l'enregistrement musical au Moyen-Orient et au Maghreb connaît de profondes transformations avec l'avènement de la technique d'enregistrement électrique. Alors que les enregistrements acoustiques dominaient jusque-là, notamment au Maroc où la compagnie Pathé jouissait d'un quasi-monopole commercial, l'acquisition de la société française par Columbia en 1928 marque un tournant décisif dans les pratiques d'enregistrement¹.

Cette transition technologique s'accompagne de changements majeurs dans les pratiques musicales. Quelles sont les conséquences de ce passage de l'acoustique à l'électrique sur les musiques marocaines enregistrées ? Quelles modifications esthétiques cela induit-il par rapport aux enregistrements acoustiques précédents ?

Le présent article propose d'étudier le passage de l'acoustique à l'électrique dans les enregistrements de musique marocaine, en comparant les enregistrements acoustiques Pathé des années 1915-1928 et les enregistrements marocains du congrès du Caire de 1932². Il entreprend d'explorer les transformations induites par l'arrivée de la technologie électrique, tant sur le plan instrumental que dans les choix de mise en forme musicale.

L'article de Frédéric Lagrange dans le présent numéro, qui examine les caractéristiques acoustiques et électriques de la musique égyptienne sur la même période, constitue une étude complémentaire, suivant une approche comparable à la nôtre. Cette analyse parallèle des situations au Maroc et en Égypte permet de mieux contextualiser les dynamiques de l'industrie du disque dans le monde arabe au début du ^{xx}e siècle. Elle éclaire la relation entre les transformations technologiques de l'enregistrement musical et les transformations esthétiques de la musique dans la région à cette époque charnière. Cela permet de saisir les similitudes et les divergences dans les trajectoires de développement de la production musicale enregistrée au Maroc et en Égypte, dans le contexte de l'expansion des compagnies de disques étrangères. Cette

1. Enregistrement acoustique (avant 1925) : les artistes enregistraient dans un cornet relié au stylet. Enregistrement électrique (à partir de 1925) : les enregistrements sont réalisés à travers un microphone à bobine.

2. Au vu de la difficulté d'accéder à un nombre suffisant de disques commerciaux de la période d'après 1928, nous avons choisi comme corpus d'enregistrements électriques pour la présente étude les enregistrements du congrès du Caire, édités en 2015. S'il devenait possible de constituer un corpus comprenant à la fois les enregistrements de Pathé et des sources sonores de nature similaire de la période suivante, de futures recherches pourraient assurément trouver leur comparaison fructueuse.

mise en perspective croisée enrichit ainsi la compréhension des enjeux socio-culturels et économiques qui ont façonné l'évolution de l'industrie du disque dans le monde arabe à cette époque.

La présente contribution se concentre sur le cas de la musique arabo-andalouse enregistrée au Maroc, principalement la *âla*, présente dans tout le pays mais dont le centre se trouve désormais à Fès³.

ÉMERGENCE D'UN PAYSAGE SONORE : L'ESSOR DE L'INDUSTRIE DU DISQUE 78 TOURS DANS LE MAROC COLONIAL

Au début du xx^e siècle, les productions musicales marocaines sont quelque peu négligées par les grandes compagnies de disques qui se trouvent au Caire, à Beyrouth, à Alger, à Tunis et à Constantinople. La situation difficile que vit l'Empire chérifien, ainsi que les troubles engendrés par la domination européenne et la résistance que celle-ci suscite, tiennent les techniciens étrangers à distance jusqu'en 1912 (Moussali 2024, 156). Si l'essor de l'industrie du disque 78 tours commercialisé permet la diffusion de la musique enregistrée dans le monde arabe, comme dans les autres régions du monde, les premières compagnies de disques (pour la plupart européennes) prospectent d'abord à Constantinople (printemps/été 1900) et, pour le monde arabe, en Égypte⁴. Les disques 78 tours, d'abord acoustiques à une face, puis à deux faces, puis électriques, sont désignés, de manière impropre, par le terme arabe d'*us-tuwâna*⁵. Pionnières dans l'entrée sur le marché, les compagnies Gramophone (britannique) et Odéon (allemande), puis Pathé (française)⁶, devancent

3. Nous utiliserons ici l'expression « musique andalouse marocaine », selon l'usage le plus courant au Maroc. C'est l'équivalent de l'expression « musique arabo-andalouse », fréquemment utilisée ailleurs dans le Maghreb. Voir Bousselam (2022).

4. Voir Anagnostou dans ce numéro.

5. À l'origine, en arabe, ce terme désignait les cylindres, mais il a été adopté pour les disques 78 tours lorsque ces derniers ont commencé à supplanter les cylindres.

6. En 1896, les frères Charles et Émile Pathé fondent la société Pathé, première dans ce domaine en France. Très vite, la société Pathé Frères se divise en deux branches : Charles, passionné des nouveaux appareils de cinéma, prend en charge la branche cinématographique, et Émile la branche phonographique (Calas et Fontaine 1996 ; Décollogne 1960). Dès 1912, Pathé dispose d'un répertoire constitué de près de 20 000 disques dans toutes les langues, avec les artistes les plus renommés du monde entier (*Pathéphone* 1912: 11, cité dans Ouïjjani 2012).

Columbia (américaine) et Polyphon (allemande) (Gronow 1981)⁷.

Les premiers enregistrements au Maroc sont réalisés dans le contexte politique particulier du début de la colonisation du pays, avec la mise en place des protectorats français⁸ et espagnol⁹ dès 1912. D'après Thomas Henry¹⁰, c'est Odéon qui initie les enregistrements commerciaux au Maroc vers 1905 (Figure 1) ; malheureusement aucune source connue à ce jour ne permet d'être plus précis sur cette date¹¹. En ce qui concerne Gramophone, ses premiers enregistrements de l'interprète Bashîr ben Mahmûd datent de 1910 et sont effectués à Oran, en Algérie (Moussali 1996). Elle n'opère directement au Maroc qu'en 1913, à Marrakech, à Casablanca et à Tanger. Une partie est disponible sur le site du Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)¹².

Cependant, c'est la société Pathé qui, bénéficiant du soutien du Protectorat français imposé sur le pays, s'arroge un quasi-monopole sur le marché marocain entre 1913 et 1928.

Pendant un certain temps, la technique de la gravure verticale et la pointe en saphir de Pathé donnent à la compagnie un avantage technique dans l'industrie du disque au Maghreb, surpassant les méthodes de gravure horizontale

7. À partir de juillet 1912, Columbia arrête la production de cylindres, mais Pathé la poursuit jusqu'en 1927, conjointement à sa production de disques à gravure verticale. Pour un panorama complet des compagnies de disques, de leur fonctionnement, de leurs méthodes et de leurs techniques de travail, voir Lagrange (1994) et Racy (1977).

8. Par le traité de Fès du 30 mars 1912, la France se voit attribuer le Maroc à l'exception de la zone d'influence espagnole et de la ville de Tanger.

9. Le protectorat espagnol est établi en vertu du traité du 27 novembre 1912, portant sur les zones nord et sud. Le Nord marocain (à l'exception de Tanger, régie par un statut international), couvrant 20 385 km² avec une population totale de 499 195 personnes dont 61 558 Espagnols, est placé sous l'autorité d'un haut-commissaire, faisant fonction de résident général.

10. Thomas Henry a été chargé du projet de médiation numérique de Gallica de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires, et est aujourd'hui responsable des collections et des ressources documentaires à Radio France. Il a créé un site internet dédié aux disques 78 tours dans le monde : ceintsdebakelite.com.

11. Thomas Henry ignore combien de disques ont été enregistrés dans cette série, mais ils sont antérieurs aux disques de la marque Gramophone Company.

12. Pour accéder à une liste des enregistrements réalisés au Maroc par Gramophone en 1913, il faut utiliser le formulaire de recherche avancée du site (charm.kcl.ac.uk), sélectionner « rec. location » dans le menu déroulant et taper « Morocco » dans la barre de recherche. On obtient 69 résultats en février 2024 et si on clique sur la petite croix, on peut accéder au détail de l'interprète et de la date d'enregistrement. La discographie CHARM n'est pas un catalogue des disques : elle repose sur une base de données mondiale.



Figure 1. Premiers disques marocains Odéon (début du xx^e siècle).

Source : Bibliothèque personnelle de Thomas Henry (images postées par un collectionneur sur Facebook il y a plusieurs années, transmises par T. Henry à l'auteur)

et avec une pointe en acier employées par ses concurrents. Jusque dans les années 1928, les disques proposés sur le marché sont acoustiques, de plusieurs diamètres (de 15 à 50 cm), et tournent à des vitesses variables, le plus souvent de 70 à 120 tours (Gosselin 1995). À partir de 1928, la vitesse est stabilisée à 78 tours par minute, et les diamètres varient de 25 à 30 cm (sauf pour certaines éditions spéciales, à destination des enfants, ou pour des publicités, commémorations, etc). Sauf exception, les étiquettes centrales sont en papier. Pathé utilise alors un code simple sur ses disques acoustiques pour différencier les deux types de gravure : « S » = verticale (saphir), « X » = latérale (aiguille).

Le rachat en 1928 de Pathé par Columbia, qui avait déjà fait l'acquisition d'Odéon, consacre un nouveau rapport de forces dans la région : Pathé cède devant la supériorité technique de Columbia, ce qui donne à cette dernière un avantage commercial. L'émergence d'EMI¹³ en avril 1931 accentue quant à elle la réduction du nombre de gravures produites sous le nom de Pathé.

LES INSTRUMENTS ET LES FORMATIONS INSTRUMENTALES TRADITIONNELLES

Pour donner une vision globale du répertoire et des instruments enregistrés du début du xx^e siècle jusqu'en 1932, quelques rares sources iconographiques fournissent de précieux renseignements sur les formations musicales en usage¹⁴.

13. Fusion de la filiale anglaise de Columbia Records et de la Gramophone Company/His Master's Voice.

14. La difficulté d'accès aux premiers enregistrements de Pathé ne me permet pas à ce stade leur analyse. Les sources photographiques ne sont pas en relation avec Pathé, ce sont des documents épars dont, pour la plupart, on ne connaît pas l'origine. Le premier film musical connu sur le Maroc, un reportage d'actualité, date du congrès de Musique de Fès de 1939, et semble avoir été réalisé par Gaumont : Congrès de musique marocaine à Fès, see "Congrès de Musique Marocaine à Fes المؤتمر الأول للموسيقى المغربية بفاس 1939", www.youtube.com, accessed June 21, 2025.



Figure 2. Orchestre de musiciens juifs, Essaouira. Ce document date des premières années du xx^e siècle, probablement de la décennie 1900. Source : www.darnna.com

La photographie la plus ancienne dont nous disposons est prise à Essaouira (Mogador), vraisemblablement au début des années 1900. Elle montre un petit orchestre de musiciens juifs (Figure 2) composé de deux *ūd ramal*¹⁵, de deux violons ou altos, d'un *tar*¹⁶ et d'une *ta'rîja* (musicien du fond), tambour en calice, sorte de *darbûka* traditionnelle. On notera que cet ensemble ne comprend pas de *rabâb* (petite vielle à cordes frottées).

L'image la plus fidèle à la réalité historique des orchestres traditionnels est sans doute la photo de l'ensemble (*jawq*) du *munshid* Ben Sellâm, prise également dans la première partie du xx^e siècle, probablement dans les années 1920

15. Cet instrument, connu sous le nom de *ūd ramal* au Maroc, est une variante du luth maghrébin, similaire à la *qwitra* algérienne et au *ūd 'arabî* tunisien. Utilisé au Maroc jusqu'aux années 1940, il est mentionné dans les enregistrements des années 1900. Distingué par des connaisseurs pour son jeu spécifique et son timbre unique, il possède quatre chœurs de cordes. Appelé aussi *rbâ'i*, *tmâni* et *al-swîrî*, il est parfois nommé *Dahmar*, en fonction des initiales arabes des noms de ses cordes : D pour Dhayl (do), H pour Husayn (la), M pour Mâya (ré) et R pour Ramal (sol) (noms de cordes qui sont également des noms de modes). DaHMaR correspond donc à l'accord Do La Ré Sol.

16. Le *tar*, également appelé *riqq*, est un tambourin à cymbalettes joué à la main, souvent fabriqué en bois de hêtre, de cèdre ou de micocoulier, avec une peau animale tendue. Dans l'orchestre andalou, il guide le rythme de base et maintient le tempo. Il est décoré de motifs marquetés et joue un rôle central dans les performances musicales. Le joueur de *tar* est responsable des accélérations rythmiques essentielles à la musique.



Figure 3. L'ensemble (*jawq*) de Ben Sellâm, photo prise dans les années 1930. Source : Chaachoo (2011: 121)

(Figure 3). Elle montre six musiciens disposés en U, en position de jeu, avec au milieu un *ʿūd* ; à gauche, deux violons ou violons alto, et un *rabâb* ; à droite, le chanteur soliste Ben Sellâm, et une *darbûka*. Cette image est intéressante d'une part parce qu'elle nous apprend que l'ensemble musical est appelé *jawq*¹⁷, alors que l'on parle de *takht* dans le reste du monde arabe, et d'autre part parce qu'elle nous confirme que ce *jawq* est composé d'un représentant de chaque instrument (y compris un instrument de percussion) et d'un chanteur soliste. La présence du *rabâb* est particulièrement notable, puisqu'il est absent des premiers enregistrements.

Ces deux photos, prises à une quinzaine d'années d'écart et dans deux contextes différents, nous montrent deux formations : la première, avec un doublement de tous les instruments (deux *ʿūd ramal*, deux violons et deux percussions), mais pas de *rabâb* ; la deuxième, plus tardive, avec une configuration du *jawq* traditionnel plus restreinte, mais incluant le *rabâb*. On peut comparer la disposition spatiale des musiciens de la photo Ben Sellâm avec celle du *takht sharqî*, orchestre oriental de musique savante, qui n'était habituellement composé que d'un représentant de chaque instrument, et où les musiciens étaient alignés et non pas disposés en U¹⁸. La plus ancienne des

17. Comme le mentionne Chaachoo (2011: 121).

18. Il est important de noter que l'on ne sait pas si les orchestres juifs d'avant la première guerre mondiale s'asseyaient de la même façon que les autres orchestres (ni si ceux qui sont ici concernés jouaient le même répertoire).

deux photos montrant deux exemplaires du même instrument (*‘ūd ramal* et violon alto), cela semble indiquer que cette pratique de doublement remonte au moins à la fin du XIX^e siècle.

Si le *‘ūd ramal* est encore présent sur les deux images, il semble progressivement supplanté par le *‘ūd* oriental au sein des orchestres marocains. Ceci correspond très probablement au moment où la musique égyptienne commence à circuler au Maroc sous la forme de disques 78 tours, dès les premières années du XX^e siècle. Jusqu'à cette date, le *‘ūd* oriental reste très rare au Maghreb. Sur les photos du congrès de musique arabe du Caire de 1932, on voit qu'il y a à la fois un *‘ūd ramal* et un *‘ūd* oriental, apparemment mis sur le même plan. Cependant, la pratique du *‘ūd ramal* va s'amenuisant, au point de presque disparaître dans les années 1940 au profit du *‘ūd* oriental (voir Bousselam 2022, chapitre III).

Ces transformations sont dues non seulement à l'accroissement des relations économiques, politiques et culturelles entre le Maroc et le reste du monde arabe, mais aussi à des raisons techniques et esthétiques : l'accord du *‘ūd ramal* en quintes embrassées est sans doute devenu une sorte d'archaïsme difficile à maîtriser dans un environnement de plus en plus influencé par la théorie proche-orientale du *maqâm* (les *maqâm* utilisant fréquemment des trois-quarts de ton, tandis que les modes andalous marocains n'en utilisent pas).

Parallèlement, l'arrivée et l'intégration des violons et des altos dans les orchestres se fait vraisemblablement au détriment du *rabâb*, progressivement marginalisé. Il est certain que l'enregistrement acoustique a joué un rôle, puisque, comme nous allons le voir, les fréquences graves du *rabâb* étaient mal restituées par cette technique. Par ailleurs, la sonorité de l'instrument, à la fois grinçante et très charnelle, ne correspond plus à l'esthétique beaucoup plus lisse des orchestres à partir du milieu du XX^e siècle. L'arrivée des instruments modernes se fait donc au détriment des instruments traditionnels pour des raisons organologiques, entraînant des évolutions esthétiques majeures, en raison notamment des conditions techniques de leur enregistrement sur disques 78 tours.

Contrairement au *‘ūd ramal*, l'usage du *rabâb* semble stabilisé par la suite : dans les enregistrements radiophoniques des années 1940 et 1950, il conserve une fonction de direction rythmique, tandis que le violon se développe comme instrument soliste. Dans ces orchestres plus tardifs, la présence du violoncelle ou de la contrebasse dans la formation andalouse – sans parler de l'alto et du violon qui ont un son beaucoup plus puissant, mais dans des tessitures différentes du *rabâb* – n'a pas empêché que le *rabâb* y conserve un rôle spécifique comme accompagnateur et guide rythmique. S'il est aujourd'hui en perte de vitesse, c'est pour des raisons là encore esthétiques : son jeu, avec une technique de crocheteage des cordes par les ongles des doigts, est moins valorisé et

mis en concurrence avec le violon par la vogue de la virtuosité ; son timbre grasseyant très particulier semble archaïque au public, et incompatible avec une esthétique moderne plus désincarnée ; sa tessiture réduite ne lui permet pas de transposer.

Une question se pose également concernant les percussions : puisqu'à l'évidence la *darbûka* est introduite dans le courant du xx^e siècle, existait-il un instrument de percussion dans la tradition andalouse ? Le *tar* était-il déjà joué au xix^e siècle, ou bien a-t-il été importé d'Orient (et si oui à quelle époque) ? Les photos et les enregistrements du Caire en 1932 renseignent sur l'usage du *tar*, apparemment courant, mais absent des enregistrements antérieurs. Pour sa part, l'usage de la *darbûka* semble très tardif, mais n'y avait-il pas un instrument de percussion plus ancien ? La *ta'rîja*, ce petit tambour en gobelet traditionnel figurant sur la photo de Mogador, serait le principal candidat à une telle hypothèse, mais nous ne disposons pas de documents visuels ou sonores permettant de le confirmer. La plupart des pièces se trouvant sur les disques 78 tours Pathé marocains sont accompagnées par le violon/alto, le *'ûd ramal* et les tambours sur poterie¹⁹. C'est seulement à partir des années 1930 que l'usage du *tar* est audible dans ce répertoire savant de musique andalouse.

Le congrès du Caire de 1932 a-t-il joué un rôle dans ce processus ? C'est probable, d'autant que l'un des musiciens présents, Muhammad Mbîrkû, en aurait profité pour apprendre à fabriquer des *'ûd* orientaux (Moussali 2024). On note aussi la grande présence du violon alto (joué à la verticale), déjà utilisé dans la musique marocaine depuis au moins la fin du xix^e siècle, dans tous ses styles urbains et certains styles ruraux. Comme on peut l'entendre dans le corpus des enregistrements de Pathé disponibles sur Gallica²⁰, seule la musique berbère reste entièrement fidèle à ses instruments traditionnels.

LES FORMES MUSICALES ENREGISTRÉES SUR LES PREMIERS DISQUES 78 TOURS MAROCAINS

À l'image des différentes composantes de la société marocaine du début du xx^e siècle, les formes musicales consignées sur les disques marocains sont très diverses. Contrairement aux enregistrements algériens et égyptiens, les disques marocains incluent assez tôt au cours des années 1920 des musiques

19. Voici un extrait de *San'at shughl* « Malîhu l-muhayyâ » par les maîtres Bennânî, Laftûh et el-'Annâbiya : gallica.bnf.fr.

20. 1912, *Répertoire marocain des disques Pathé*, [catalogue d'éditeur bilingue : français-arabe], Paris, Imp. Alb. Manier. [Conservé à la BnF, Département de l'audiovisuel, Service des documents sonores]. Lien : gallica.bnf.fr.

populaires campagnardes, notamment berbères de l'Atlas²¹. Chez Pathé, des catalogues séparés sont consacrés aux psalmodies juives ou aux musiques levantines et occidentales.

Le fonds de musique arabe et orientale de la Bibliothèque nationale de France conserve des enregistrements de genres divers : musique arabo-andalouse, *malhûn* (expression poétique dialectale), chants berbères et marches militaires enregistrées par la fanfare de la Garde noire du sultan²². Ce fonds contient des chants en quatre langues (berbère, hébreu, espagnol et arabe dialectal) interprétés par une soixantaine d'artistes, dans une variété de configurations allant du solo vocal à des voix accompagnées de plusieurs instruments. Bien que les hommes soient majoritaires, on note la présence de plus d'une dizaine de femmes, chantant seules ou en groupe (mais pas en musique andalouse)²³. En plus de la musique, ces disques 78 tours marocains sur Gallica comportent des enregistrements parlés, incluant des sketches à l'humour particulier et d'un registre de langue très familier²⁴.

Si nous nous concentrons maintenant sur la tradition andalouse marocaine, nous pouvons mentionner les principales formes de son répertoire : les introductions instrumentales *tûshiya*, les chants non mesurés *baytayn*, la forme chantée lente *btâyhî*. Naturellement, le format du disque 78 tours de 3'30 ne permet pas d'enregistrer les formes consistant en une suite de plusieurs pièces rythmiques différentes (souvent appelées *nûba*), notamment leur accélération progressive, qui peut prendre plusieurs dizaines de minutes, mais nous savons que celle-ci est déjà en usage à cette époque (Bousselam 2022).

Nous pouvons aussi nous interroger brièvement sur une particularité esthétique qui, pour l'auditeur ne connaissant pas ce répertoire, peut donner

21. Nous avons aussi des enregistrements de plusieurs mélodies populaires interprétées par des ensembles anonymes de hautbois et de tambours (*ghayta* et *tubûl*), ainsi que des membres des confréries mystiques de 'Îsâwa, Hamâdsha et Gnâwa.

22. Appelée Garde royale aujourd'hui. L'origine de la Garde noire remonte à l'époque almoravide ; elle est créée en 1088. Voir « Un millier d'hommes au service de la dynastie chérifienne », *L'Orient-Le Jour*, 13 juillet 1999. La Garde noire accompagne les apparitions du monarque chaque fois qu'il se présente au peuple, notamment lorsqu'il est en déplacement dans le pays, mais aussi et surtout lorsqu'il doit se rendre à la mosquée de Fès el-Jdid (la nouvelle ville ou la ville moderne), tous les vendredis (Aubin 2004: 170-71).

23. En comparant les catalogues des disques marocains enregistrés dans les années 1920 et dans les années 1930, on note que, dans les deux cas, un tiers environ de ces enregistrements est consacré aux femmes, chantant dans des styles différents.

24. Les thèmes abordés sont inspirés du quotidien, par exemple des sketches représentant une dispute ou un quiproquo. Ces enregistrements de plaisanteries ou de contes populaires en dialectes arabes ou berbères sont d'un grand intérêt pour les linguistes.

l'impression d'une certaine anarchie entre les instruments, ainsi qu'entre le chant et le jeu des instruments. Le style de jeu est très spontané et, en apparence du moins, très peu coordonné. On peut parler d'hétérophonie, dans sa définition la plus consensuelle :

« Lorsqu'une même mélodie est présentée simultanément par plusieurs exécutants avec des variantes improvisées qui vont de la simple nuance d'intonation à des versions mélodiques divergentes et à des mélismes plus ou moins étendus. » (Honegger 1976).

Par exemple, dans la pièce *Baytayn ramal* et *Btâyhî al-Hijâz al-kabîr* (AP.10-852/853, face A) du fonds de la BNF, par Idrîs ben Jallûn²⁵, on peut entendre des interactions complexes entre le *'ûd ramal* et le violon : au tout début de la pièce (jusqu'à 00'17), le *'ûd ramal* commence et le violon semble le suivre, puis le rejoint, avant de remplir d'ornementations les courtes pauses laissées par le premier. L'un joue la mélodie de manière sobre, dans sa structure de base, tandis que l'autre la joue avec toutes les ornementsations possibles. Ce procédé existe également entre les voix : à partir de 01'17, une deuxième voix s'ajoute à celle du premier soliste, en se présentant fréquemment avec un léger décalage, le plus souvent en retard, mais parfois aussi en avance. À partir de 01'38, la deuxième voix fait une échappée vers l'octave pour chanter une partie mélismatique descendante de la mélodie, tandis que la première voix reste sur ou autour de la tonique.

Ceci s'accompagne d'autres procédés remarquables d'interactions entre les voix, tels que la complémentarité ou l'opposition polaire entre les instruments et les voix (à l'octave, à la quarte ou à la quinte), ou l'usage de syllabes sans signification, selon une logique de composition ou d'improvisation, qui mériteraient chacun une étude approfondie²⁶.

LES MODALITÉS TECHNIQUES DE L'ENREGISTREMENT ACOUSTIQUE ET LEUR INFLUENCE SUR LE CONTENU MUSICAL

Tout au long de cette période pionnière et jusqu'en 1925-1927, le procédé d'enregistrement est acoustique (Sébald 2005). D'une manière générale, à l'écoute des disques Pathé disponibles sur Gallica, on remarque que la qualité de

25. Disponible sous le lien : gallica.bnf.fr.

26. Ce style hétérophonique, caractéristique du chant andalou marocain le plus ancien, est en cours d'étude par le musicologue suisse Thilo Hirsch qui s'appuie sur les enregistrements marocains du congrès du Caire (Hirsch 2021).

l'enregistrement reste faible et confuse, avec beaucoup de bruits de fond ainsi que de nombreux craquements des sillons.

Ce procédé qui utilise un cornet pour l'enregistrement du son ne permet de capter qu'un petit nombre d'instruments, et intercepte mal les fréquences basses et aiguës. Cela entraîne une quasi absence du son de certains instruments et de certaines voix situées dans des tessitures extrêmes, ce qui, à l'évidence, limite l'interprétation : les chanteurs ou chanteuses ne sont pas tous en mesure de s'adapter, ni de changer de registre. Pour les instruments, comme précédemment mentionné, cela est particulièrement vrai pour le son grave (et grasseyant) du *rabâb* : n'ayant que deux cordes, avec une tessiture trop grave et limitée, l'instrument est absent de tout le corpus Pathé des années 1920. Il en est de même pour les instruments de percussion ; on entend seulement de temps à autre des frappements de mains, suivant la technique appelée *tawsîd*²⁷. Au vu des images présentées plus haut (notamment l'orchestre de Ben Sellâm des années 1920, Figure 3), cette absence a de quoi étonner : on ne retrouve ni le tambourin *tar*, ni la *darbûka* que l'on entend abondamment plus tard. Cela signifie-t-il que ces instruments ne sont pas joués dans la pratique vivante de l'époque ? On peut plutôt penser que c'est à dessein que les instruments de percussion sont exclus par les ingénieurs du son, car ils auraient concurrencé négativement les voix et les instruments mélodiques sur ces types d'enregistrements. Même si la technique du *tawsîd* existe indépendamment des percussions, on peut penser qu'elle est utilisée ici à la place d'un tambour ou d'un tambourin, précisément parce qu'elle est moins invasive.

En ce qui concerne les paroles des poèmes chantés, on constate dans les enregistrements de Gallica que la qualité médiocre du processus acoustique les rend difficilement identifiables²⁸.

Ainsi, pour des raisons techniques, mais aussi culturelles – les ingénieurs du son étant essentiellement étrangers –, ces enregistrements offrent seulement un point de vue sur cette musique, et non une vision d'ensemble, un peu comme les photos d'époque qu'il est souvent très difficile de décrypter. Il est important ici de souligner que nous ne disposons pas, pour les enregistrements marocains, de témoignages écrits d'ingénieurs du son comme il en

27. Voici un exemple. Il s'agit d'un *mawwâl* (chant non mesuré), accompagné par le violon et par les battements des mains (*tawsîd*) sur les parties instrumentales à partir de 01'20) : gallica.bnf.fr.

28. Cette difficulté est peut-être due également à un style de prononciation plus archaïque ou plus dialectal, qui aurait évolué durant cette décennie 1920. Cette hypothèse reste à questionner.

existe pour le Proche-Orient²⁹ (Gronow 1981). En conséquence, il faut bien avoir conscience des distorsions que les 78 tours peuvent induire dans notre compréhension des manières de pratiquer le répertoire et l'instrumentarium à l'époque.

Malgré ces réserves, le grand nombre d'enregistrements disponibles offre une certaine représentativité, qu'il faudrait évaluer plus précisément. Qu'indique l'absence à la fois du *rabâb*, des percussions et des chœurs (retrouvés dans les enregistrements ultérieurs)? Existe-t-il d'autres formes de performances plus collectives auxquelles les ingénieurs du son de Pathé et des autres compagnies n'auraient pas eu accès pour diverses raisons? L'étude du processus d'électrification des enregistrements nous permet d'apporter quelques éléments de réponse.

L'ÉLECTRIFICATION DE L'ENREGISTREMENT DES DISQUES DE MUSIQUE MAROCAINE

De 1925 à 1927, le domaine de l'édition discographique connaît une profonde mutation technologique, avec le déclin de l'enregistrement acoustique au profit de l'enregistrement électrique³⁰.

Columbia commence à produire des disques électriques dès 1925 (Gosselin 1995). Gramophone/HMV est aussi l'une des premières à l'adopter : elle organise sa première session d'enregistrement électrique en juillet-août 1927, dont les disques sortent en 1928.

Ces progrès technologiques ont un impact décisif sur le marché discographique. Le mode de lecture favorisant la gravure latérale, qui se généralise,

29. Pour le Maghreb, nous ne disposons, pour l'instant, que des mémoires de Muhyî al-Dîn Bashtârzi, chanteur algérien recruté par Gramophone à partir de 1928 pour des activités de production (Bachtarzi 1968).

30. Voir à ce propos Lagrange dans ce numéro.

offre une qualité de restitution sonore bien meilleure et renforce les grands progrès apportés par l'enregistrement électrique³¹.

En 1928, le rachat du fonds Pathé par Columbia consacre ce saut technologique. La compagnie française, ne parvenant pas à s'adapter aux dernières techniques du marché et en particulier à l'électrification (Sébald 2002), cède face à la compagnie américaine³². Cette dernière imprime des catalogues où elle conserve une partie des fonds Pathé précédents, les présentant en commun, comme le montre un catalogue Pathé³³ datant de 1939 (comprenant à la fois des disques Pathé, Columbia et His Master's Voice de Gramophone, ainsi que des références de disques algériens, tunisiens et marocains).

31. Le premier enregistrement électrique chez Columbia (le 14 décembre 1925) est *Adeste fideles*, par The Massed Choir of the Associated Glee Clubs of America. Sur ce disque enregistré au Metropolitan Opera House chantent 850 choristes. Fin 1926, la société Victor enregistre une première œuvre complète : la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvořák, par le Philadelphia Orchestra, dirigé par Stokowski. La captation du son est assurée par un microphone, et non plus par l'ancien pavillon. Après amplification et corrections, le son est appliqué à la cire de la matrice, préalablement ramollie par chauffage, au moyen d'un burin-graveur actionné par un électro-aimant. L'avantage est tout de suite remarquable : le spectre des fréquences est porté à deux octaves et demie, soit entre 100 et 5000 Hz. Ainsi, les premiers disques commercialisés aux États-Unis par Victor et Columbia s'éloignent du son « téléphone » que l'on connaît jusqu'alors avec l'enregistrement acoustique, qui offre une bande passante comprise entre 164 et 2088 Hz seulement. Il devient possible de graver le son d'instruments tels que l'orgue. Source : www.usineasons.com.

32. Columbia arrive en France en 1898. Cette firme américaine, qui devient plus tard CBS (Columbia Broadcasting System), lance l'enregistrement électrique en Angleterre à l'été 1925 et entame véritablement sa première séance d'enregistrement le 14 décembre 1925.

33. Ce catalogue est issu de la bibliothèque personnelle de Bernard Moussali, chercheur français, historien de la musique arabe, disparu en 1996. Ce fonds comprend divers ouvrages et documents inventoriés par l'ethnomusicologue Jean Lambert représentant environ trois cents titres. Une partie de ce fonds a été déposée au Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM, archives.crem-cnrs.fr), une autre est encore détenue par Lambert, en particulier les catalogues de compagnies de disques 78 tours. La consultation peut se faire à la bibliothèque du Centre de recherche Moyen-Orient et Méditerranée (CERMOM, INALCO), et l'inventaire est consultable en ligne : halshs.archives-ouvertes.fr.

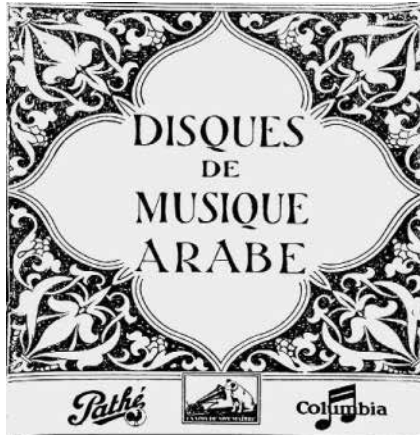
Au tournant des années 1930, plus aucune entreprise de l'industrie musicale ne propose de disques acoustiques (à l'exception des anciens fonds Pathé qui restent momentanément commercialisés) : l'électrique domine désormais les catalogues³⁴.

À la fin des années 1920, les compagnies anglo-saxonnes qui passent à l'électrique deviennent très actives au Maroc. En 1928-1929, la session d'enregistrements électriques de Baidaphon à Berlin inclut des musiciens maghrébins, dont les Marocains 'Abd al-Latîf Mulîn (luthiste), Tûhâmî ben 'Umar (chanteur) et 'Abd al-Karîm al-Gharbî (chanteur et percussionniste) (Moussali 2024, 159). En 1928, en 1930-1931, puis entre 1932 et 1938, Gramophone entreprend grâce à l'Algérois Muhyî al-Dîn Bashtârzî une campagne d'enregistrements de musiciens populaires marocains. Le passage à l'électrique pour les disques de musique marocaine date probablement de cette période.

Dans les années 1930, Odéon conclut un accord avec le joueur de *rabâb* 'Umar Fâyed al-Ju'aydî (également présent au congrès du Caire : *Congrès de musique arabe du Caire*, 2015, CD 15 et 16) et les chanteurs Muhammad al-Khassâsî et Shâlûm ben Hayyûn. De son côté, Columbia privilégie al-Shaykha Fâtima al-Wargha de Salé, Shâlûm ben Hayyûn, Shelûmû al-Swîrî (il s'agit probablement de la même personne sous un nom un peu différent) et des artistes chleuhs (Moussali 2024, 159). Les musiciens commencent alors à s'inscrire à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), déjà présente au Maroc. Les catalogues Columbia témoignent d'une certaine continuité avec Pathé, mais il faut vérifier si le même titre d'un même artiste résulte d'un nouvel enregistrement de type électrique (y compris pour une même chanson déjà enregistrée par le même artiste), ou si les catalogues Columbia se contentent de reprendre ceux de Pathé pour écouler leurs stocks Pathé invendus.

Il est pour l'instant difficile de dire si le passage à l'électrique a augmenté le nombre d'enregistrements de voix féminines, car celles-ci sont déjà bien représentées dans les fonds des disques acoustiques, équivalant, comme mentionné plus haut, à un tiers des catalogues en notre possession (catalogue des disques Pathé, 1926). Mais cette remarque ne concerne pas le répertoire andalou marocain, qui ne comprend pas, à cette époque, de voix féminine.

34. Comme l'indique Frédéric Lagrange dans ce numéro, trois degrés d'électrification doivent être distingués. Il précise aussi que, contrairement aux disques acoustiques qui sont relativement durables, les gravures électriques avec leur couche de gomme-laque peu profonde s'usent rapidement. Si un disque électrique est joué de multiples fois, il peut être très grinçant à l'oreille. Mais si le disque n'est pas utilisé, le son reste inégalé, frais et immaculé, ce qui est le cas des exemplaires du coffret du congrès du Caire (précieusement conservés et numérisés par la BNF).



26

DISQUES MAROCAINS

ERRAIS BELAID

K 4004	Ourlamane Tagujate	LA V. DE SON M.	—

RAIS MOHAMMED OUDRAA

K 4430	Chant d'Ifrane (Chleuh)	LA V. DE SON M.	—
	Chant de Ouzrakene (Chleuh)	—	—

Chikha AÏCHA L'ARDJOUNIA

K 4436	Sali Ouerka Alennhoude	LA V. DE SON M.	—
K 4437	Sidi Me Bidi Me N'Dira	—	—
	Echah'Dou Aïel-Belli	—	—

Chikha FATHMA CHRIFA

K 4480	K'saidet Mouley Dries	LA V. DE SON M.	—
	Moual Askerlou-L'Hidji	—	—

27

DISQUES MAROCAINS

Chikha HADJA EL-AARJOUNIA

K 4501	Ei Mekhrou H'Ous Hiline	LA V. DE SON M.	—
	Ma Bidi Ma N'Dir Lek	—	—
K 4530	Sidi Me Bidi Me N'Dira	—	—
	Sidi Ahmed	—	—
K 4531	Khebi El Acheg	—	—
	Atteibi Teyebti Guelbi	—	—

RAIES BOUDJEMAA et Chœur

K 4532	Chant de Si Hamimou	LA V. DE SON M.	—
	Chant de Tazerouet	—	—

TROUPES CHALOU M BENHAÏM

15001	Moual r'mel maye	COLUMBIA	—
	M'dioum moudakam	—	—
15004	M'addan ou m'atou (comique)	—	—
	Haddan khafi (comique)	—	—

TROUPE CHLOUMOU SOURI

15014	Moual m'zroum	COLUMBIA	—
	Kali L'azababine	—	—
15015	Moual r'mel maye	—	—
	Kaid b'assat	—	—
15016	Moual r'mel maye	—	—
	Haddan khafi (comique)	—	—
15018	Moual lahagaz	—	—
	Ya mahabbi anasri	—	—

28

DISQUES MAROCAINS

MARRAKECH

ERRAIS MOHAMED BEN SAÏD (Chleuh)

15008	Moulay Ibrahim	COLUMBIA	—
	Bahaboud	—	—
15009	Pellat el coudi	—	—
	Tassout de Souira	—	—
15010	Moual r'mel maye	—	—
	Kaid b'assat	—	—
15011	Soussia	—	—
	T'ahoud	—	—
15012	T'azamout	—	—
	M'oudia	—	—
15013	Ei Marrekchia	—	—
	Fakir Si Mohamed	—	—

ERRAIS M'BARIK et sa TROUPE (Chleuh)

15016	Saffar de Souira	COLUMBIA	—
	T'azamout	—	—
15020	Kaida Hidar Mousse	—	—
	Souira	—	—
15021	Moual r'mel maye	—	—
	C'oussa	—	—
15022	Tiznit	—	—
	Chant d'Agadir	—	—

Chelkha MINA LBROUMI

15026	Kaida hayoun elmebra	COLUMBIA	—
	Joffi ben Ali	—	—

29

DISQUES MAROCAINS

Chelkha MINA DRÉRIJA

15027	Heila hia Sidi	COLUMBIA	—
	Heila Hamza rafed taham	—	—

Chelkha LAHOUSINE

15029	Hornti ya nass	COLUMBIA	—
	Ya men asarant bel jamal	—	—
15030	Habbi ghali	—	—
	Kamar l'ayali	—	—
15031	Kalibbi la tloum	—	—
	Quardi kaid labbi	—	—

MOHAMED TAHAR et M. HAZAR COHEN

15032	A la men taouit had ziera	COLUMBIA	—
	Dour beba ya djemel (comique chanté)	—	—

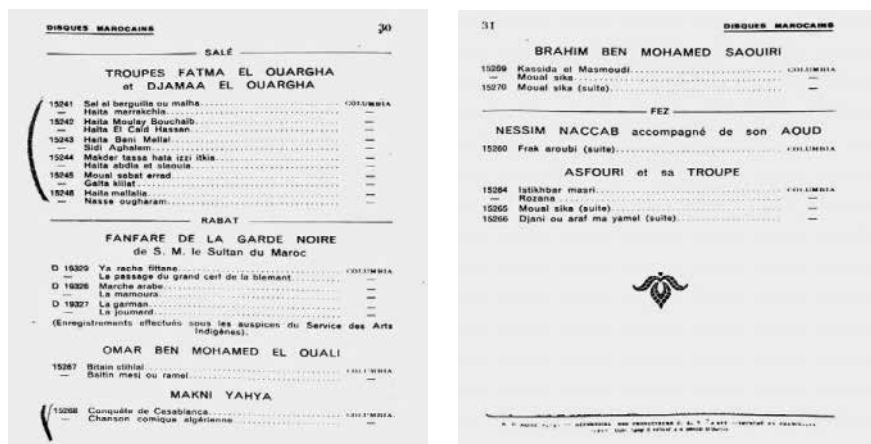
MOHAMED LGUATI (dit REE)

15033	Marrana ya marrana	COLUMBIA	—
	Lila Bouchent	—	—
15035	Sidi Matlah el Ghaz	—	—
	Katili Sahab men Anass	—	—

ERRAIS EL MAHFOUD RAHALI (Chleuh)

15036	Telouat dejid	COLUMBIA	—
	Lahra	—	—
15037	Tiznet dejid	—	—
	Mechoukya	—	—
15038	Bahambrya	—	—
	Soultoune	—	—
15039	Chkani	—	—
	Yda ou Tanah	—	—
15040	Tassout	—	—
	Ouassante	—	—

Figure 4a-4h. Un inventaire de disques marocains, issu du catalogue des disques de musique arabe. Source : Fonds Bernard Moussali



Afin de comparer les disques marocains acoustiques et électriques, j'ai dû tenir compte du caractère limité des corpus disponibles³⁵. En regard des disques acoustiques Pathé déjà présentés, j'ai choisi d'utiliser les disques électriques du congrès du Caire, qui ont été récemment édités par la BNF (2015)³⁶.

LE CORPUS DES ENREGISTREMENTS MAROCAINS DU CONGRÈS DU CAIRE

Sans s'étendre sur le contenu des enregistrements du congrès du Caire – bien présenté dans le coffret de CD *Congrès de musique arabe du Caire* (2015 et CEDEJ 1992)³⁷ –, il est important de rappeler que les deux CD concernés (CD 15 et 16), soit 30 faces de disques 78 tours, contiennent essentiellement de la musique andalouse marocaine similaire à celle qui se trouve sur Gallica,

35. Choisir des disques électriques commerciaux Columbia ou autres aurait été préférable, mais je n'en disposais pas d'une quantité suffisante. Jann C. Pasler, dont le travail couvre l'histoire de la musique marocaine durant les années 1930, cite abondamment des enregistrements électriques des années 1930 effectués par Columbia et Odeon (Pasler 2024: 115), mais ceux-ci ne sont pas accessibles.

36. Une éventuelle réserve sur le caractère comparable de ces deux corpus ne nous empêche pas cependant de faire des observations très concrètes et de poser des questions comparatives pertinentes, qui pourront être affinées ultérieurement avec un corpus enrichi. En tout état de cause, les enregistrements électriques marocains du congrès du Caire montrent une bien meilleure qualité sonore que les enregistrements acoustiques des disques Pathé enregistrés quelques années auparavant, ce qui nous permet de les mettre en contraste.

37. Pour une analyse plus approfondie, voir Bousselam (2022), chapitre V.

précédemment décrite. Elle y est interprétée par un ensemble dirigé par ‘Umar Fâyed al-Ju‘aydî et composé des instruments suivants : un ‘ūd oriental, un ‘ūd *ramal*, un *rabâb*, deux violons altos, un *daff* et un *munshid* (chanteur soliste). Le répertoire est principalement composé de pièces instrumentales *bughya* et *tûshiya*, ainsi que de pièces chantées *san’a*, *baytayn* et *mawwâl*, comme c’est le cas pour une grande partie des matériaux se trouvant sur Gallica. Mais, à la différence de ces derniers, les enregistrements du Congrès offrent une bien meilleure qualité sonore.

Comme le montre l’intégrale des enregistrements (Moussali 2015), le choix d’assurer des enregistrements des ensembles musicaux invités au congrès du Caire revient au baron d’Erlanger, accompagné de plusieurs musicologues allemands. Dès 1929, les organisateurs égyptiens étant novices dans ce domaine, Erlanger sollicite le musée de la Parole³⁸ qui ne donne pas suite, ne se sentant pas capable de mener à bien le projet du fait là aussi d’un manque d’expertise de ses techniciens. Après le rachat de Pathé par Columbia (du moins en ce qui concerne le Maroc), Erlanger se tourne vers Gramophone, qui maîtrise déjà la technique de l’enregistrement électrique et réussit à relever le défi (Bensignor 2015). L’opération est supervisée par l’ethnomusicologue Robert Lachmann, président de la commission de l’enregistrement, et assurée par les techniciens de la compagnie britannique. Aujourd’hui, ces enregistrements³⁹ peuvent être écoutés dans le coffret *Congrès de musique arabe du Caire 1932* (2015).

L’IMPACT DE L’ENREGISTREMENT ÉLECTRIQUE SUR L’ESTHÉTIQUE MUSICALE : RESTITUTION DE L’AUTHENTIQUE OU ACCÉLÉRATEUR D’ACCULTURATION ?

Si les enregistrements acoustiques Pathé ne montrent que de toutes petites formations où chaque instrument est représenté en un seul exemplaire, et où certains sont absents, l’examen des documents du congrès du Caire démontre que le passage à l’enregistrement électrique rend possible à la fois l’enregistrement d’un effectif plus important de voix et d’instruments, et l’enregistrement d’instruments traditionnels ou de voix qui n’avaient pas été enregistrés auparavant. J’appuie cette analyse sur l’écoute de deux pièces en particulier : la *tûshiya*

38. En 1928, après avoir succédé aux archives de la Parole, le musée de la Parole devient l’unique institution en France dédiée à la conservation du patrimoine sonore, particulièrement des « chants et mélodies populaires ».

39. Enregistrés par la filiale égyptienne de la firme His Master’s Voice de Gramophone : 334 faces de disques 78 tours, non destinés à une diffusion commerciale à l’époque.

instrumentale, CD 16. 2, et le chant *Salâmun 'alâ ahlî*, CD 15. 9 (*baytayn* non mesuré + rythme *btâyhî*).

D'une part le *'ūd* est doublé (bien que, au congrès du Caire, l'un soit oriental, et l'autre un *'ūd ramal*), ainsi que l'alto. Par ailleurs, des instruments absents des enregistrements acoustiques, comme le *rabâb* et le *tar*, sont ici présents. Ces différences peuvent s'expliquer très probablement par les nouvelles possibilités offertes par la technique électrique.

En ce qui concerne l'élargissement de la bande passante, il est clair que seule la technique électrique, en ouvrant le spectre vers le grave, permet la captation de la vieille *rabâb*. Au niveau des instruments de percussion également, l'électrique capte leur sonorité mordante sans que celle-ci n'altère celle des instruments mélodiques. On entend notamment clairement le tambourin *tar*.

Les voix de femmes, lorsqu'elles étaient enregistrées par Odeon et Columbia, étaient mal captées et souvent déformées par l'acoustique, ce qui les privait de leur épaisseur et provoquait une saturation ; ce sont les grandes bénéficiaires de l'élargissement du spectre sonore vers l'aigu⁴⁰ (Pasler 2024). Mais comme nous l'avons déjà mentionné, ceci n'est pas vérifiable dans l'andalou marocain qui, à cette époque, n'inclut pas de voix féminines (du moins autant que l'on puisse en juger par les enregistrements).

Concernant l'intelligibilité des paroles chantées, les enregistrements électriques du Caire offrent indéniablement une meilleure qualité sonore que les enregistrements acoustiques, ce qui permet une meilleure perception de la prononciation. Cependant, il faut prendre en compte le fait que la prononciation et la manière de scander les mots par les chanteurs enregistrés pourraient elles-mêmes avoir changé entre-temps. En effet, les enregistrements acoustiques datent d'une dizaine d'années auparavant, et ont un but strictement commercial, ce qui est bien différent d'un corpus destiné à représenter le Maroc dans une instance internationale : la composition de la délégation marocaine au Caire fait l'objet de nombreuses discussions entre le sultan Mohammed ben Youssef, les institutions mandataires françaises et les musiciens. Ces négociations tendent certainement à lisser les formes du répertoire et à effacer certaines spécificités locales ou personnelles (Moussali 2024). Les deux séries ne sont donc pas entièrement comparables sur les plans esthétique et politique. Les deux corpus diffèrent également par leurs normes linguistiques, plus classiques dans la poésie andalouse, et plus souples dans la poésie *malhûn*, plus fortement marquée par le dialecte marocain.

40. Sur ce point, aucun témoignage particulier en provenance du Maroc n'est disponible, mais il est possible de l'observer dans certains disques Pathé comme c'est le cas dans le disque *Qasîdat al-Warshâm* d'Esther al-Tetwâniya, catalogué sous la référence 10.921 : gallica.bnf.fr.

La pratique de l'hétérophonie, évoquée plus haut au sujet des enregistrements Pathé, est un autre point de comparaison entre les deux corpus. Si, comme nous l'avons vu, cette pratique était très présente dans l'intimité du petit orchestre minimal enregistré selon le procédé acoustique, elle l'est beaucoup moins dans les enregistrements du Caire de 1932 : elle est surtout audible dans le dialogue entre le *rabâb* et un des deux altos (*tûshiya*, CD 16. 2.). On l'entend aussi un peu entre les deux voix (par exemple *Yâ burayqa*, CD 15. 10., vers 02'00")⁴¹. En revanche, on y entend très peu les deux *'ūd*, que ce soit l'oriental ou le *ramal*, qui n'entrent absolument pas dans cette logique interactive. Cette atténuation de l'hétérophonie est-elle imputable au plus grand nombre de musiciens ? Ou bien au fait que ces musiciens ne sont pas nécessairement habitués à jouer ensemble (Moussali 2015) ? Ces deux facteurs jouent probablement dans le même sens. Mais il n'y a pas de doute que l'on se trouve là devant une transformation historique majeure du répertoire andalou-marocain, qui s'accroît d'ailleurs dans les années suivantes, évoluant vers un jeu monodique à l'unisson entre un grand nombre de voix et d'instruments.

Une information technique capitale nous manque encore : il n'y a pas d'information sur le type de micro utilisé en fonction des enregistrements, des compagnies, et des dates. Dans quelle mesure cela pouvait-il améliorer la qualité de l'enregistrement ? Pour les ensembles du congrès du Caire, nous ne disposons que d'une seule photo de la séance d'enregistrement (Boussalam 2022). Cette question du micro concerne directement le nombre d'instruments : à l'évidence, la présence d'un micro, quel qu'il soit, permet de capter plus facilement plusieurs instruments. De fait, dans les enregistrements du Congrès, il n'y a pas de doute que c'est la technique électrique qui permet le doublement du *'ūd* et de l'alto, ce que l'on ne trouvait pas dans les Pathé acoustiques.

Ici se pose une question esthétique étroitement liée à la question technique : est-ce que l'électrique, qui permet de doubler les instruments et d'en enregistrer certains qui ne l'étaient pas auparavant, favorise une nouvelle esthétique basée sur la profusion de ces instruments (que l'on verra se développer dans les décennies suivantes) ? Ou bien se limitait-il à faire revivre une esthétique préexistante consistant à seulement doubler les principaux instruments mélodiques ?

Comme nous l'avons vu dans la partie consacrée aux ensembles instrumentaux, sur l'une des photos (vers 1910), on voit deux *'ūd* (*ramal*) dans un même *jawq*. Bien que les musiciens posent et ne soient pas en train de jouer, on peut néanmoins faire l'hypothèse que l'image présente l'ensemble des membres

41. De ce point de vue, l'étude de l'hétérophonie par Thilo Hirsch serait plus pertinente à partir des enregistrements Gallica que des enregistrements du congrès du Caire (voir note 26).

d'un orchestre. Dans la photo que nous datons de la fin des années 1920, nous voyons déjà deux altos. Nous pouvons donc en déduire que la technique électrique mise en œuvre au Caire en 1932 permet effectivement d'enregistrer des *jawq* plus proches de cette pratique ancienne du doublement. On en trouve un exemple dans le chant *Salâmun 'alâ ahlî* interprété par la formation musicale marocaine du Caire, dans lequel on entend clairement le *rabâb* ainsi que la voix dans une tessiture assez basse (qu'on ne pouvait pas enregistrer auparavant).

Les enregistrements électriques de 1932 permettent aussi un meilleur rendu des voix que dans les enregistrements acoustiques des années 1920 : il n'y a plus de limitations majeures dans la tessiture (aigus et graves), comme le donne à entendre ce même enregistrement de *Salâmun 'alâ ahlî*. Le son est plus clair et propre, même lorsqu'il y a plusieurs voix simultanées.

Si, comme nous l'avons supposé à propos de l'acoustique, les limitations techniques de l'enregistrement engendrent une perception biaisée des pratiques réelles, alors nous pouvons affirmer ici que le procédé électrique, en étant enfin capable de reproduire des pratiques préexistantes, a sérieusement réduit ce biais. Indéniablement, l'enregistrement électrique, surtout à partir du moment où il utilise des micros, incarne une révolution, car il permet d'enregistrer non seulement plusieurs instruments à la fois avec une bonne qualité sonore, mais aussi des instruments et voix de tessiture basse sans trop affecter leur réalisation.

Le passage à l'électrique encourage sans doute à son tour le développement des orchestres et des formations musicales à la fin des années 1930 et dans les décennies suivantes. Ainsi, ces formations orchestrales et chorales qui prennent du volume bénéficient certainement de l'amélioration des techniques d'enregistrement. Mais ceci devient surtout perceptible dans les enregistrements radiophoniques, à partir de la fin des années 1930, et encore davantage à partir des années 1950. On assiste alors à une multiplication des instruments et à l'autonomisation de certains d'entre eux en tant que solistes, essayant chacun de montrer leur virtuosité en ajoutant de nombreuses ornementsations, créant parfois une certaine anarchie dans l'orchestre. Mais ceci est une autre histoire.

CONCLUSION

En comparant deux corpus de disques 78 tours de musique andalouse marocaine, l'un du début des années 1920 et l'autre de 1932, nous avons pu prendre la mesure de l'impact des technologies d'enregistrement sur ce répertoire musical. Le premier corpus, composé de disques de la société Pathé, avec une technique d'enregistrement acoustique, montre déjà que l'enregistrement affecte le répertoire traditionnel par les limitations mêmes de sa technologie : incapacité d'enregistrer les parties extrêmes du spectre sonore, impossibilité

d'enregistrer plus de deux ou trois instruments ou voix, et de capter le *rabâb* et les instruments de percussion. Le passage au procédé électrique à la fin des années 1920 permet une nette amélioration sonore, comme cela est audible dans les enregistrements du congrès du Caire de 1932 : on y entend un plus grand nombre d'instruments, le *rabâb* et un instrument de percussion. L'enregistrement électrique offre aussi un bien meilleur rendu sonore des voix. Ceci conduit à un « retour » au doublement de certains instruments, mais aussi, un peu plus tard, à une multiplication de ces instruments et à un élargissement de l'orchestre. En revanche, en ce qui concerne l'esthétique de l'hétérophonie, très présente dans les disques Pathé, celle-ci subit une grande restriction dans les enregistrements de 1932, en dépit du fait que la technique électrique aurait dû la rendre plus perceptible. Dès lors, on ne peut que constater de manière paradoxale un appauvrissement esthétique, mais dont nous ne savons pas s'il a été causé de manière directe par l'amélioration électrique de l'enregistrement, ou bien de manière indirecte, par l'augmentation du nombre des voix et d'instruments, et la mise en présence de musiciens ne se connaissant pas.

En résumé, la manière dont le procédé électrique a affecté le contenu des disques doit être analysée avec nuances : elle apporte sous certains aspects une plus grande fidélité à la tradition, et sous d'autres, la simplification d'une esthétique hétérophonique qui faisait assurément le sel de ce répertoire. Pour les spécialistes d'aujourd'hui, les enregistrements Pathé-Gallica et ceux du congrès du Caire représentent des outils de travail indispensables pour retracer l'histoire de la musique andalouse marocaine.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages, articles et travaux universitaires

- Aubin, Eugène. 2004. *Le Maroc dans la tourmente 1902-1903*. Paris : Paris Méditerranée.
- Bachtarzi, Mahieddine [Muhyî al-Dîn Bashtârzi]. 1968. *Mémoires, 1919-1939*. Alger : SNED.
- Bensignor, François. 2015. « Congrès de musique arabe du Caire. » *Hommes & migrations* 1311: 174-179. doi.org.
- Bousselam, Yassir. 2022. *La musique andalouse marocaine al-Âla : approche anthropo-historique, transformations et identité culturelle*. Thèse de doctorat, université Paris 10. theses.fr.
- Calas, Marie-France et Jean-Marc Fontaine. 1996. *La conservation des documents sonores*. Paris : CNRS Editions.
- Chaachoo, Amin. 2011. [La musique andalouse marocaine : Âla].
- Décollogne, Roger. 1960. *La Phonothèque nationale, vingt ans d'évolution, 1940-1960*. Paris : Phonothèque nationale.
- Gosselin, Michel. 1996 (10 mai). « Les 78 Tours. » *La vie du Collectionneur* 130.
- Gronow, Pekka. 1981. « The Record Industry Comes to the Orient. » *Ethnomusicology* 25 (2): 251-284. doi.org.

- Hirsch, Thilo. 2021. « Consistency and Change in the Musical Structure of Moroccan Andalusí Music on the Example of Recordings from 1932-2018. » Communication présentée au 13th Symposium of the ICTM Mediterranean Music Studies Group, *Music, Power, and Space: A Mediterranean Perspective*, Tanger, en ligne, 23-28 septembre 2021.
- Honegger, Marc. 1976. *Science de la musique : formes, techniques, instruments*. Paris : Bordas.
- Lagrange, Frédéric. 1994. *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda*. Thèse de doctorat, université Paris 8.
- Moussali, Bernard. 1996, *Musique d'ailleurs et d'autrefois Maroc I, chants savants et populaires*, Nanterre Al Sur; Nanterre distrib. Média 7, 1996, p. 2 [disque compact + livret d'accompagnement]
- Moussali, Bernard. 2015. *Congrès de Musique Arabe du Caire. The Cairo Congress of Arab Music. Mu'tamar al-mûsîqâ al-'arabiyya fî al-Qâhira : 1932*. Coffret de 18 CD [Intégrale des enregistrements], livret trilingue français, anglais, arabe, 250 p. (Introduction et texte : Bernard Moussali/Édition : Jean Lambert et Pascal Cordereix). Paris : BNF/Abu Dhabi : TCA.
- Moussali, Bernard. 2024. *Le congrès du Caire de 1932. La musique arabe à la recherche de son identité*. Édition critique par Jean Lambert. Paris : Geuthner.
- Ouijjani, Hinda. 2012. « Le fonds de disques 78 tours Pathé de musique arabe et orientale donné aux Archives de la Parole et au Musée de la Parole et du Geste de l'Université de Paris : 1911 - 1930. » *Bulletin de l'AFAS* 38. doi.org.
- Pasler, Jann. 2024. « Co-producing Knowledge and Morocco's Musical Heritage: a Relational Paradigm for Colonial Scholarship. » *The Journal of North African Studies* 29 (1): 84-130. doi.org.
- Sébald, Bruno. 2002. « Le disque à saphir dans l'édition phonographique : première partie. » *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* 22
- Sébald, Bruno. 2005. « L'édition phonographique : 1895-1950, des débuts de la commercialisation des phonogrammes à l'apparition du microsillon. » *Bulletin de liaison de l'AFAS* 27. doi.org.
- Vigreux, Philippe (éd.). 1992. *Musique arabe, Le Congrès du Caire de 1932*. Le Caire : CEDEJ.

Catalogues

- Commission internationale des arts et traditions populaires (C.I.A.P, Unesco, Paris). 1952. *Archives de la musique enregistrée, série C, musique ethnographique et folklorique*, vol. 1, Collection Phonothèque Nationale (numérisé le 28 décembre 2022).
- Pathéphone : Répertoire marocain des disques Pathé*. 1912. Catalogue bilingue français-arabe. Paris : Imp. Alb. Manier. Bibliothèque nationale de France, Département de l'Audiovisuel, Service des documents sonores. Cité par Henda Ouïjjani.
- Pathé : Répertoire marocain des Disques Pathé*. 1926. Catalogue d'éditeur bilingue français-arabe, 73 p. Paris : Imprimerie J. van Gindertaele. Bibliothèque nationale de France, Département de l'Audiovisuel, Service des documents sonores. gallica.bnf.fr.
- Pathé, La voix de son maître, Columbia : Disques de musique arabe*. 1939. Paris : I.M.E.P.M.

Disques

Congrès de musique arabe du Caire. 2015. Coffret de 18 CD, avec livret de 256 pages. Édité par Jean Lambert et Pascal Cordereix. Bibliothèque Nationale de France.

Sites internet

Site de la Bibliothèque nationale de France : gallica.bnf.fr.

Site de Thomas Henry, spécialiste des disques 78 tours : ceintsdebakelite.com.

ANNEXE*Tableau des termes transcrits*

'ūd	عود
'ūd 'arabī	عود عربي
'ūd ramal	عود رمل
al-swīrī	الصويري
āla	آلة
baytayn	بيتين
btāyhī	بطايحي
bughya	بُغْيَة
daff	دف
dahmar	دحمر
darbûka	دربوكة
dhayl	دَّيْل
ghayta	غيطه
husayn	حُسين
jawq	جَوَق
malhûn	ملحون
maqâm	مقام
mawwâl	مَوَّال
mâya	مايَة
munshid	منشد
nûba	نوبة
qwîtra	قويترة
rabâb	رباب

<i>ramal</i>	رمل
<i>rbâ'i</i>	رباعي
<i>riqq</i>	رق
<i>san'a</i>	صناعة
<i>ta'rîja</i>	طعرجة
<i>takht</i>	تخت
<i>takht sharqî</i>	تخت شرقي
<i>tar</i>	طَر
<i>tawsîd</i>	توسيد
<i>tmânî</i>	ثمانى
<i>tubûl</i>	طُبُول
<i>tûshiya</i>	توشية
<i>ustuwâna</i>	أسطوانة

Noms propres

'Abd al-Karîm al-Gharbî	عبد الكريم الغربي
'Abd al-Latîf Mulîn	عبد اللطيف مُلِين
el-'Annâbiya	العنَّابية
'Îsâwa	عيساوة
'Umar Fâyed al-Ju'aydî	عمر فايد الجعايدي
Bashîr ben Mahmûd	بشير بن محمود
Ben Sellâm	بن سَلَام
Bennânî	بَنَانِي
Esther al-Tetwâniya	إستير التطوانية
Gnâwa	اكتاوا
Hamâdsha	حمادشة
Idris ben Jallûn	إدريس بن جلون
Laftûh	لَفْتُوح
Mohammed ben Youssef	محمد بن يوسف
Muhammad Mbîrkû	محمد امبيركو
Muhammad al-Khassâsî	محمد الخصاصي
Muhyî al-Dîn Bashtârzî	محيي الدين بشطارزي

al-Shaykha Fâtima al-Wargha	الشيخة فاطمة الورغة
Shâlûm ben Hayyûn	شالوم بن حَيَّون
Shelûmû al-Swîrî	شلومو الصويري
al-Tûhâmî ben 'Umar	التوهامي بن عمر

Titres d'œuvres

<i>Baytayn ramal</i>	بيتين رمل
<i>Btâyhî al-Hijâz al-kabîr</i>	بطايحي الحجاز الكبير
<i>Qasîdat al-Warshân</i>	قصيدة الورشان
<i>Salâmun 'alâ ahli</i>	سلامٌ على أهلي
<i>San'at shughl</i> « Malîhu l-muhayyâ »	صنعة شُغل مليح المحيّا
<i>Yâ burayqa</i>	يا بُرَيْقَ

LES ENJEUX DE L'ENREGISTREMENT ÉLECTRIQUE
POUR LE DISQUE 78 TOURS
DANS L'ÉGYPTE DES ANNÉES VINGT ET TRENTE

RÉSUMÉ

L'électrification du disque 78 tours en Égypte est présentée par l'industrie comme un progrès technique majeur, permettant d'enfin entendre la « réalité » des instruments et de la voix des chanteurs et chanteuses. Si la notion de « progrès » convient d'être interrogée, suite aux travaux de Sophie Maisonneuve sur les médias musicaux, il demeure qu'un avant et un après sont immédiatement perceptibles à l'oreille des auditeurs. De même, une transformation dans la hiérarchie des performants est tout aussi manifeste dans la seconde moitié des années 1920 où s'impose cette nouvelle technique d'enregistrement et de reproduction du son : un art essentiellement masculin devient le domaine des cantatrices. Deux angles sont choisis dans cette note : d'une part la présence sensible des instruments de percussion dans les gravures acoustiques et électriques, et d'autre part les voix féminines, notoirement altérées avant guerre et dont la qualité de reproduction s'améliore lentement dans la première partie des années 1920, avant le bond en avant de 1926. Dans quelle mesure l'électrification a-t-elle contribué à la domination des voix féminines dans l'industrie musicale égyptienne ?



*Scanner pour
accéder aux
ressources audio
de cet article*

Qu'a signifié l'électrification du disque 78 tours dans la seconde moitié des années 1920 pour l'histoire de la [reproduction de la] musique arabe ? Notre problématique se noue en fait dans ces crochets placés autour du mot « reproduction » : l'électrification du disque a-t-elle été un simple phénomène d'amélioration de la reproduction d'une pratique, ou a-t-elle pu avoir des effets sur la pratique musicale elle-même, voire sur le champ musical ? On pourrait cependant considérer que la question est posée à l'envers : entre la première campagne de gravures Zonophone/Gramophone en Égypte en 1903 (Lagrange 1995, Strotbaüm SD) et l'apparition du microphone en 1926, les limitations induites par l'enregistrement acoustique (mauvaise reproduction des basses et des aigus) ont-elles amené à un changement de la pratique musicale en dehors des « studios d'enregistrement »—l'expression est quelque peu anachronique, les premières campagnes s'étant déroulées dans de simples demeures puis dans les locaux des succursales locales des compagnies étrangères ou autochtones— ? L'électrification, apportant selon le discours des compagnies d'enregistrement un « progrès » substantiel, aurait-elle permis de revenir à une pratique antérieure, ou au contraire a-t-elle mené vers autre chose ? Greg Milner, dans son essai sur l'histoire de la musique enregistrée, note bien les enjeux de l'électrification :

« In acoustic recording, you crowd musicians around a recording horn and hope that you generate enough mechanical energy to leave its mark on the wax. You respect the world of sound, approach it on its own terms. Acoustic recording was about just capturing some mysterious entity called "music." Electrical recording implied capturing a whole lot more. And that was the "cringing fear" of the Edisonians. Even more than cylinder versus disc, acoustic versus electrical laid the dialectical groundwork for all future debates about recording. » (Milner 2009, 55)

Le terme d'électrification appliqué au disque 78 tours demande lui-même à être précisé¹, car l'électrification peut être introduite à plusieurs niveaux : tout d'abord, par l'introduction d'un moteur électrique lors de la gravure même, de façon à assurer une vitesse plus stable que celle du ressort mécanique, utilisé

1. « The distinction between acoustic and electrical recording can be confusing in the context of early phonograph technology. First, because most acoustic phonographs were powered by an electric motor, although the actual technology used to inscribe and reproduce sound was acoustic. Second, because acoustic phonographs could play electrically recorded discs, and the reverse was also true. Third, the machine that really launched the electrical era, the Victor Orthophonic, was an acoustic phonograph. The obvious appeal of electrical recording is that a microphone can capture a wider range of sounds than an acoustic recording horn. » (Milner 2009, 53).

dans toutes les gravures d'avant la Seconde Guerre mondiale. Cette électrification-là est probablement acquise rapidement après-guerre, comme en témoigne l'absence notable de pleurage dans les 78 tours dès le début des années 1920, quand l'industrie se remet en marche après la parenthèse de la Grande Guerre, contrairement à ceux des années 1910. Cela ne signifie pas pour autant qu'une vitesse unique de rotation est uniformément décidée par l'industrie, et l'appellation « 78 tours » est comme le sait tout collectionneur un abus de langage, car ce n'est pas un standard indiscuté avant 1927-1928. L'exemple des deux disques de Muhammad 'Abd al-Wahhâb (vers 1901-1991) enregistrés par Gramophone Company en 1919, *Waylâhu mâ hîlatî* et *Ataytu fa-alfaytuhâ sâhira*², et la question difficile de leur « bonne » vitesse est un sujet de discussion entre amateurs³ : s'agit-il de pièces enregistrées à 70 rpm de façon à faire paraître la voix plus enfantine qu'elle ne l'était réellement quand le disque tourne à 78 rpm ? Ou était-ce simplement un moyen d'enregistrer une pièce un peu longue en gagnant de la place au détriment de la qualité ? En tout état de cause, cette électrification du plateau tournant lors de la gravure sur cire semble être déjà un fait acquis au début des années 1920.

La deuxième électrification consiste en l'utilisation de l'électro-aimant lors de la gravure du sillon latéral sur la cire chauffée lors de la prise de son initiale, qui peut se faire alors encore par un pavillon de cuivre à l'ancienne. Cette deuxième phase, introduite par Columbia, est une des grandes modifications de 1925-1926 aux États-Unis, et elle devient rapidement, dès 1927, un standard de l'industrie britannique, allemande, américaine et française.

La troisième, qui coïncide à peu près avec la deuxième, est l'introduction du microphone dynamique à bobine de fil, à partir de 1926. Les fréquences enregistrables passent alors d'une bande comprise entre 164 et 2088 hertz pour la dernière génération de l'enregistrement acoustique⁴ à un spectre de 100 à 5000 hertz. Elles sont aussi liées à la maîtrise de l'outil par l'ingénieur du son lui-même et enfin aux choix de position des instrumentistes et des vocalistes vis-à-vis du pavillon, et ensuite du microphone fixe. Avec le microphone, « ces

2. Gramophone HMV 7-212100/101, matrice 6194ak 6195ak et Gramophone HMV 7-212176/177, matrice 6196ak 6197 ak. Ces numéros de matrice correspondent à une campagne menée entre le 21 et le 28 octobre 1919 (voir Strötbaum, sd., et le site www.recordingpioneers.com). Si la datation des matrices Gramophone est parfaitement connue grâce à Strötbaum, celle des gravures Odeon est beaucoup plus approximative : voir les hypothèses de Lagrange et Sa'ïd (2016, 10-12).

3. Voir le forum www.sama3y.net par exemple.

4. L'acoustique s'est largement améliorée entre 1903 et 1925, et même entre 1907 et 1910 les différences de qualité peuvent être parfois flagrantes. Sur les points techniques, voir Gilotiaux (1962), particulièrement le chapitre 2, « Les principes du disque moderne ».

ambitae correspondent non seulement à des registres vocaux ou d'instruments [...] mais surtout à des résonances harmoniques qui entrent en compte dans la définition de restitution du timbre de tel ou tel instrument, groupe d'instruments ou voix » (Maisonneuve 2009, 165). De fait, à moins de disques très abîmés, les collectionneurs distinguent immédiatement à l'oreille une gravure acoustique d'une gravure électrique.

Ce qui est notable, c'est que s'il faut environ cinq ans entre le moment où le disque plat commence son envol commercial en Occident (1898) et le moment où il est utilisé pour la première fois dans des enregistrements commerciaux de musiques arabes (1903), avec un réel décollage du médium en 1906 parallèlement au Caire et à Beyrouth, l'adoption de l'enregistrement électrique est lui extrêmement rapide, et il n'y a guère de décalage entre l'apparition de l'enregistrement électrique aux États-Unis avec la compagnie Columbia (1925 pour la première et 1926 pour la généralisation du procédé) et son utilisation en Égypte. La première campagne d'enregistrements électriques au Caire semble dater de janvier-février 1926 (Copeland 1995), on peut supposer que leur distribution commence à l'hiver 1926-1927, et toute l'industrie bascule par la suite⁵. Le Moyen-Orient était alors clairement entré dans la mondialisation du marché musical — on retrouvera cependant un décalage important dans l'adoption d'une révolution technique occidentale avec la généralisation du cinéma parlant/chantant, 1927-1932. Le Maghreb, sous domination coloniale française, est moins ouvert aux multinationales et Pathé domine le secteur. Baidaphon, seule grande compagnie moyen-orientale même si les disques sont pressés en Allemagne, se risque à enregistrer en Tunisie, proche musicalement de l'Égypte, et ouvre une succursale à Tunis. La compagnie des frères Baida ne s'aventure cependant ni en Algérie ni au Maroc. Pathé règne donc en « AFN », avec ses idiosyncrasies techniques — la gravure verticale et la pointe saphir, alors que les autres compagnies utilisent gravure horizontale et pointe d'acier. Mais le rachat de Pathé par Columbia en 1928, alors que la compagnie avait déjà

5. C'est la succursale britannique de Columbia Phonograph Company qui gère les enregistrements en Égypte et mène quatre campagnes d'enregistrements : janvier-mars 1926 (probablement mis sur le marché au milieu de l'année) avec 77 disques enregistrés, puis mai 1927 (104 disques), puis novembre-décembre 1928 (115 disques) présentés sur le catalogue comme « enregistrement (*ta'bi'a*) de 1929 » voir figure 4 *supra*, et enfin mars-avril 1931 (99 disques). Il faut y ajouter les chansons du premier film parlant égyptien, *Unshûdat al-Fu'ûd*, interprétées par Nâdira Amîn et enregistrées à Paris le 6 février 1932. Voir Copeland 1995.

absorbé Odeon, devait justement changer la donne au Maghreb, avant la naissance d'EMI en avril 1931⁶.

La baisse de la variété de l'offre de gravures au début des années 1930, outre la crise mondiale, résulte aussi de la concentration de l'industrie entre les mains d'un acteur surpuissant, remplaçant la forte concurrence qui règne auparavant et incite à conquérir des marchés.

Ce cadrage technique et historique amène à répéter les questions qui se posent concernant l'enregistrement électrique : que change l'introduction de l'enregistrement électrique en 1927 ? Est-il un progrès technique permettant de saisir plus précisément la pratique musicale vivante et de révéler ce que l'acoustique dissimulait ou transmettait imparfaitement, ou bien ouvre-t-il de nouvelles possibilités qui seront exploitées dans la pratique, comme par exemple la possibilité de mettre en avant un instrument et de réserver dans la composition les *lawâzim* (répliques instrumentales) à un instrument particulier ? Cette évolution se produit-elle à une époque où l'industrie a déjà imposé des formes musicales et modifié la scène (imposition de la *taqtûqa* légère comme forme musicale dominante, aux dépens des formes savantes de type *dôr* et *qasîda muwaqqa'a* auparavant prédominantes), son économie, ses valeurs, ses formes, ou est-il en quelque sorte neutre vis-à-vis d'une pratique demeurée traditionnelle et peu affectée par les exigences de l'industrie ? Dans le cas d'une musique vocale basée sur l'interprétation collective (en musique savante égyptienne le *muwashshah* et les parties responsoriales du *dôr*), le saut qualitatif est-il majeur ou limité ? Et qu'en est-il dans le cas d'une esthétique essentiellement basée sur la performance de solistes, comme c'est le cas en Égypte ? Cette réflexion consacrée à l'exemple égyptien tentera d'apporter quelques éléments de réponse, sachant qu'il s'agit là de regarder en détail un simple moment dans une longue liste de nouvelles techniques importées, susceptibles de modifier la musique et son esthétique : la radio, son microphone amplificateur et l'absence de limitation de durée ; le film et donc la possibilité du montage ; l'enregistrement simultané ou différé de plusieurs pistes et leur mixage ; l'extension de la limitation temporelle du support commercialisé ; la numérisation et la dématérialisation ; l'altération du signal sonore, etc.

À chaque étape ses conséquences et ses ouvertures offertes aux musiciens. C'est à cette seule petite charnière de 1927-1928, néanmoins capitale, que nous nous intéressons dans cette note. Sophie Maisonneuve, dans le long passage qu'elle consacre à la « révolution électrique » (2009 : 160-182), pointe les principales interrogations épistémologiques associées à cette nouvelle technique,

6. Sur l'histoire de l'industrie phonographique en Égypte, voir le travail pionnier de Racy (1977), complété par Lagrange (1994), en particulier le volume 1 (www.dropbox.com), et par Lagrange, Suwwa et Sa'îd (2011). Sur la compagnie Baidaphon, voir Camp (2025).

certaines remarques recoupant le terrain égyptien, d'autres ne s'y retrouvant pas. Il faut tout d'abord noter l'absence de sources faisant écho d'un débat entre amateurs et consommateurs à la suite de l'introduction des disques électriques⁷ : la chercheuse fait état d'un rejet initial dont il n'y a pas de trace en Égypte. De fait, la question de la restitution orchestrale ne se pose que de façon marginale, pour les rares gravures qui ne ressortissent pas à la musique de *takht* (petit ensemble instrumental et vocal, très largement hégémonique durant cette décennie). Si Maisonneuve montre que la diffusion de la technologie électrique est relativement lente en Grande-Bretagne (2009 : 162), ce dont elle parle est en réalité l'achat par les ménages britanniques d'un phonographe alimenté à l'électricité, et non de l'utilisation du micro lors de la prise de son pour produire une gravure qualifiée d'électrique. La question du phonographe électrique nous semble en fait sans objet en Égypte dans les années 1920, dans la mesure où l'électrification des ménages est très limitée, et où ce qui est en jeu n'est pas l'achat d'un phonographe électrique, dont les seuls apports sont de ne plus avoir à remonter une manivelle et d'assurer une plus grande stabilité de la vitesse que celle offerte par le ressort, mais la nature électrique de l'enregistrement lui-même. Certes, les gravures électriques sont vendues côte à côte avec les gravures acoustiques dans les catalogues et ne les rendent aucunement obsolètes, d'autant qu'une génération de voix d'exception décédée avant la Grande Guerre est toujours en tête de certains catalogues, mais les gravures nouvelles sont dûment signalées dans les années de bascule vers la nouvelle technologie (voir *infra*). La remarque la plus éclairante de Maisonneuve, en ce qui concerne notre objet, est la suivante : « Ce qui est en effet en jeu dans la controverse qui éclot avec la *révolution électrique*, c'est précisément le statut du gramophone comme medium musical, la signification de l'acte d'écouter de la musique par son moyen, et la définition même de la musique et du plaisir musical » (Maisonneuve 2009 : 173).

Nous proposerons, dans la suite de ces interrogations, quelques pistes de réflexion et hypothèses demandant à être vérifiées. Il convient tout d'abord de souligner des particularités de la musique savante et de la musique de divertissement égyptiennes, celles-ci partageant un même système modal et une esthétique très proche sur le plan vocal comme instrumental. Les particularités égyptiennes se distinguent d'autres traditions arabes, comme par exemple la musique marocaine enregistrée sur le même support 78 tours (voir Bousselam, ce numéro) et ont une importance notable pour leur rapport à l'enregistrement acoustique et électrique.

7. Ceci impliquerait un dépouillement de la presse artistique de 1927-1929 qui n'a pas été conduit.

L'enregistrement d'un ensemble vocal pose problème lors de l'enregistrement acoustique devant un pavillon, et affecte donc la prise de son de la musique savante maghrébine dont l'esthétique repose de façon essentielle sur le chant choral. Le répertoire savant et le répertoire de divertissement égyptiens mettent en avant, quant à eux, un chanteur soliste, susceptible ou non de s'appuyer sur un chœur. Le répertoire savant n'utilise d'un ensemble vocal – la *betâna*, littéralement « couverture » du *munshid* (« chantre ») dans le répertoire religieux musulman, ou les *madhhabgeyya*, chœur de trois ou quatre personnes accompagnant le *mutrib*, nom désignant le vocaliste dans le répertoire profane – que dans un nombre limité de formes musicales, les autres étant fondées sur le chant soliste. La principale forme avec chant choral est certes centrale dans la tradition : c'est le *dôr*, pièce maîtresse de la suite de musique savante (*wasla*). Mais même dans le *dôr*, le chant n'est collectif qu'au tout début de la pièce (le *madhhab*, couplet introductif du *dôr*) et dans les sections de responsorial (*hank*), dans la seconde partie, où sont développées les idées mélodiques du *madhhab*, contenant les improvisations du *mutrib*. De fait, l'enregistrement acoustique et ses conditions rendent difficilement audibles les choristes, et amènent à une interprétation où la voix du soliste est la seule vraiment entendue sur le médium. Mais c'est là plus une exagération de la pratique réelle (telle que documentée par les enregistrements radiophoniques des années 1950) qu'une totale déformation. On peut l'entendre dans deux enregistrements de la section responsoriale du *dôr* *Sallemt rûhak lel-gharâm* (Tu t'es livré à la passion) dans la phrase « *wahhabtahâlak bass el-amân* » dans un enregistrement acoustique puis électrique⁸ : le chœur, bien qu'effacé, est audible dans le premier enregistrement, mais il est plus évidemment présent dans le second.

Quant à la musique de divertissement, elle fait usage du chœur dans la forme *taqtûqa*, lors de l'interprétation du refrain. La forme de musique savante non-traditionnelle dite *mûnûlûg* (< français « monologue »), composition à visées expressive et sentimentale qui s'impose dans la seconde partie des années 1920, souligne dans son appellation même la nature soliste de l'interprétation. On pourrait être tenté de voir dans l'apparition de cette forme une conséquence de la mauvaise qualité de l'enregistrement des chœurs et une orientation prise conjointement par les compagnies de disque et les compositeurs (principalement Muhammad al-Qasabgî, 1992-1966) pour éliminer le problème en privilégiant des formes basées sur un seul vocaliste soliste, mais

8. Tous les exemples sonores sont placés dans le dossier www.dropbox.com. Extrait 1 : extrait de Yûsuf al-Manyalâwî (1847-1911), *Sallemt rûhak*, Gramophone 012196/97/98/99, matrices 1125/26/27/28c, enregistrement avril 1907 ; et extrait de Sayyid al-Saftî (vers 1875-1939), *Sallemt rûhak*, Odeon A224058 1/2, matrices EK268/269, vers 1927.

ce serait peut-être donner trop d'importance au médium aux dépens des performances en public, et d'autre part l'âge d'or du monologue commence alors que l'adoption du microphone résout l'assourdissement des chœurs lors des gravures acoustiques...

De plus, le *takht* (ensemble instrumental traditionnel accompagnant le chanteur soliste et les éventuels choristes) ne connaît pas de dédoublements d'instruments avant le milieu des années 1930, donc après l'époque considérée par cet article. Même au moment où s'observe au tournant des années 1930 un premier étoffement du *takht* et que commence la transition du *takht* vers la *firqa* (orchestre oriental)⁹, tout ce que l'on observe est l'apparition du violoncelle dans les photos des orchestres de Fathiyya Ahmad (vers 1898-1975) et Umm Kulthûm (vers 1900-1975). Il n'y a encore qu'un seul violon dans ces ensembles. On peut cependant faire l'hypothèse que le passage du *takht* à la *firqa* a été accéléré par la certitude qu'avaient les musiciens que la restitution sonore serait correcte lors de l'enregistrement. De fait, l'orchestre oriental qu'on entend au milieu et à la fin des années 1930 existe déjà parallèlement au *takht* dans les enregistrements du violoniste Gamîl 'Uways et de son ensemble, mais ce n'est qu'ultérieurement que ce type de formation devient dominant dans la musique savante et la musique courante, une fois que la prise de son permet d'entendre l'épaisseur orchestrale. Camp (2025) le note dans son étude portant spécifiquement sur la compagnie Baidaphon :

« At the dawn of the electrical era, Baidaphon's studio space drastically changed to fit the new equipment. Microphones were able to pick up more instruments and voices from a further distance away, and they also helped honor the sound's fidelity of the recording artists. Daccache's "Amint billah," for example, features a full Arabic orchestra with a string section, percussion, and her accompaniment on the *oud*. Her earlier recording "Ya Habîbî 'ilayya [*sic*¹⁰]" (1932) also contains a full ensemble with the *ney*, violins, cello, male chorus, *qanun*, *oud*, and *darbouka*. Producers could place microphones around the ensemble—rather than just one acoustic microphone [*sic*¹¹] that recorded all of the sounds at once—which allowed for greater flexibility of performances. »

9. Voir sur cette question Belleface (1988).

10. Il s'agit peut-être de *Yâ habîbî lêh*, dont le numéro de matrice (99679) laisse penser que cette chanson est enregistrée dans la même session que *Amint billâh*.

11. En réalité il n'existe pas de « microphone acoustique », il s'agit d'un pavillon.



Figure 1. Ensemble d'Umm Kulthûm, 1932

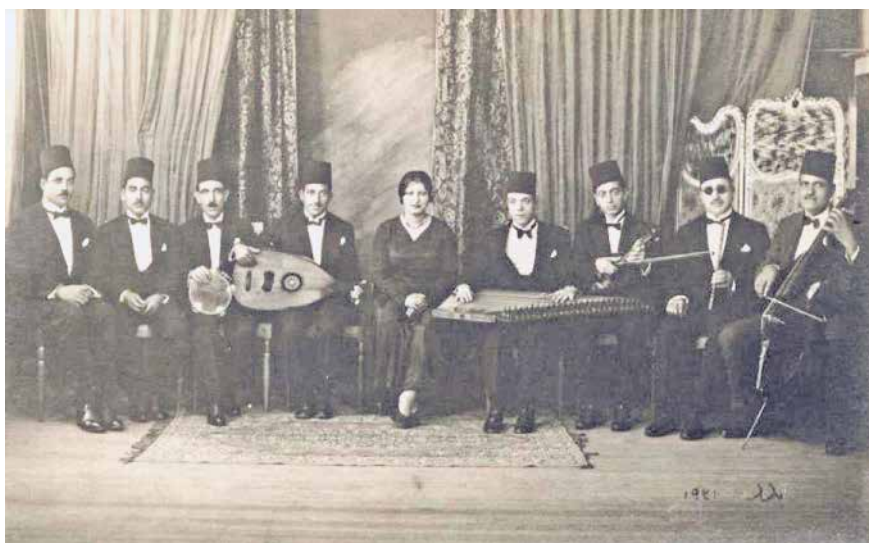


Figure 2. Ensemble de Fathiyya Ahmad, 1931

La déperdition engendrée par la prise de son acoustique est donc sans doute moindre en musique savante égyptienne que pour l'orchestral occidental ou la *âla* marocaine. Les victimes principales de l'enregistrement acoustique sont le *ūd*, dont les cordes sont moins audibles que celles du *qânûn* ou que les cordes frottées du violon : par exemple, dans les enregistrements du chanteur Sulaymân Abû Dawûd¹² ou de Asmâ' al-Kumsâriyya, le son du luth arabe est étrangement métallique. L'autre victime, ce sont les percussions du *riqq*. Mais en comparant une même phrase mélodique tirée du *dôr Le-ghêr lotfak anâ ashkî le-mîn* chez deux interprètes enregistrés à la même période chez deux compagnies rivales, on note des différences extrêmement sensibles¹³. Ainsi, les enregistrements Gramophone de Yûsuf al-Manyalâwî, entre 1907 et 1911, se caractérisent par la nature très étouffée du tambourin *riqq* et du *ūd*, tandis que les enregistrements Odeon de Salâma Higâzî (1852-1917) faits entre 1905 et 1910 laissent les deux instruments beaucoup plus perceptibles. Expliquer cette différence est un problème insoluble : s'agit-il d'une différence de choix esthétiques entre les interprètes, qui seraient répétées de session d'enregistrement en session, puis seraient devenues une signature de ces artistes, ou est-ce un choix des ingénieurs du son qui placent à leur guise les instrumentistes devant le cornet acoustique, ou enfin est-ce une politique de marque afin que chacune soit caractérisée par un son différent, Gramophone privilégiant la clarté de la voix, et Odeon adoptant un son de voix plus sourd, mais avec les basses des instruments plus audibles ? Certains enregistrements contrediraient cette dernière hypothèse, comme par exemple la gravure de Mahmûd al-Bûlâqî *Zanbalik al-raqs* (« le ressort de la danse ») chez Gramophone¹⁴ dans laquelle les percussions sont mises en avant (il s'agit par ailleurs clairement un tambour de type *darabukka*, donc un instrument de la musique populaire et féminine, dont le son est plus puissant que celui du tambourin sur cadre *riqq* de la musique savante), ce qui intrigue. Si Arthur S. Clarke, qui enregistre cette performance en 1912, place le percussionniste au plus près du pavillon de

12. Extrait 2 : extrait de Sulaymân Abû Dawûd, *El-bolbol gâni we-qâl-lî*, Odeon 31527/28/29, vers 1907.

13. Extrait 3 : extrait de Yûsuf al-Manyalâwî, *Le-ghêr lotfak anâ ashkî le-mîn*, Gramophone 012358/59, matrice 59/60p, enregistré janvier/février 1908 ; et extrait de Salâma Higâzî, *Le-ghêr lotfak anâ ashkî le-mîn*, Odeon 55546 1/2, matrice xE2358 a/b, vers 1907. Les deux chanteurs interprètent le *dôr* avec un texte différent, mais l'extrait isole l'exacte même phrase mélodique. Manyalâwî chante le premier couplet (*dôr awwal*) et Higâzî le second (*dôr thâni*) tels que cités dans le recueil de textes de Zaydân (1926, 250-251).

14. Extrait 4 : Mahmûd al-Bûlâqî, *Zanbalik al-raqs*, Gramophone 14-12340/41, matrice 2426y/2427y, enregistré janvier/février 1912.

cuivre, est-ce de son propre chef ou sur demande de l'interprète, qui semble ainsi sortir du domaine savant en imitant une performance de cabaret ? Il faut probablement voir dans ces tendances des grandes compagnies un compromis entre des signatures de marque, déterminant un son attendu par le public pour telle ou telle compagnie, et les idiosyncrasies des artistes. En tout état de cause, l'arrivée de l'enregistrement électrique marquera la fin progressive de ce qu'on pourrait qualifier de « *riqq* inaudible » et du cycle rythmique marqué essentiellement avec des instruments mélodiques comme le *ūd* : la percussion, en musique savante comme en musique de consommation courante, sera désormais nettement plus audible.

L'Égypte est terre pionnière pour l'enregistrement commercial de la musique : sous protectorat britannique grâce à des lois avantageuses pour les sociétés étrangères dépendant de tribunaux dits mixtes (supprimés en 1949), les multinationales s'y pressent dès 1903. Le marché se partage essentiellement entre Britanniques (Gramophone) et Allemands (Odeon), puis un acteur libano-égyptien, Baidaphon. Quand l'activité des Européens est freinée pendant la guerre, l'Arménien d'Égypte Sitrak Mechian prend la relève et fonde une compagnie complètement locale, qui s'effacera dès le tournant des années 1920 avec le retour en force des multinationales et de Baidaphon, auxquels viendront se joindre Polyphon, scission allemande de Gramophone, et Pathé qui tente sa chance en 1926. Mais la compagnie française manque de chance et de compétitivité : contrairement au Maghreb, ses disques en shellac marron et la gravure verticale exigeant une tête particulière avec aiguille à saphir ne sont pas un grand succès. Par ailleurs, elle enregistre en acoustique en 1926, alors que la révolution qui nous préoccupe est en train de se dérouler aux États-Unis. Le nouveau joueur d'importance dans la musique égyptienne, la firme Columbia, entre certes très tard dans la partie, en 1926, mais avec une invention extraordinaire : l'enregistrement électrique. Celui-ci sera utilisé comme argument commercial, comme le montrent ces pages de garde et extraits de catalogues :



Figure 3. Catalogue égyptien 1928-1929 de la compagnie Columbia



Figure 4. Catalogue égyptien 1929 de la compagnie Columbia

Traduction de l'argumentaire : « Les disques Columbia se singularisent par l'excellente qualité de leur matière musicale, leur clarté, leur solidité et l'absence de bruit de surface (*khaskhasha*). Ils sont gravés électriquement selon les règles les plus modernes et les plus récentes inventions. La compagnie ne s'épargne aucun effort pour passer contrat avec les plus grands chanteurs et chanteuses ainsi qu'avec les compositeurs les plus réputés, afin de servir l'art musical et le noble peuple égyptien. »

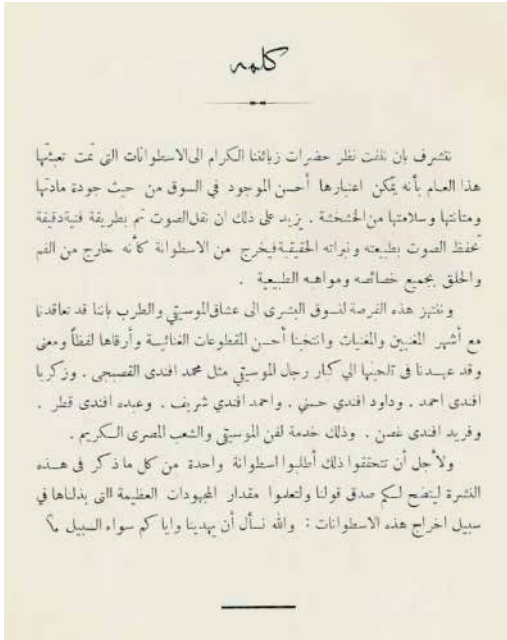


Figure 5. Argumentaire commercial du catalogue Columbia supplément-1, 1931

Traduction : « Nous avons l'honneur d'attirer l'attention de nos respectables clients sur les disques qui viennent d'être enregistrés¹⁵ cette année, que l'on peut considérer comme les meilleurs sur le marché, sur le plan de la qualité de leur matière [musicale], de leur solidité, et de leur absence de bruit de surface. Il faut ajouter à cela que la prise de son a été effectuée avec une extrême précision technologique, permettant de conserver un son naturel et des inflexions réelles, de sorte que le son semble émaner de la bouche et de la gorge même, avec toutes ses caractéristiques et qualités naturelles. Nous saisissons cette occasion pour apporter cette bonne nouvelle aux mélomanes : nous avons passé contrat avec les plus célèbres chanteurs et chanteuses, et avons soigneusement sélectionné les meilleures pièces lyriques, celles dont le texte et les images sont le plus raffinés, et en avons confié la mise en musique aux plus grands musiciens, comme Muhammad effendi al-Qasabgî, Zakariyyâ effendi Ahmad¹⁶, Dawûd effendi Husnî, Ahmad effendi Sharîf, 'Abduh effendi Qatr, Farîd effendi Ghusn, ceci dans le but de servir l'art musical et le noble peuple égyptien. Afin de vous assurer de la réalité de tout cela, demandez un seul disque parmi ceux qui sont annoncés dans cette publication afin de vous assurer de notre bonne foi et prenez la mesure des efforts extraordinaires consentis pour produire ces disques, demandant à Dieu de nous guider, avec vous, sur la plus juste voie. »

15. On note que l'enregistrement est appelé *ta'bî'a* (littéralement « emplissage ») et non *tasgîl*, terme qui semble s'être imposé ultérieurement et qui est la traduction actuelle de « enregistrement ». Dans les années 1920, le participe *musaggal* est usité principalement dans le sens de « droits de propriétés déposés ».

16. Le shaykh Zakariyyâ Ahmad (1896-1961) est étrangement présenté comme un effendi : il peut s'agir d'une confusion de bonne foi, comme d'une volonté consciente ou inconsciente d'associer cette production née de la technologie moderne au monde des effendis, profondément lié à une idéologie du progrès, voir Ryzova (2013).



Figure 6. Catalogue 1928-1929 de la compagnie américaine Columbia

Traduction de l'argumentaire : « Les voix des plus célèbres chanteurs et chanteuses ont été enregistrés et gravés sur les nouveaux disques Columbia de façon électrique, selon les plus grandes exigences techniques et les dernières innovations. »

Suivant l'habitude des disques 78 tours moyen-orientaux d'annoncer le nom de l'interprète après celui de la compagnie (habitude suivie par tous sauf Gramophone/HMV), Columbia invente la phrase d'accroche *istuwânât men ghêr khashkhasha* (« disques sans grésillement »), appréciée des collectionneurs¹⁷, mais qui surtout renvoie tout le répertoire précédent au bruit de fond qui l'accompagne et le relègue dans l'antiquité. Or c'est justement ce que la concurrence ne peut pas se permettre : perdre son fonds de commerce ; et c'est ce qu'ose Columbia, qui s'engage sur le marché avec une page vierge. L'une des craintes des compagnies, en Égypte comme ailleurs dans le monde, était de devoir abandonner le catalogue précédent. Dans le cas égyptien, il y avait un enjeu net : le répertoire de l'école savante de la Nahda verra sa relégation dans le *qadîm* accélérée par le passage à l'électrique. Répertoire ancien préservé avec une technique ancienne, il ne sera plus réenregistré qu'anecdotiquement. Si à Londres ou Paris la question de réenregistrer *Così fan tutte* ou *Carmen* ne se pose pas et qu'en conséquence le répertoire classique sera à nouveau gravé avec un meilleur confort d'écoute, il n'est plus question au Caire de réenregistrer *Bed' el-habîb* ou *Yehram 'alayya anzor ghêrak* (deux exemples de *dôr* du répertoire de l'école de la Nahda) dans la seconde partie des années 1920. Ce répertoire savant est conservé par les plus grandes voix l'ayant gravé avant la Grande Guerre, dont les disques acoustiques se vendent encore, comme en témoigne le catalogue Gramophone de 1928 et la liste de ses prix.

17. Extrait 5 : introduction de disque Columbia.

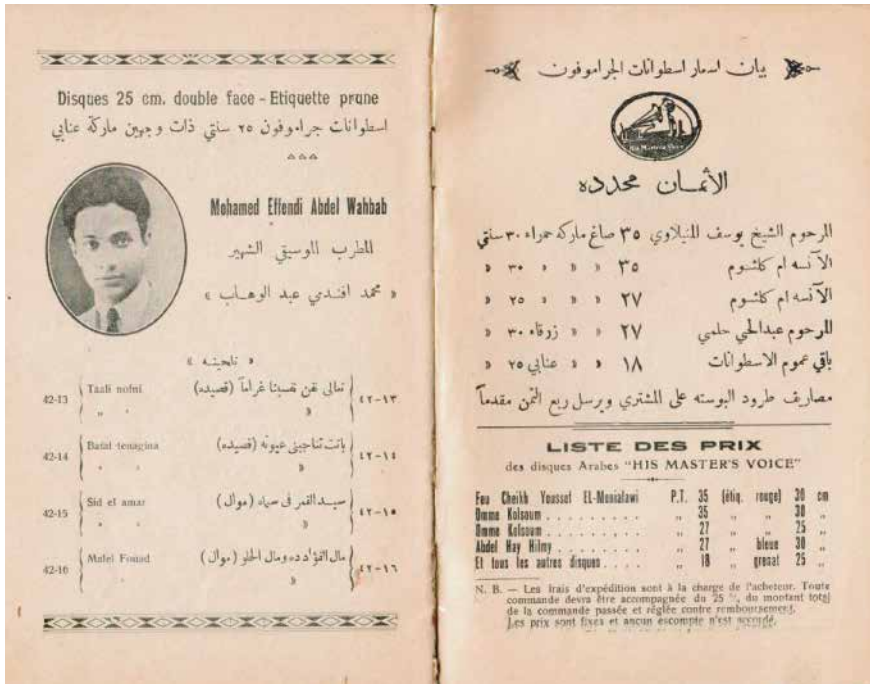


Figure 7. Catalogue égyptien de Gramophone Co. / HMV 1928

Seules quelques rares pièces de ce répertoire, essentiellement des *dôrs*, seront réinterprétées en enregistrement électrique, et sans la largesse temporelle des quatre faces accordée avant-guerre, qui permettait de présenter jusqu'à dix-huit minutes pour un *dôr*. Quand Sayyid al-Safî, qui n'a plus en 1930 sa voix suave et souple des années 1910, enregistre en version électrique pour Odeon le chef-d'œuvre du compositeur Dawûd Husnî *Sallemt rûhak*, il n'a droit qu'à deux faces, ce qui fait entrer cette pièce dans la norme moderne des sept minutes, absurdité pour une composition de cette ampleur. On peut donc résumer mon hypothèse en ces termes : le passage à l'électrique a accéléré une évolution déjà en cours et l'a rendue irréversible, à savoir le fait que le répertoire savant de l'école de la Nahda devienne non pas un répertoire « classique » mais « ancien », et que le disque électrique soit le médium destiné à conserver la musique « actuelle », « moderne », laquelle s'éloigna progressivement et insensiblement des canons esthétiques de l'école précédente. Cette rupture n'est évidemment ni totale ni immédiate. Le document publicitaire ci-dessous montre ainsi comment Columbia s'enorgueillit d'avoir pu passer un contrat avec Fathiyya Ahmad :

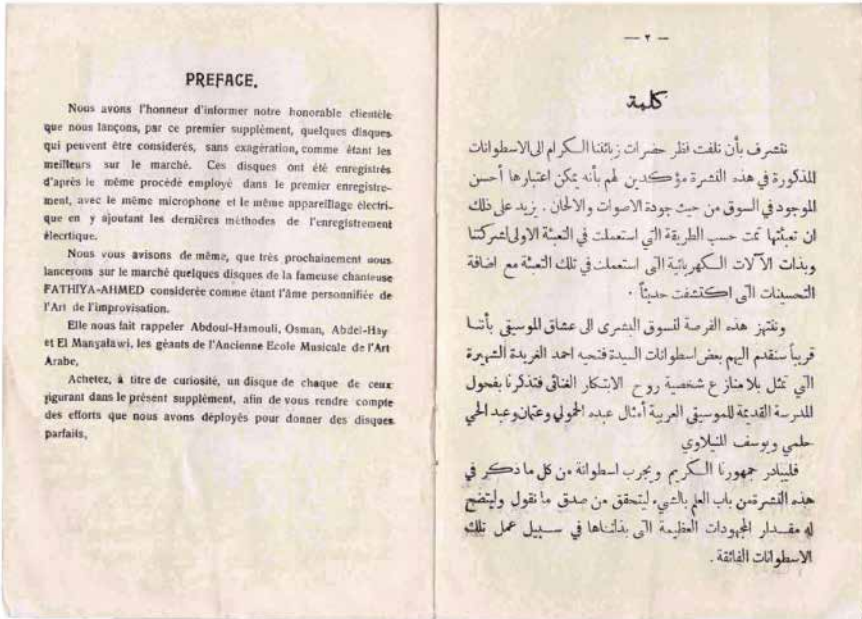


Figure 8. Argumentaire publicitaire du catalogue Columbia

Un lien est ici clairement établi entre l'avantage apporté par cette innovation technique et une meilleure reproduction d'un chant suivant les principes esthétiques de l'école de la Nahda. En réalité, le chant savant ne représentera qu'une petite partie du catalogue de Columbia, qui, comme tous les autres acteurs du champ, mise sur la chanson légère de type *taqtûqa* et le *mûnûlûg* sentimental. On notera, en partant de ce même texte publicitaire en français rédigé en 1929, qu'il est expressément fait état d'un microphone, mais que ce terme est absent de la traduction arabe, qui est de toute évidence texte second, et qu'on trouve la vague périphrase « *dhât al-âlât al-kahrubâ'îyya* » (le même appareillage électrique). Voilà qui laisse penser que l'emprunt *maykrûfûn* n'était pas encore entré dans l'usage courant à cette date et n'aurait pas été compris des clients ne lisant pas le français.

Les compagnies concurrentes, à l'exception de Pathé qui abandonne le marché et est racheté par Columbia en 1928, se convertissent plus ou moins vite à la nouvelle technique. Tout d'abord Gramophone/HMV, dont la première session d'enregistrement électrique date de juillet-août 1927 et dont les disques sortent en 1928, répondant immédiatement à Columbia avec des pressages sur disques 30cm électriques de la nouvelle cantatrice à la mode, Umm Kulthûm, accompagnée par le violoniste-star Sâmî al-Shawwâ.

Les autres joueurs du marché seront un peu plus lents à s'adapter à la nouvelle donne, mais au tournant des années 1930, plus personne ne propose de

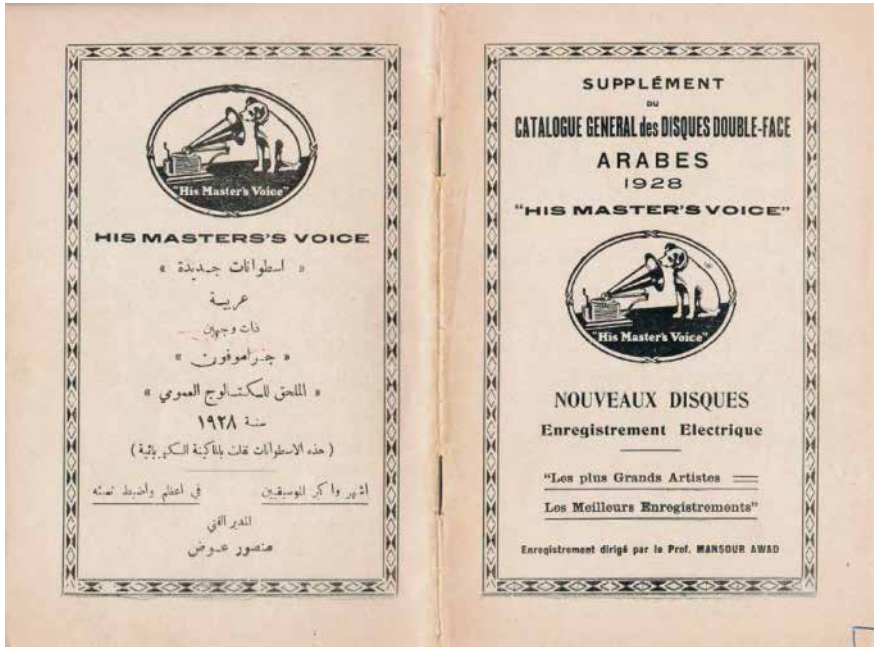


Figure 9. Catalogue égyptien 1928 de la compagnie britannique Gramophone Co. / HMV

nouvelles prises acoustiques et la mention de l'électricité apparaît dans les catalogues Odeon, Polyphon, Baidaphon, et même dans ceux de la petite compagnie locale Méchian, qui propose d'excellentes prises du chantré Mahmūd Subh dans des poèmes classiques chantés sur cycle *wahda* (*qasīda 'alā l-wahda*).

Il est à noter que contrairement aux disques acoustiques, qui supportent d'être joués de multiples fois, la gravure électrique, plus profonde, ne laisse qu'une épaisseur très fine de shellac et le disque s'use plus vite : le son sur un disque neuf est incomparable, mais il devient rapidement insupportable avec un disque utilisé à de multiples occasions, ce qui est après tout sa fonction. Je suggère que dans le contexte égyptien où sa généralisation est à peine antérieure à la nationalisation de la radio et à l'apparition du cinéma parlant, cette amélioration technique est en même temps un début de chant du cygne pour le disque 78 tours, qui ne peut concurrencer la musique vivante transmise par les studios de la radio, puis la possibilité pour la radio de diffuser des concerts enregistrés en extérieur, à partir de 1937 (ainsi par exemple les concerts d'Umm Kulthûm donnés à l'Ewart Hall de l'université américaine du Caire ou au Lycée français).

Enfin, le rapport entre genre et électrification me semble devoir être interrogé. De façon générale, l'analyse des transformations sociales et musicales induites par le phonographe dans une perspective genrée est relativement

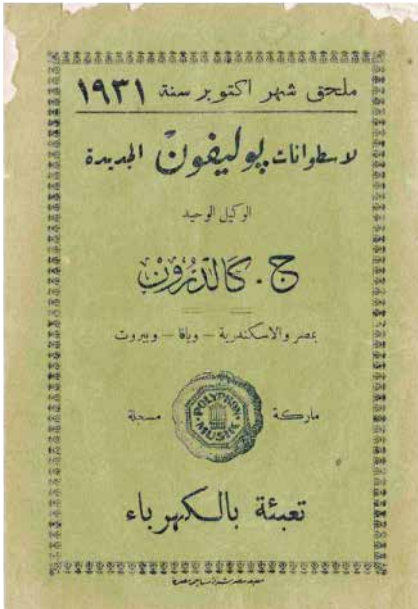


Figure 10. Catalogue égyptien 1931 de la compagnie allemande Polyphon



Figure 11. Catalogue 1931 de la compagnie égyptienne Mechian

récente¹⁸. Sophie Maisonneuve note que la pratique domestique de la musique avant le phonographe est largement féminine, et qu'il y avait en conséquence aux États-Unis et en Europe une remarquable culture technique musicale dans les foyers des classes moyenne et supérieure, tandis que l'argumentaire (pseudo-)technologique et l'iconographie publicitaires construisent le phonographe comme un appareil essentiellement masculin :

« L'appropriation masculine du gramophone représente donc un réaménagement de la répartition des pratiques et des espaces musicaux : l'homme, en devenant le principal opérateur du gramophone, se réintroduit comme acteur principal de la vie musicale domestique. » (Maisonneuve 2009, 82)

Lisa Gitelman, dans son chapitre consacré à la popularisation du phonographe à pièces au tournant du xx^e siècle, affirme que « The nickel-in-the-slot phonograph helped to negotiate what historian Kathy Peiss calls "the shift from homosocial to heterosocial culture" in the United States, and did so in large measure because of the range of differently public venues it played »

18. À titre de contre-exemple, la somme de Peter Martland (2012) n'envisage pas un instant cet angle.

(2006, 48). Dans le contexte égyptien, la pratique féminine de la musique dans le cadre domestique est plus rare, liée au modèle colonial et construite comme référence de modernité. Assurément, les jeunes filles de la classe moyenne cairote et alexandrine s'initient au piano dans les trois premières décennies du xx^e siècle. À défaut de pouvoir citer des études spécifiques consacrées à ce phénomène, on en donnera une illustration littéraire : il s'agit du personnage de Saniyya dans le roman *ʿAwdat al-rûh* (*L'âme retrouvée*, 1933), dont l'action se situe à la veille de la révolution de 1919. Cette jeune fille courtisée par tous les protagonistes masculins, dont Muhsin, le héros par lequel transite la focalisation, joue du piano dans son appartement du quartier de Sayyida Zaynab, qui en 1919 est habité par la classe moyenne autochtone. Dans un chapitre du roman¹⁹, Tante Zannûba vante auprès de la jeune fille la voix de son neveu Muhsin encore adolescent, et précise qu'il sait chanter une pièce hautement virtuose de musique savante comme le *dôr Qaddak amîr al-aghsân*. Saniyya identifie tout de suite la pièce comme œuvre du légendaire chanteur ʿAbduh al-Hâmûlî (mort en 1900) et souligne son ancienneté et sa difficulté. Elle chante de la poésie en s'accompagnant au piano, et propose à Muhsin de l'accompagner au piano, évoquant sa mère qui aimait ʿAbduh al-Hâmûlî et l'avait beaucoup entendu chanter. Même si l'on s'interroge sur la façon dont un piano pourrait accompagner ce chant en mode *bayyâtî* comprenant des intervalles neutres et donc incompatible avec cet instrument, le passage confirme que les filles de bonne famille se familiarisaient avec cet instrument. Par ailleurs, les compagnies de disque vendent des interprétations au piano par Rose Zahrân ou Mathilde ʿAbd al-Masîh des pièces les plus célèbres du moment.

En revanche, la question de la compatibilité des voix féminines avec les techniques encore balbutiantes d'enregistrement ne semble pas s'être posée avec la même acuité pour les enregistrements européens et nord-américains que dans le contexte égyptien. Le sentiment, unanime chez les collectionneurs arabes, que les voix féminines sont moins agréables à l'écoute que les voix masculines concernerait-il spécifiquement les gravures acoustiques moyen-orientales, en raison du seul emploi de la voix de poitrine, le chant arabe savant n'utilisant pas la voix de tête ? Les ouvrages retraçant l'histoire de l'enregistrement sonore notent bien la difficulté d'enregistrement de certains instruments (sans parler évidemment des formations symphoniques, dont la performance est infiniment plus difficile à reproduire que le *takht* égyptien), mais ne font pas mention d'une défiance particulière de la clientèle vis-à-vis des enregistrements de voix féminines. Lisa Gitelman note bien que la capacité d'enregistrer des cantatrices est un argument commercial au tout début de l'industrie, dans la première décennie du xx^e siècle :

19. Tawfiq al-Hakîm (1933), vol. 1, ch. 4, 86-87.

« Women's voices formed a kind of standard for recording because they proved particularly hard to record. Despite its early success with band music, Columbia was utterly unable to record women's voices well as late as 1895, when Lilla Coleman's records were admitted in its catalog to be "suitable only for use with the tubes—Not adapted for horn reproduction." The Boswell Company of Chicago offered its "high grade original" records in 1898 with the assurance that "at last we have succeeded in making a true Record of a Lady's voice. No squeak, no blast; but natural, clear, and human." The Bettini Phonograph Laboratory in New York similarly claimed "the only diaphragms that successfully record and reproduce female voices." The Victor Company offered a few sopranos, but contralto voices were the norm for the few women recorded on the earliest records. As late as 1904, one phonograph handbook warned that "taking high notes" could be troublesome, particularly in the case of "ladies' voices," which tended to render "a harsh screech, technically called [a] 'blast.'" » (Gitelman 2006 : 87)

Mais à lire ces lignes, on a l'impression que le sujet est rapidement clos, dès le tournant du ^{xx}^e siècle. De fait, ce sont les voix des sopranos arabes, même quand elles n'utilisent pas la voix de tête, qui sont les plus pénibles à écouter dans les enregistrements acoustiques anciens, voire précédant de peu l'avènement du microphone. En Europe et en Amérique, il ne semble pas exister de telles réticences. Gronow et Saunio (1998 : 15-16) mentionnent qu'Adelina Patti (1843-1919), la « reine des sopranos » au tournant du ^{xx}^e siècle, exige de la Gramophone Company—qui réalise un coup commercial en signant avec elle—que l'ingénieur du son Fred Gaisberg, qui a déjà enregistré Caruso, vienne en personne graver sa voix dans son manoir du Pays de Galles. Le nom de cet ingénieur n'est d'ailleurs pas inconnu des spécialistes des enregistrements égyptiens. On comprend là que les compagnies occidentales ne traitèrent pas par-dessus la jambe ces enregistrements qui entreraient de nos jours dans la catégorie « *ethnic music* » : c'est en effet le même Fred Gaisberg qui enregistre Manyalâwî, Hilmî et les quelques voix féminines égyptiennes que Gramophone met à son catalogue entre 1906 et 1909. Or, si les enregistrements de Patti, de Nellie Melba (1861-1931) et d'autres divas de l'opéra seront tout aussi appréciés que ceux des grandes voix masculines du bel canto, le nombre de voix féminines enregistrées au début du siècle est minime. Même si l'almée Bamba al-'Awwâda est considérée par les courriers internes de Gramophone Company comme le n° 5 des grandes voix de 1907, elle gravera en fin de compte très peu de disques, et ces derniers n'ont aucunement été recherchés par les collectionneurs²⁰, qui n'accordèrent que peu de valeur aux gravures

20. Courrier de Kenneth Muir à Theodore Birnbaum, 17 avril 1907, reproduite dans Lagrange (1994), vol. 3, document 4 de l'annexe, voir www.dropbox.com.

have begun to understand what is wanted. The proportion of European Record Sales to Arabic is as follows -

European monthly sales	800 records.
Arabic " "	4,200 "

Blumenthal's average monthly sales of records almost entirely Arabic is 30,000. We calculate to quadruple our present average towards the end of this year. In the past the singers in order of merit have been divided as follows :-

<u>Odeon.</u>	<u>Gramophone</u>	<u>Beka</u>
-----	-----	(1) Cheik Yussuf
(2) Cheik Salaam	-----	-----
(3) El Saba	-----	-----
(4) Abdel Hai	(4) Abdel Hai	-----

From next November onwards the division will be as follows :-

<u>Odeon</u>	<u>Gramophone.</u>
(1) -----	(1) Cheik Yussuf.
(2) Cheik Salaam	-----
(3) El Saba	(3) El Saba
(4) Abdel Hai	(4) Abdel Hai
(5) -----	(5) Bamba

and Beka almost drops out as their old Yussuf Records were always bad and now the matrices are getting worn and they are worse still - practically worthless in fact.

This shows how the balance is shifting round in our favour. Syria has to be worked up and Egypt is by no means exhaustively exploited yet and the trade seems to be steadily increasing.

Yours very truly,
(signed) K. Muir.

Figure 12. Classement des vocalistes égyptiens dans un courrier interne de Gramophone Co.

de voix féminines. Ce sont les seules voix masculines qui feront la fortune de Gramophone et des compagnies concurrentes. Il faut attendre des voix de mezzo-soprano comme Munîra al-Mahdiyya ou Na'îma al-Masriyya dans les années 1920 pour que Baidaphon, Odeon et Polyphon puissent véritablement ouvrir le marché du disque aux voix féminines.

La dernière modification qui me semble être apportée par le 78 tours électrique est la place des femmes dans la musique considérée comme légitime. Ce qui est désigné par là n'est donc pas la *taqtûqa*, chanson légère, dont les stars féminines (au premier rang desquelles Munîra al-Mahdiyya, Na'îma al-Masriyya et Ratîba Ahmad, qui ont signé chez Baidaphon et Polyphon) sont enregistrées en acoustique tout au long des années 1920, mais le « nouveau » répertoire savant. C'est le répertoire dans lequel triompheront Umm Kulthûm, Fathiyya Ahmad et Nâdra Amîn, principalement au tournant des années 1930, avant que

la première n'écrase définitivement ses rivales. L'argument que je souhaite proposer est que l'enregistrement acoustique, du fait des limitations du spectre sonore et des harmoniques, déforme profondément les voix féminines, les prive de leurs graves et de leurs aigus en provoquant une saturation, ne reproduit pas leur épaisseur, et ne donne pas une image correcte de l'art des interprètes féminines du répertoire savant. Les enregistrements de la cantatrice Asmâ' al-Kumsâriyya par Odeon vers 1907 sont ainsi de toute évidence d'une grande qualité artistique, mais beaucoup moins agréables à l'oreille²¹ que des gravures de grandes voix masculines telles que 'Abd al-Hayy Hilmî, Yûsuf al-Manyalâwî, ou Salâma Higâzî. Même avec les progrès conséquents de l'acoustique après-guerre, la voix féminine demeure pénible. Lors d'une interview radiophonique évoquant la voix d'Umm Kulthûm dans ses premiers disques 78 tours, à la journaliste qui demande si celle-ci était aussi criante et aigüe en réalité, le parolier Ahmad Râmî²² répond qu'elle était semblable à sa voix ultérieure connue par les enregistrements de concert, et que le médium la déformait du fait de la façon dont les disques étaient enregistrés (*ta'bî'a* est là encore le mot employé). Râmî signale clairement qu'il parle de l'époque précédant la gravure électrique. Il entre une part d'exagération et de mythification d'Umm Kulthûm chez le parolier vieillissant, et il est évident que la voix de la chanteuse en 1924 ne peut être celle qu'elle a vingt ans plus tard ou en 1966, date de l'interview ; mais il demeure qu'on ne peut comprendre le succès immédiat de la chanteuse à partir de la simple écoute des gravures antérieures aux prises Gramophone/HMV de 1927²³. Comme celle d'Asmâ' al-Kumsâriyya, la voix de la jeune *mutriba* (cantatrice) en prise acoustique est plus déformée que celle des hommes, ou également déformée mais d'une manière plus désagréable, et la différence de timbre entre des prises que ne séparent que trois années ne peut être expliquée par une rapide maturation de la voix. Il peut donc être avancé que l'enregistrement électrique a contribué à la légitimation des femmes dans le registre du *tarab*, modifiant ainsi les équilibres de genre.

En conclusion, l'irruption de la prise de son électrique n'est ni un simple progrès, amélioration technique permettant de donner une image plus fidèle de la pratique vivante, ni un point de transformation majeure du langage musical ou de la scène et de ses équilibres. Elle se produit en Égypte à un moment où l'enregistrement commercial a déjà profondément modifié la musique, les

21. Extrait 6 : Asmâ' al-Kumsâriyya, extrait de *Alâ rūhî anâ l-gânî*, Odeon 45206 1/2, matrice EX1228 a/b, vers 1907-1908.

22. Extrait 7 : interview d'Ahmad Râmî.

23. Extrait 8 : Umm Kulthûm, extrait de *Wallâh mâ haddesh gânî*, Odeon X55569 1/2, matrice EX2798 a/b, vers 1924-1925 et extrait de *Al-sabbu tafdahûhu 'uyûnuh*, Gramophone/HMV, 7-13585/86, matrice BT3983/84, avril 1928.

goûts dominants et la notion de répertoire légitime. Ce saut technique est plutôt un accélérateur de tendances marquées et de courants déjà à l'œuvre dans le monde musical. C'est donc partiellement et indirectement en raison de l'avènement du microphone que la musique savante passe dans le domaine d'une esthétique surannée. Mais c'est aussi grâce à cette technique que les cantatrices acquièrent une plus grande légitimité dans le domaine du chant considéré comme respectable, leur voix pouvant désormais charmer non seulement lors des retransmissions radiophoniques de concerts²⁴, mais aussi après les performances, pour le public désireux de posséder chez lui un artefact écoutable à tout moment. Il s'agit cependant d'un artefact fragile, onéreux, occasionnant des frais supplémentaires s'il veut être correctement conservé (achat d'aiguilles en acier ou en cuivre), et qui s'use rapidement, particulièrement dans le cas des gravures électriques. C'est finalement l'apparition presque simultanée de la radio nationale et du cinéma chantant qui sera le point charnière suivant dans l'évolution technique, et qui fera définitivement basculer l'esthétique musicale.

BIBLIOGRAPHIE

- Abdelmoez, Joel W. 2021. "The Egyptian broadcasting sector between 1920 and 2020." Dans *Routledge Handbook on Arab Media*, édité par Nouredine Miladi et Noha Mellor, 63-73. New York : Routledge.
- Belleface, Jean-François. 1988. « Turât, classicisme et variétés, les avatars de l'orchestre oriental au Caire au début du xx^e siècle. » *Bulletin d'Études Orientales* 39/40, 39-65.
- Camp, Melissa. 2025. "Nahda in the Grooves: Musical Modernity and Baidaphon in Post-Imperial Egypt (1900-1940)." Unpublished PhD thesis, University of North Carolina at Chapel Hill.
- Copeland, Peter. 1995. "Continental Columbia 78rpm Recordings - A Dating Guide, Part One." *The Historic Record & AV Collector Quarterly*, vol. 37, Oct 1995, pp. 27-37.
- Gilotaux, Pierre. 1962. *L'industrie du disque*. Paris : PUF.
- Gitelman, Lisa. 2006. *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*. Cambridge : MIT Press.
- Gronow, Pekka, et Ilpo Saunio. 1998. *An International History of the Recording Industry*. Traduit par Christopher Moseley. Londres et New York : Cassell.
- al-Hakîm, Tawfîq. 1933. *Awdat al-rûh*, Le Caire : Maktabat Misr.

24. Les premières retransmissions de concerts datent de 1926 pour les enregistrements en studio (voir Abdelmoez 2021), et de 1934, avec la création de la radio d'État, pour les enregistrements en public.

- Lagrange, Frédéric. 1994. « Musiciens et poètes en Egypte au temps de la Nahda ». Thèse de doctorat non publiée, université Paris 8.
- Lagrange, Frédéric, Muhsin Suwwa, et Mustafâ Sa'îd. 2011. *Yûsuf al-Manyalâwî, mutrib al-nahda al-'arabiyya, 'asruh wa-fannuh*. Beyrouth : Dâr al-Sâqî / Foundation for Arab Music Archiving and Research (AMAR).
- Lagrange, Frédéric, et Sa'îd Mustafâ. SD [2016]. *Salâma Higâzî râ'id al-masrah al-'arabî* (CD P1131193 et livret accompagnant). Beyrouth : AMAR / Abu Dhabi Festival.
- Maisonnette, Sophie. 2009. *L'invention du disque 1877-1949 : Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Archives Contemporaines.
- Martland, Peter. 2012. *Recording History: The British Record Industry 1888-1931*. Lanham, Toronto, Plymouth : The Scarecrow Press.
- Milner, Greg. 2009. *Perfecting Sound Forever, an Aural History of Recorded Music*. New York : Farrar, Straus and Giroux.
- Racy, Ali Jihad. 1977. "Musical Change and Commercial Records in Egypt 1904-1932." Unpublished PhD dissertation, The University of Illinois at Urbana.
- Ryzova, Lucie. 2013. *L'effendiyya ou la modernité contestée*. Le Caire : CEDEJ.
- Strötbaum, Hugo. ND. "Dating Oriental Recodings of the Gramophone Company According to Matrix Number (1900-1919)." Document inédit.
- Zaydân, Habîb. 1926. *Majmû'at al-aghânî al-sharqiyya al-qadîma wa-l-hadîtha*. New York : Macksoud.

CHRISTOPHE LEVAUX

L'AVANT-GARDE MUSICALE À ROME DANS LES ANNÉES 1960 :
ÉTUDE DE L'AGENTIVITÉ DES TECHNOLOGIES,
INSTITUTIONS ET CONCEPTS DANS LA CRÉATION MUSICALE

RÉSUMÉ

Au milieu des années 1960, de nombreux artistes, compositeurs et interprètes issus de l'avant-garde états-unienne prennent la route de Rome. Ils se produisent dans les salles ou les bars de la ville, ils y côtoient leurs homologues locaux, et collaborent pour certains au sein de groupes explorant de nouvelles formes musicales comme l'improvisation libre (Musica Elettronica Viva, il Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza). Au-delà de son intérêt historique, le cas de l'avant-garde musicale à Rome dans les années 1960 s'avère par ailleurs fécond pour l'étude de l'agentivité des technologies, des institutions et des concepts dans les processus créatifs, qu'il s'agisse de l'usage des premiers synthétiseurs modulaires, du poids des institutions culturelles américaines ou encore de celui du concept de libération sonore. À travers l'étude des collectifs multiformes qui participent à la création, c'est la notion même de génie individuel en musique qui peut être réévaluée à travers le cas romain.

« **Q**uand il s'agit des hommes de science, nous en sommes toujours à admirer le génie et la vertu d'un homme sans même soupçonner l'importance des forces qui l'ont fait grand », écrit Bruno Latour dans *Pasteur : guerre et paix des microbes* (2001, 14). Ainsi, poursuit-il, si l'on considère dans le domaine des sciences et des techniques qu'une multitude soit nécessaire pour diffuser les découvertes et les machines, l'on n'en admet guère autant pour ce qui consiste à les créer : dans son laboratoire, le grand homme transforme le monde par la seule puissance de son génie. Or, c'est précisément à cette vision héroïque du savant et aux récits fabuleux des découvertes scientifiques que Latour entend tourner le dos dans *Pasteur*. Pour Latour, le talent de Pasteur ne relève pas de sa seule force créatrice individuelle, ni par ailleurs du triomphe de la rationalité sur le conservatisme. Pasteur n'était pas le seul scientifique à travailler sur les relations entre microbes et maladie. Traduisant les intérêts du courant hygiéniste, ceux de la médecine militaire ou encore ceux des agriculteurs, son génie réside plutôt dans la mobilisation ingénieuse des forces sociales et d'alliés de choix à la fin du XIX^e siècle. Plus d'un siècle plus tard pourtant, Pasteur demeure la figure homérique qui, portée par la puissance de son seul entendement, a révolutionné la société. « Ce qui est admis comme une évidence pour les grands hommes politiques, pourquoi est-il si difficile de l'admettre pour les grands hommes de science ? » demande Latour, faisant allusion au travail de démystification de l'« hagiographie » napoléonienne opéré par Tolstoï dans *Guerre et paix* (*ibid.*).

Le mythe du grand homme est loin de n'avoir marqué de son empreinte que les récits des découvertes scientifiques. De longue date, celui-ci a imprégné l'histoire de l'art, et celle de la musique, en particulier à travers la figure du génie. Se développant au cours du XVIII^e siècle, cette figure a désigné, dans la tradition rousseauiste, des individus dotés naturellement – voire par Dieu – d'une habileté et d'une perspicacité spirituelle exceptionnelles. Au XVIII^e siècle, la notion a contribué à la formation de l'image romantique du compositeur-héros, tandis qu'au XX^e siècle, le récit d'individus géniaux s'est poursuivi avec les grandes figures de la modernité (Lowinsky 1964). La notion même de biographie, fondée sur l'ordonnancement des faits relatifs à la vie du compositeur et contiguë au concept de génie, a été un élément fondamental de la musicologie depuis ses débuts (voir Adler 1885, édité dans Muggleston 1981, 9-10), démontrant l'inclination de la discipline à soutenir les récits individuels de la créativité.

D'importantes réévaluations de la notion de génie dans la musique et les arts ont vu le jour dès la fin du XX^e siècle, en particulier à travers les approches constructivistes, qui visaient à mettre à bas la notion de création en tant qu'élan individuel. Avec *Les mondes de l'art* d'Howard S. Becker ([1982] 2010), les travaux de Robert R. Faulkner (1983) ou de Ruth Finnegan (1989), la production artistique s'est peu à peu dévoilée à travers sa dimension collective. L'une des pierres angulaires de ce changement de perspective en musicologie est à

n'en pas douter l'ouvrage *Beethoven and the Construction of Genius* de Tia DeNora (1997). Pour DeNora, le succès et la réputation de Beethoven en tant que grand compositeur doivent être compris comme le résultat d'une interaction entre ses efforts artistiques, les intérêts de réseaux sociaux spécifiques, la transformation de conventions, et les innovations dans le discours et dans la culture matérielle de la vie musicale à la fin du XVIII^e siècle. Loin de la vision du génie héritée des Lumières, DeNora suggère que « le génie et sa reconnaissance nécessitent des ressources sociales et culturelles pour être cultivés, et ces ressources sont souvent micro-politiques » (1997, xiii)¹.

De nombreux textes ultérieurs ont poursuivi le travail d'exploration et de déconstruction de la figure du génie individuel en musique, et plaidé pour un changement de perspective pour une série d'entre eux (Carr 2006 ; Higgins 2004 ; Tota 2014 ; Young 2014). La biographie et les récits de vie demeurent pourtant des éléments centraux dans l'étude de la musique, savante en particulier, tandis que l'ombre du compositeur-héros continue à planer sur l'ensemble du champ musicologique. « Les compositeurs écrivent généralement de la musique seuls, et nous comprenons généralement les grandes figures de la musique classique comme des génies singuliers », expliquaient Siobhan McAndrew et Martin Everett en 2015. Et ceci est d'autant plus vrai avec la notion d'avant-garde, charriant les concepts d'autonomie, voire d'isolement du compositeur, comme en témoignait explicitement Arnold Schoenberg lui-même dans son essai « How One Becomes Lonely » (2010 ; voir également Beard et Gloag 2005, 53-54). Ainsi que l'affirmait Christopher Butler, l'avant-garde est souvent associée à une « concentration sur les processus mentaux de l'artiste » (1980, 5).

Comme bien d'autres, l'histoire de la musique d'avant-garde à Rome dans les années 1960 n'a pas échappé aux représentations du compositeur singulièrement doté de prédispositions exceptionnelles. La Rome d'après-guerre a en effet vu apparaître des compositeurs tels que Franco Evangelisti, Ennio Morricone, Frederic Rzewski, et même Giacinto Scelsi, qui s'imposeront par la suite comme des figures majeures de la musique du XX^e siècle, encensées pour leur impact singulier sur le paysage musical de leur époque. Le cas de Scelsi n'est à cet égard pas sans intérêt, puisque le compositeur, après avoir atteint un statut quasi-mythique à la fin des années 1980, fera l'objet d'une fracassante accusation d'imposture par son ancien collaborateur Vieri Tosatti quelques mois après sa mort (voir Drott 2006), laissant *in fine* entre ces deux pôles peu de place à une compréhension subtile des processus sociaux complexes que la création artistique met en jeu.

1. Toutes les traductions sont de l'auteur.

Il se trouve que la musique d'avant-garde à Rome dans les années 1960 fut un lieu vibrant d'échanges et de création collective, et ce notamment avec les groupes d'improvisation Gruppo di Improvvisazione di Nuova Consonanza et Musica Elettronica Viva². Ces deux groupes rassemblent alors des artistes issus de paysages culturels variés – des États-Unis à l'Italie ; de la musique d'avant-garde au jazz – avec pour point commun la revendication de la création musicale comme un processus collectif non hiérarchique. Même éclipsée par les grandes scènes d'avant-garde de l'époque – New York, Darmstadt, Paris ou même Milan –, cette effervescence romaine, ainsi que sa nature collective, ne sont pas passées inaperçues dans la littérature. Toutefois, en explorant de nouveau l'histoire de cette effervescence, en poursuivant l'entrelacs des liens qui se sont tissés au sein et autour des réseaux de l'avant-garde, il apparaît que la notion même de collectif a été sans conteste sous-estimée. Qu'il s'agisse d'un synthétiseur ou d'un microphone, d'une galerie d'art ou d'un décret politique, d'une idéologie en vogue ou d'un genre musical en vue, il apparaît que les technologies, les institutions et les concepts pourraient être bien plus largement impliqués dans les processus créatifs qu'il n'y paraissait jusque-là, et auraient largement contribué à la construction des réseaux de l'avant-garde et aux processus créatifs qui lui sont attachés.

La présente contribution vise à mettre en lumière les aspects collectifs multi-formes de la création musicale dans l'avant-garde romaine des années 1960. Plus précisément, et en empruntant au travail de Bruno Latour (1991, 2001), elle vise à révéler l'action des « non-humains » – technologies, institutions, concepts – dans les processus créatifs. Cette contribution entend donc apporter un éclairage nouveau sur cette histoire particulière, mais aussi montrer, loin du paradigme persistant du génie individuel, comment la créativité musicale s'appuie sur des processus collectifs socio-techniques.

LE RÉCIT DE L'EFFERVESCENCE MUSICALE À ROME DANS LES ANNÉES 1960

L'effervescence musicale à Rome dans les années 1960 a été abordée dans une série de travaux d'histoire de la musique. Andrea Olmstead (2008) s'est penché sur les relations entre le compositeur et poète Giacinto Scelsi et les musiciens américains en séjour d'étude à Rome. Le Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza a focalisé l'attention d'Alessandro Sbordon et d'Antonio Rostagno

2. Le premier groupe comptera notamment dans ses rangs Franco Evangelisti, Mario Bertoncini, Walter Branchi, Ennio Morricone, Frederic Rzewski ou John Eaton. Le second comprendra Alvin Curran, Richard Teitelbaum et toujours Frederic Rzewski.

(2018), qui ont clarifié le cadre culturel et historique du groupe d'improvisation. Au même moment, Valentina Bertolani (2018) s'est intéressée aux relations créatives entre les collectifs d'improvisation romains. L'activité du groupe Musica Elettronica Viva a en outre été relatée par ses propres musiciens, comme Alvin Curran (1976) et Frederic Rzewski (2007). D'autres travaux se sont concentrés sur l'activité spécifique des musiciens actifs dans les groupes d'improvisation : Giovanni Guaccero (2013) a étudié le travail de Domenico Guaccero, Luigi Pizzaleo (2018) celui de Mario Bertoncini et de Walter Branchi. Franco Evangelisti et Ennio Morricone, tous deux actifs dans le Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, ont évoqué leur travail dans leurs propres écrits (respectivement 1991 et 2019). Le passage à Rome du musicien anglais d'avant-garde Cornelius Cardew a été étudié par Alberto Massarotto (2018). L'avant-garde musicale romaine s'est également distinguée à travers ses aspects théâtraux : ceux-ci ont été examinés par Alessandro Mastropietro (2019), Giordano Ferrari (2000) et Simone Caputo (2017). Martin Brody (2014) a étudié l'histoire de l'American Academy de Rome, institution cruciale pour le développement artistique romain des années 1960. Enfin, Valerio Mattioli (2016) a révélé les connexions de l'avant-garde romaine avec les musiques populaires et les milieux *underground* romains.

À travers ces écrits, se dessine l'histoire d'une Rome se faisant progressivement une place dans le paysage musical contemporain à la croisée des années 1950 et 1960. À l'époque, la capitale de la jeune république est au faîte du « Miracle économique italien ». Au cours des années précédentes, elle a connu la signature du traité de Rome, qui marque la naissance de la Communauté économique européenne (1957), l'organisation des Jeux Olympiques (1960), ou la fondation de l'aéroport Leonardo da Vinci–Fiumicino (1961). Depuis la fin de la guerre, sa population n'a cessé de croître, tout comme ses infrastructures, en particulier suburbaines. De nombreux travailleurs, notamment issus du sud du pays, se pressent dans la capitale, attirés par les opportunités d'emploi dans le secteur public, les services ou l'industrie (voir Gabrielli 2011). Et si la Rome culturelle et musicale pouvait sembler jusque-là tournée vers son passé illustre, laissant une place de choix à des villes comme Milan, où est fondé le Studio di fonologia musicale (« Studio de phonologie musicale ») de la Rai par Luciano Berio et Bruno Maderna, la situation prend alors un tour nouveau sous l'impulsion notable d'une série de personnalités, parmi lesquelles Giacinto Scelsi ou Franco Evangelisti.

À l'époque, Giacinto Scelsi n'a pas encore acquis le statut de légende qu'on lui connaîtra tardivement. Personnage fortuné et excentrique, issu de la noblesse italienne, poète et compositeur, on lui doit une série d'œuvres de musique de chambre ainsi que les *Quattro pezzi su una nota sola* (« Quatre morceaux sur une seule note ») de 1961, une pièce pour orchestre composée

de quatre mouvements, chacun fondé sur une seule note³. Scelsi, surtout, est connu pour sa participation à la dynamisation de la vie musicale romaine. On lui doit des rencontres et des concerts ; il est impliqué dans une série d'associations musicales ou artistiques. Scelsi invite, rencontre et fait se rencontrer les artistes résidents ou de passage à Rome (voir notamment Scelsi 2009). Il en va de même pour Franco Evangelisti. Davantage reconnu par l'institution musicale, le compositeur a fréquenté les *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (« Université d'été internationale pour la nouvelle musique ») de Darmstadt ; il a côtoyé Karlheinz Stockhausen ou Luigi Nono ; il s'est essayé à la musique sérielle puis électronique (voir Tortora 1988). Evangelisti prend lui aussi part à l'animation de la vie culturelle romaine. En 1959, il fonde à Rome l'Associazione Nuova Consonanza, avec l'ambition de promouvoir la musique contemporaine italienne et étrangère par le biais de concerts, de conférences et d'événements de toutes sortes, puis, dès 1963, d'un festival annuel (voir Tortora 1990). À l'époque, Evangelisti et certains de ses collègues, parmi lesquels Mario Bertoncini, Walter Branchi, ou encore Ennio Morricone, font la connaissance d'un compositeur américain du nom de Larry Austin. Compositeur prolifique, Austin est en résidence à l'American Academy de Rome en 1964-65. Il créera bientôt la revue *Source*, qui deviendra une revue incontournable de la musique d'avant-garde (Austin et Kahn 2011), publiant essais, interviews, et œuvres de dizaines de compositeurs à travers le monde qui participent au grand mouvement de la musique nouvelle. Avant cela, en Californie, Austin a par ailleurs fait partie d'un groupe du nom du New Music Ensemble, l'un des tout premiers ensembles d'improvisation libre au monde. Au contraire du jazz, ou de certaines musiques traditionnelles, cette improvisation libre visait alors à se détacher de toute contrainte ou cadre musical prédéfini, comme de toute hiérarchie entre les musiciens (voir Saladin 2014). Lors de sa rencontre avec Evangelisti, Austin fait écouter à ce dernier la musique du New Music Ensemble. Austin témoignera :

J'ai fait écouter les bandes [du New Music Ensemble] à Franco Evangelisti, le compositeur italien, qui était tout simplement stupéfait : « Quels procédés utilisez-vous, quelle partition ? » Rien, répondis-je ; c'est la dynamique du groupe, l'interaction des uns avec les autres. C'était une caractéristique commune au jazz, bien sûr, généralement basée sur une mélodie ou des changements d'accords, mais pas tellement à la musique classique contemporaine. Nous étions en quelque sorte notre propre modèle. Franco a entendu ces cassettes et a dit : « Je veux former un tel

3. Au sujet de la musique de Giacinto Scelsi, on renverra au recueil d'essais édité par Franco Sciannameo et Alessandra Carlotta Pellegrini en 2013.

groupe ici à Rome ! ». Nous avons donc organisé un groupe de compositeurs-interprètes composé principalement de compositeurs-claviéristes. La variété des instruments n'était pas aussi grande que dans le New Music Ensemble. Cette année-là, nous avons donné un concert dans le cadre de la série Nuova Consonanza à Rome. Le groupe s'appelait Il Gruppo Improvisazione di Nuova Consonanza [*sic*] et a continué après mon départ. (Austin et Kahn 2011, 1)

Pour sa part, Franco Evangelisti a notoirement affirmé que le groupe était « le premier et unique » composé de compositeurs-interprètes⁴. Pour un temps, avec Walter Branchi, Mario Bertoncini et Ennio Morricone, Frederic Rzewski fera partie du groupe. Rzewski, lui aussi Américain résidant à Rome, s'est fait connaître en Europe comme l'un des pianistes interprètes parmi les plus talentueux de la musique nouvelle. En 1966, moins de deux ans après la fondation du Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza, il fonde, avec, parmi d'autres musiciens, Alvin Curran et Richard Teitelbaum, un groupe du nom de Musica Elettronica Viva. Au fil des années, le groupe comptera parmi ses nombreux membres Steve Lacy, Allan Bryant ou Carol Plantamura. L'une des innovations du groupe est alors d'élargir le périmètre de l'improvisation et des acteurs impliqués dans celle-ci, pour permettre lors de ses concerts à quiconque, et en particulier au public, de participer au processus créatif (Mattioli 2016).

Durant une décennie environ, Le Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza et Musica Elettronica Viva sont actifs à Rome et au-delà⁵. Ces groupes connaissent une postérité large par ailleurs. Ainsi, à titre d'exemple, ce n'est pas une coïncidence si c'est peu de temps après son séjour à Rome que Cornelius Cardew, le compositeur anglais, forme un groupe d'improvisation similaire du nom d'AMM (voir Massarotto 2018). Ce que nous relatons ici brièvement est le récit généralement retenu pour ce qui concerne la musique d'avant-garde à Rome à la croisée des années 1960-1970. Ce récit met en scène de brillants compositeurs, des personnalités singulièrement talentueuses, quand bien même ces personnalités collaborent ou se rassemblent ici et là en collectifs pour faire œuvre commune. Or, on l'a annoncé, c'est le point principal de la présente démonstration : il est probable que le nombre de protagonistes

4. Dans le texte de présentation du premier enregistrement publié du groupe, notamment (Gruppo Di Improvisazione Nuova Consonanza. 1966. *Gruppo Di Improvisazione Nuova Consonanza*. RCA Italiana).

5. Voir le livret du coffret Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza. 2017. *Azioni/Reazioni 1967-1969*. Die Schachtel. Musica Elettronica Viva connaît pour sa part des développements ultérieurs en Europe, tout comme aux États-Unis avec des musiciens comme Garrett List et George E. Lewis. Voir à cet égard le livret du coffret MEV (Musica Elettronica Viva). 2008. *Mev 40*. New World Records.

impliqués dans cette histoire soit largement mésestimé. En effet, en suivant la manière dont s'associent les compositeurs, les réseaux et alliances qu'ils forment au fil de leur activité musicale, il apparaît que bien d'autres acteurs sont impliqués ; d'autres hommes, d'autres femmes, certes, mais pas seulement : les technologies, les institutions et les concepts apparaissent comme largement mobilisés dans les processus créatifs. Ces objets « hybrides », comme les qualifierait Latour (1991) – mi humains, mi non-humains – prolifèrent dans le monde social et culturel, au sein desquels ils sont dotés d'une agentivité manifeste. Ils sont pourtant souvent laissés pour compte dans les récits qui sont faits de la créativité musicale et du geste créatif, dans la mesure où il est rarement souligné qu'ils y participent pleinement.

DES TECHNOLOGIES AU CŒUR DU PROCESSUS CRÉATIF

Il est un paradoxe, ou du moins une singularité, dans le discours qui a entouré l'activité de Musica Elettronica Viva dans les années 1960 ainsi que dans le discours même des musiciens du groupe d'improvisation lorsqu'ils se sont exprimés au sujet de leur propre musique. Ces discours mettent en effet régulièrement l'accent sur le caractère collectif de la créativité musicale ; et ils récusent par ailleurs le concept de génie créateur conçu comme le produit d'individualités exceptionnelles. Dans un article de 2010, David W. Bernstein révèle la teneur politique et militante d'une telle posture. Et l'on ne peut certes pas leur donner tort : participent au geste créatif de Musica Elettronica Viva quantité de protagonistes, aussi bien lors des séances de répétition du groupe que lors de leurs concerts (voir Mattioli 2016 en particulier). Ces protagonistes, initialement membres du public, sont invités eux aussi à s'emparer d'instruments et d'artefacts pour improviser librement avec les musiciens. Pourtant, au sein de ces divers discours, l'électronique, et de surcroît la mobilisation de l'électronique au sein même du processus créatif – qui donnera au groupe son nom – sont souvent peu mis en débat.

Il convient d'abord de rappeler le rôle joué par les processus de miniaturisation des technologies musicales électroniques, ainsi que leur commercialisation dans l'après-guerre : « [Frederic Rzewski] avait ramené avec lui [des États-Unis] des micros contact bon marché et des mixeurs Lafayette, ainsi que des circuits mis au rebut par David Behrman », racontera Alvin Curran (1976)⁶. Le groupe, essentiellement composé de musiciens américains, ne bénéficie alors pas des appuis institutionnels leur permettant d'accéder à des infrastructures

6. Sur l'histoire matérielle des technologies musicales dans l'après-guerre, voir Holmes 2002 ou encore Collins et d'Esquivan 2017.

de qualité comme certains de leurs collègues italiens, comme en témoignera Curran ⁷. C'est alors l'accessibilité croissante de ces technologies au début des années 1960, notamment sur le plan économique, qui permet à ce groupe d'Américains d'intégrer l'électronique à ses improvisations en concert. Et c'est par ailleurs la miniaturisation (relative) de ces technologies qui leur permettra de diffuser dans une partie de l'Europe cette esthétique naissante que l'on appellera celle des « live-electronics ».

Ces expérimentations consistent alors notamment à manipuler et à amplifier des instruments ou artefacts de toutes sortes, comme dans le morceau *Soup* de 1968, pour « musiciens et musiciens invités ». Sont alors mobilisés, entre autres, un synthétiseur Moog, un synthétiseur « artisanal », un sifflet de police, « plusieurs casseroles, poêles, couvercles métalliques, boîtes de conserve, ressorts, cloches et *buzzers* électriques, feuilles de métal, bâtons et maillets de percussion, grattoirs en plastique, balles de ping-pong et bouteilles », ainsi qu'une série de micros, dont vingt micros contact, et des consoles de mixage japonais « bon marché » (Curran 1969, 97). À n'en pas douter, et en témoigne *Soup*, ces artefacts et technologies *agissent* au sein même du processus d'improvisation collective. « Mélangez progressivement les musiciens et les auditeurs jusqu'à ce que tous forment un mélange harmonieux, indiscernable des sons qu'ils produisent ou qu'ils entendent », indiquent les instructions du morceau (*ibid.*). Ainsi *Soup* met-il en scène le « le poids [et l']intensité dans le déroulement de l'action et des interactions » des technologies et artefacts au sein de la création, pour reprendre à la définition du concept d'« actant » en sociologie de la traduction (Audoux et Gillet 2011)⁸.

À cet égard, l'histoire du claviériste de Musica Elettronica Viva, Richard Teitelbaum, ainsi que son lien avec le synthétiseur Moog s'avèrent plus significatifs encore. Teitelbaum en a livré une explication en 1976 : dix ans plus tôt, en 1966, il nourrit le projet de traduire en sons la musique interne du corps – ondes cérébrales, respirations, ou battements de cœur. Comme d'autres à

7. Dans une interview donnée à Orecchia Donatella, Alvin Curran évoquera la différence entre Musica Elettronica Viva et Nuova Consonanza, notamment en ce qui concerne les questions de financement, d'administration ou de politique. Certains compositeurs en résidence à l'American Academy bénéficieront toutefois d'un studio de musique électronique fondé sur place par le compositeur Otto Luening avec l'aide de l'ingénieur américano-polonais Paul Ketoff au milieu des années 1950. Ketoff construira par la suite l'un des premiers synthétiseurs modulaires de l'histoire, le Synket, qui sera utilisé par le compositeur John Eaton dans le cadre de performances en *live* au cours des années suivantes. Sur l'histoire de Ketoff et du Synket, voir Pizzaleo 2014.

8. Voir également Latour (2006) sur la notion d'actant.

l'époque, il en vient à connaître le travail de Robert Moog. Moog est un ingénieur du son américain qui a récemment commercialisé le synthétiseur modulaire qui porte son nom, et qui deviendra bientôt célèbre. Teitelbaum lui écrit alors, et lui évoque son projet. Moog lui fabrique un dispositif électronique qui lui permet, par l'entremise du synthétiseur, d'amplifier ces ondes cérébrales, respirations, ou battements de cœur, et, à l'automne 1967, à la suite d'un voyage aux États-Unis, Teitelbaum retourne en Europe avec cet équipement pour rejoindre Musica Elettronica Viva. De ce fait, il devient le premier musicien à importer le Moog sur le continent européen (voir Teitelbaum 1976).

L'échange entre le musicien et l'ingénieur, tout comme l'interaction et la complémentarité du geste créatif et technologique, rappelle et illustre à n'en pas douter la démonstration faite par Trevor Pinch et Frank Trocco dans *Analog Days* (2004). Dans leur ouvrage, Pinch et Trocco mettent en lumière la manière dont technique, économie et culture évoluent et se déploient « main dans la main », et se construisent mutuellement. Ainsi, ce sont les possibilités et les limites de cette technologie qui orientent très largement l'inspiration dans Musica Elettronica Viva, de l'aveu même de ses membres. Alvin Curran, l'un des musiciens du groupe, l'affirmera : « Les limites mêmes que ces instruments [électroniques] ont élargies ont été une source constante d'inspiration pour ceux d'entre nous qui produisaient des sons avec des objets plus humbles. » (Curran 1981). Dans Musica Elettronica Viva, technologie et électronique définissent alors un nouvel espace de créativité et deviennent des acteurs – ou des actants – de la créativité.

De ce point de vue également, la musique de Musica Elettronica Viva est collective, non pas seulement en ce qu'elle est ouverte à tous les interprètes issus du public, mais également en ceci que les technologies et artefacts sont mobilisés directement dans le processus créatif. Il peut donc sembler paradoxal ou surprenant que les musiciens du groupe, bien qu'ils aient affirmé le caractère collectif de leur musique, aient peu discoursu sur le cas de la technologie comme protagoniste de ce collectif. Et il en est souvent allé de même pour les nombreux commentateurs du groupe. De plus, tout comme l'agentivité des technologies reste souvent dans l'ombre des considérations relevant de la créativité, en tant que cette dernière est conçue comme relevant de processus cérébraux et humains, il est d'autres protagonistes « hybrides » souvent mis de côté dans l'histoire de la musique romaine : les institutions.

L'AGENTIVITÉ DES INSTANCES DIPLOMATIQUES

Le cas de l'avant-garde romaine des années 1960 met en scène, on l'a évoqué en introduction, une circulation exceptionnelle de musiciens de nationalités et d'horizons culturels divers. Évoluent à Rome à cette époque musiciens

éduqués à la musique nouvelle et interprètes de jazz, connectés aux musiques populaires, aux arts plastiques ou au théâtre. Ils viennent de divers pays d'Europe, du Japon ou, pour beaucoup, des États-Unis. Si cette circulation a été régulièrement commentée dans la littérature dédiée à l'avant-garde romaine, elle a moins régulièrement fait l'objet d'une exploration des conditions l'ayant rendue possible. On conviendra certes avec Valeria Bertolani, comme dans le cas évoqué plus haut des potentialités offertes par la technologie à l'époque, que le développement de l'aéronautique et son accessibilité économique ont joué un rôle important dans cette circulation (Bertolani 2018, 31 ; Pells 1997, 290). De la même manière, et outre le rôle joué par le développement de la radio⁹, on pourra signaler celui joué par le développement des minibus compacts dans la mobilité des musiciens en Europe, en pleine expansion dès les années 1950. De manière notoire, Musica Elettronica Viva circulera régulièrement et diffusera sa musique sur le continent à l'aide d'un Volkswagen Transporter (Mattioli 2016, 182-202)¹⁰. Ce sont pourtant d'autres protagonistes que l'on vise ici. Ceux-ci ont notamment été révélés par Amy C. Beal dans son *New music, New Allies* (2006). Dans son ouvrage, Beal pointe en particulier les politiques culturelles états-uniennes à l'époque de la Guerre Froide, ainsi que la diffusion et le soutien exceptionnels dont ont bénéficié la musique expérimentale américaine et ses praticiens dans le paysage culturel de l'Allemagne de l'Ouest. Dans l'ouvrage *Music in America's Cold War Diplomacy*, Danielle Fosler-Lussier affirme d'ailleurs que « L'utilisation de la musique d'avant-garde à des fins de propagande était principalement motivée par la nécessité d'améliorer la réputation culturelle des États-Unis en Europe » (2015, 31).

Or, Rome et l'Italie, certes dans une moindre mesure, font l'objet d'un même effort de de la part des États-Unis à l'époque : certaines institutions ou personnalités ambitionnent de prendre appui sur la musique afin d'y mettre en œuvre une forme de diplomatie musicale. Ainsi, l'immense majorité des musiciens américains qui se rendent sur le sol italien bénéficient à l'époque de bourses de la Fondation Ford, de la Fondation Guggenheim ou encore de bourses Fulbright. Pour partie subventionné par le Département d'État des États-Unis,

9. L'un des musiciens de Musica Elettronica Viva, Allan Bryant, affirmera que la circulation du groupe avait largement bénéficié des contacts de Frederic Rzewski avec une série de compositeurs européens dont il avait interprété les œuvres, et pour beaucoup en poste dans des stations de radio (Bryant 2000).

10. Keith Rowe, l'un des musiciens avec Cornelius Cardew du groupe d'improvisation anglais AMM, a évoqué le développement des autoroutes et l'introduction de la camionnette Ford Transit comme ayant permis la diffusion rapide de nouveaux concepts, dans des coûts moindres que précédemment (Keith Rowe, correspondance avec l'auteur, 28 juin 2022).

le programme Fulbright – délivrant des bourses d'études à des étudiants, chercheurs, professionnels ou artistes – était conçu aussi bien comme un simple outil de dialogue international que comme un amplificateur en vue de transmettre les valeurs américaines dans le monde. C'est notamment l'une des thèses développées par Martin Brody dans *Music and Musical Composition at the American Academy in Rome* :

L'American Academy in Rome a été transformée par la dynamique de la diplomatie culturelle américaine d'après-guerre sur le front européen. Les programmes diplomatiques américains à l'époque du Plan Marshall ont encouragé un nouveau réseau d'acteurs sur la scène internationale et un nouveau paradigme pour le mécénat artistique et les alliances internationales à l'Académie (2014, 7).

L'American Academy de Rome, dont la structure reposait majoritairement sur des financements privés, n'était ainsi pas moins associée à des personnalités importantes du gouvernement américain ou à des fondations privées diversement impliquées dans celui-ci. Or l'American Academy est une institution centrale dans l'histoire de l'avant-garde romaine : c'est là que les musiciens américains sont accueillis, résident, développent leur projet artistique, se produisent, et rendent des comptes sur leur activité. C'est là que Franco Evangelisti rencontre Larry Austin et fonde peu après son groupe d'improvisation. C'est là qu'ont lieu des concerts de groupes italiens et américains. Il est ainsi impossible d'aborder l'histoire des liens créatifs qui se sont tissés entre les musiciens sans mesurer le poids considérable de cette institution et des institutions étatiques américaines qui développent des processus relevant de la diplomatie culturelle. À cet égard, l'American Academy, le programme Fulbright ou la Fondation Guggenheim et leurs diverses initiatives, en tant qu'instances diplomatiques, agissent à proprement parler dans cette histoire musicale ; ils ont un poids, une intensité dans le déroulement de l'action et des interactions.

Au début des années 1970, d'ailleurs, lorsque la diplomatie américaine tournera son attention vers les anciens pays de l'est, et que cette émission particulière de bourses se tarira, l'effervescence musicale romaine se réduira d'autant : les compositeurs, pour la plupart, quittent la ville. Les échanges se font moins nombreux, et la créativité exceptionnelle qu'on avait connue s'éteint également. À beaucoup d'égards, c'est la fin d'une période remarquable pour la musique d'avant-garde dans la capitale.

Certes, comme pour les technologies, les institutions peuvent être omises des réseaux tels qu'on les étudie. On a pu le voir régulièrement : les micros contacts, le Moog ou les bourses Fulbright apparaissent largement en arrière-plan de l'histoire de l'avant-garde romaine, tandis que l'attention est braquée sur la créativité en tant que geste d'individus inspirés par leur propre talent. Ce faisant, ce sont les connexions cruciales au cœur des processus créatifs que l'on

met dans l'ombre. C'est ce qu'explique Benjamin Piekut dans un article de 2014 exposant l'intérêt de la théorie de l'acteur-réseau et son utilité pour l'historiographie musicale :

Si les enchevêtrements musicaux relient manifestement de nombreux types de choses, le terme de réseau est souvent utilisé pour désigner quelque chose de plus fin : une série de relations entre semblables et semblables. Le compositeur A connaissait le violoniste B, qui s'est rendu à San Francisco et a rencontré le compositeur C, un ami d'enfance de l'écrivain D. [...] Les idées circulent apparemment dans ce réseau, mais elles doivent le faire de manière mystérieuse, car les inscriptions, les institutions, les technologies, les médias et les performances qui produisent des associations lointaines disparaissent entièrement du récit. Au lieu de cela, les auteurs nous offrent une connexion sans médiation. Ils visualisent leur réseau comme un système ferroviaire ou un gazoduc (faisant circuler non pas du carburant, mais des idées). Mais ce réseau – le réseau 1 – est le résultat fonctionnel ou l'accomplissement d'un autre type de réseau – le réseau 2 – qui englobe tous les travaux nécessaires pour que le réseau 1 fonctionne réellement : des choses telles que les agences de régulation des États, les équipements de maintenance, les barons de l'entreprise, les bureaux de normalisation internationaux, et ainsi de suite. (Piekut 2014, 192)

Toujours dans cette même perspective de réhabiliter ce que Piekut appelle le « réseau 2 », et les médiateurs hybrides qui connectent les humains dans l'histoire de la musique d'avant-garde à Rome, une dernière catégorie, plus fugace celle-ci, se doit d'être ici envisagée : celle des concepts.

LE POIDS DES CONCEPTS : LA LIBÉRATION SONORE

Comme les technologies et les institutions, les concepts font partie des objets hybrides qui peuplent le monde social : ils constituent l'une de ces constructions socio-techniques collectives, immatérielle pour leur part. Dans l'histoire de l'avant-garde romaine, une série de concepts spécifiques, établis ou en voie de l'être, jouent ainsi un rôle actif. On épinglera en particulier celui de liberté, et plus précisément encore, celui de libération sonore. Ce concept, on le connaît à l'époque chez John Cage, développé dans son œuvre mais également déjà en 1961 dans son recueil *Silence*. Dans celui-ci, Cage célèbre la libération du son, et enjoint à laisser celui-ci se réaliser par lui-même. L'action expérimentale devient ainsi pour Cage « une action dont le résultat n'est pas prévu ». Elle est composée « de telle façon qu'un fait soit indéterminé relativement à son exécution » (*ibid.*, p. 77). La musique indéterminée chez Cage, c'est la liberté donnée à l'interprète, qui, dans le terme de la performance, se

rapproche du compositeur ; c'est laisser la possibilité à une pièce musicale d'être interprétée de manière sensiblement différente.

Les concepts de libération du son, ou plus généralement de libération des entraves formelles du geste artistique, sont des concepts qui au fil des années 1960 deviennent bel et bien solides et influents, et qui ne se limitent pas, loin de là, à la seule influence de John Cage, ni à la musique. À titre d'exemple, le Living Theatre, la troupe de théâtre expérimental de Judith Malina et Julian Beck, bien connue de musiciens comme Frederic Rzewski (Gilmore 2011), enjoint elle aussi le public à devenir acteur du spectacle. Avec le Living Theatre, le spectateur se voit proposer des thèmes d'improvisation divers. Cet instant appelé « théâtre libre » permet au spectateur de venir sur scène et d'improviser au cours du spectacle (voir Jotterand 1970). Dans un même ordre d'idées, le mouvement free jazz est cette musique qui vise à rompre avec les conventions du jazz, se détachant de l'allégeance au tempo ou des structures de changements d'accords préalablement fixés. Cette esthétique, popularisée par des personnalités telles qu'Ornette Coleman et Cecil Taylor dès la fin des années 1950, n'est plus guère inconnue des compositeurs américains et de certains Romains. À titre d'exemple, le groupe d'improvisation AMM évoqué plus haut, porté par Cornelius Cardew, était initialement un groupe de free jazz, et fut ensuite rejoint par Cardew afin de développer l'improvisation libre.

Ce concept de libération de la musique et du son est donc un concept sur lequel s'appuient les musiciens de l'avant-garde romaine. Il est régulièrement mobilisé dans leur cheminement créatif, et il a un poids sur le cours de l'action créatrice. Certes, tandis que la littérature dédiée à l'avant-garde romaine a eu tendance à laisser dans l'ombre le rôle qu'ont joué les technologies ou les institutions sur l'acte créatif, elle a moins régulièrement négligé la circulation des concepts en vogue et leur poids dans la créativité. Au-delà du seul cas romain, la circulation du concept de libération sonore de John Cage a fait l'objet d'une large littérature (voir en particulier Nyman [1974] 2005). Mais il importe de souligner, sans viser à mettre totalement à nu nos musiciens romains ni à leur ôter tout crédit individuel, que ce concept, bien qu'ils s'en emparent avec succès, est un objet immatériel de « seconde main », un emprunt ; en d'autres termes, ce concept ne leur appartient pas individuellement. Comme dans le cas des technologies ou des institutions, ces objets *agissent* également au sein des réseaux, ils font partie de ce collectif multiforme auquel participent nos compositeurs, au-delà de leur seule individualité.

CONCLUSION : LE GÉNIE MUSICAL

Que reste-t-il du génie individuel, que reste-t-il du « grand homme », si en fin de compte la créativité est le produit d'un collectif multiforme dont les membres participent presque à égalité à l'acte créatif ? Ou, pour l'exprimer différemment, cette approche tend-elle à enlever aux grandes figures de l'histoire de l'art leur génie en réduisant à très peu leur geste créatif : un ensemble de conjonctures, de contingences, ou d'heureux hasards ? C'est à Bruno Latour, que nous avons convoqué avec son *Pasteur* pour débiter et que nous avons mobilisé en vue de produire cette contribution, qu'il convient de rendre la parole ici pour esquisser une réponse à cette question. Tandis que c'était l'innovation scientifique qui faisait l'objet de l'attention du philosophe, c'est l'innovation artistique – entendue en tant que processus créatif – qui a fait l'objet de la présente contribution ; en particulier, l'élaboration du nouveau langage musical qu'a constituée l'improvisation libre à Rome dans les années 1960. Or, dans *Pasteur*, on l'avait souligné, quand bien même Latour visait à déconstruire un mythe, celui-ci n'entendait pas pour autant évider la notion de génie pour réduire celle-ci à néant, mais plutôt à opérer un déplacement. Pasteur, selon Latour, n'est certes pas le héros qui a triomphé de l'obscurantisme de la force de son seul génie individuel. Il est plutôt cette personnalité exceptionnelle qui a pu galvaniser les forces sociales en autour de lui en vue de soutenir ses propres recherches et gagner du terrain. Son génie, nous expliquait Latour, ne doit pas tant être trouvé dans la progression rationnelle d'un génie triomphant des forces réactionnaires, mais plutôt dans l'ingénieuse opération de ces forces en présence.

Ainsi, dans cette même perspective, l'effervescence musicale à Rome dans les années 1960 n'est pas le fruit d'un geste héroïque opéré par quelques compositeurs seulement, pas plus qu'elle n'est le résultat d'un bouillonnement indéterminé de protagonistes de toutes sortes, parmi lesquels nos compositeurs n'auraient été que de simples vecteurs¹¹. Cette effervescence est plutôt le résultat inédit d'une mobilisation brillante de diverses forces en présence par une série de compositeurs parmi lesquels Franco Evangelisti ou Frederic Rzewski, pour ne citer qu'eux. C'est le fruit de l'exploitation ingénieuse de l'électronique en live, de la mobilisation heureuse d'une politique culturelle mise en place par les États-Unis, ainsi que de l'idée de libération de la forme dans les

11. Un tel reproche face aux tentatives de démystification des figures géniales avait été formulé par Charles Rosen à l'encontre de Tia DeNora et son *Beethoven* de 1995 (publié ensuite en 1997). Pour Rosen, l'approche constructiviste de DeNora consistait à n'attribuer au compositeur que le crédit de s'être trouvé au bon endroit au bon moment (Rosen 1996).

arts. Rzewski, Evangelisti et les autres ont alors eu ce talent de tirer avantage des technologies disponibles, des institutions nécessaires, ou encore de s'appuyer sur des concepts en vogue, et c'est en cela que réside leur génie créatif plutôt que dans l'émanation naturelle d'une inspiration hors du commun.

Une ultime remarque s'impose pour conclure. Celle-ci porte sur la Rome des années 1960 comme « cas d'étude ». Ce cas, en effet, vise à mettre en exergue l'agentivité des objets hybrides dans le processus créatif, et la manière dont le génie individuel en musique peut en conséquence être repensé. Ce cas est très loin d'être le seul exploitable et exploité. Les musiques populaires actuelles, où, à titre d'exemple, le recours à la technologie, le poids des institutions ou l'économie et la circulation des idées est plus important encore, s'avèrent également extrêmement significatives selon cette approche. Il serait ainsi impossible d'envisager la créativité dans tel ou tel de ces courants – qu'il s'agisse du rock, du rap ou des musiques électroniques – sans aborder les potentialités offertes par les technologies musicales et d'enregistrement, sans évoquer l'évolution de la circulation numérique et la manière dont certains musiciens s'emparent de ces technologies tout en les faisant évoluer. De la même manière, cette histoire des musiques populaires est aussi (et pas exclusivement) une histoire marquée par l'empreinte de labels discographiques, de sociétés de droits ou d'agences diverses ; une histoire de tendances et de modes qui s'échangent, sont modelées et remodelées. Ainsi, le nombre d'acteurs, humains comme non humains, qui participent à cette créativité est considérable. Ici aussi pourtant, et de manière surprenante, cette histoire est souvent racontée à travers l'histoire des « grands hommes » – avec tout ce que cette conception retient de discriminatoire en matière de genre. Ici aussi, c'est bien souvent le génie créatif en tant qu'émanation individuelle qui est mis en exergue, et non pas tant en tant que faculté de se lier aux collectif hybrides. Là encore, tout comme dans d'autres univers musicaux, comme à travers le cas romain, l'exploration des réseaux permettra un nécessaire déplacement : celui de la mise en lumière du caractère collectif et multiple de la création.

BIBLIOGRAPHIE

- Audoux, Christine, et Anne Gillet. 2011. « Recherche partenariale et co-construction de savoirs entre chercheurs et acteurs : l'épreuve de la traduction. » *Interventions économiques* 43, en ligne : doi.org, consulté le 10 août 2024.
- Austin, Larry, et Douglas Kahn. 2011. *Source: Music of the Avant-garde, 1966-1973*. Berkeley : University of California Press.
- Beal, Amy C. 2006. *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkeley : University of California Press.

- Beard, David, et Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. Londres, New York : Routledge.
- Becker, Howard S. [1982] 2010. *Les mondes de l'art*. Traduit par Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion.
- Bernstein, David W. 2010. « 'Listening to the Sounds of the People': Frederic Rzewski and Musica Elettronica Viva (1966–1972). » *Contemporary Music Review* 29 (6), 535-550.
- Bertolani, Valentina. 2018. *Improvising New Consonance: Following the Subterranean Connections between North American and Italian Avant-Garde Collectives (1963-1976)*. Thèse de doctorat, université de Calgary.
- Brody, Martin (dir.). 2014. *Music and Musical Composition at the American Academy in Rome*. Rochester : University of Rochester Press.
- Bryant, Allan. 2000. « Allan Bryant talks about his old group. » *Perfect Sound Forever*, en ligne : www.furious.com, consulté le 30 septembre 2024.
- Butler, Christopher. 1980. *After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- Cage, John. 1961. *Silence; Lectures and Writings*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Caputo, Simone. 2017. « An Attempt at Creating Total Theatre: Scene del potere by Domenico Guaccero. » *Archival Notes* 2, 83-104.
- Carr, Graham. 2006. « Visualizing "The Sound of Genius": Glenn Gould and The Culture of Celebrity in the 1950s. » *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes* 40 (3), 5-42.
- Collins, Nick, et Julio d'Escrivan (dir.). 2017. *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Curran, Alvin. 1969. « Thoughts on Soup—A Recipe. » *The Drama Review* 14 (1), 97.
- Curran, Alvin. 1976. « Twelve Years of American Music in Rome. » *Soundings* 10, s. p.
- Curran, Alvin. 1981. « Curran on Synthesizers. » *Alvincurran.com*, en ligne : www.alvincurran.com, consulté le 30 septembre 2024.
- DeNora, Tia. 1997. *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley : University of California Press.
- Drott, Eric. 2006. « Class, Ideology, and *Il Caso Scelsi*. » *The Musical Quarterly* 89 (1), 80-120.
- Evangelisti, Franco. 1991. *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*. Rome : Semar.
- Faulkner, Robert R. 1983. *Music on Demand: Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*. New Brunswick : Transaction Books.
- Ferrari, Giordano. 2000. *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna*. Paris : L'Harmattan.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Fosler-Lussier, Danielle. 2015. *Music in America's Cold War Diplomacy*. Oakland : University of California Press.
- Gabrielli, Patrizia. 2011. *Anni di novità e di grandi cose. Il boom economico fra tradizione e cambiamento*. Bologne : Il Mulino.

- Gilmore, Bob. 2011. « Frederic Rzewski interviewed by Bob Gilmore. Brussels, September 30th 2011. » *Paris Transatlantic*, en ligne : www.paristransatlantic.com, consulté le 30 septembre 2024.
- Guaccero, Giovanni. 2013. *L'improvvisazione nelle avanguardie musicali : Roma, 1965-1978*. Rome : Aracne.
- Higgins, Paula. 2004. « The Apotheosis of Josquin des Prez and Other Mythologies of Musical Genius. » *Journal of the American Musicological Society* 57 (3), 443-510.
- Holmes, Thom. 2002. *Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition*. Londres : Routledge.
- Jotterand, Franck. 1970. *Le nouveau théâtre américain*. Paris : Seuil.
- Latour, Bruno. 2001. *Guerre et paix des microbes*, suivi de *Irréductions*. Paris : La Découverte.
- Latour, Bruno. 1991. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.
- Latour, Bruno. 2006. *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte.
- Lowinsky, Edward E. 1964. « Musical Genius—Evolution and Origins of a Concept. » *The Musical Quarterly* 50 (3), 321-340.
- Massarotto, Alberto. 2018. « Cornelius Cardew in Rome: The Experience of a Discordant Voice ». Dans *Free Improvisation: History and Perspectives*, édité par Alessandro Sbordonì et Antonio Rostagno, 43-50. Lucques : Libreria Musicale Italiana (LIM).
- Mastropietro, Alberto. 2019. « A Survey of New Music Theatre in Rome, 1961–1973 ». Dans *New Music Theatre in Europe: Transformations between 1955-1975*, édité par Robert Adlington, 177-202. Londres : Routledge.
- Mattioli, Valerio. 2016. *Superonda: Storia segreta della musica italiana*. Milan : Baldini & Castoldi.
- McAndrew, Siobhan, et Martin Everett. 2015. « Music as Collective Invention: A Social Network Analysis of Composers. » *Cultural Sociology* 9 (1), 56-80.
- Morricone, Ennio, et Alessandro De Rosa. 2019. *Ennio Morricone: In His Own Words*. New York : Oxford University Press.
- Mugglestone, Erica. 1981. « Guido Adler's 'The Scope, Method, and Aim of Musicology' (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. » *Yearbook for Traditional Music* 13, 1-21.
- Nyman, Michael. [1974] 2005. *Experimental Music : Cage et au-delà*. Paris : Allia.
- Olmstead, Andrea. 2008. « Giacinto Scelsi: Italian-American Connections ». Dans *Giacinto Scelsi nel centenario della nascita. Atti dei Convegni Internazionali. Roma, 9-10 dicembre 2005, Palermo, 16 gennaio 2006*, édité par Daniela Tortora, 155-160. Rome : Aracne.
- Pells, Richard. 1997. *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II*. New York : Basic Books.
- Piekut, Benjamin. 2014. « Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. » *Twentieth-Century Music* 11 (2), 191-215.
- Pinch, Trevor, et Frank Trocco. 2004. *Analog Days. The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge : Harvard University Press.

- Pizzaleo, Luigi. 2014. *Il liutaio elettronico. Paolo Ketoff e l'invenzione del Synket*. Ariccia : Aracne.
- Pizzaleo, Luigi. 2018. « Music, language, crisis. Mario Bertoncini, Walter Branchi and the piano. » Dans *Free Improvisation: History and Perspectives*, édité par Alessandro Sbordonì et Antonio Rostagno, 51-61. Lucques : Libreria Musicale Italiana (LIM).
- Rosen, Charles. 1996. « Did Beethoven Have All the Luck? » *The New York Review* 14, 57-63.
- Rzewski, Frederic. 2007. *Nonsequiturs: Writings & Lectures on Improvisation, Composition, and Interpretation*. Cologne : MusikTexte.
- Saladin, Matthieu. 2014. *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*. Dijon : Les Presses du réel.
- Sbordonì, Alessandro, et Antonio Rostagno (dir.) 2018. *Free Improvisation: History and Perspectives*. Lucques : Libreria Musicale Italiana (LIM).
- Scelsi, Giacinto. 2009. *Il Sogno 101. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini*, sous la coordination de Sharon Kanach. Arles : Actes Sud.
- Schoenberg, Arnold. 2010. *Style and Idea. Selected Writings, 60th Anniversary Edition*. Berkeley : University of California Press.
- Sciannameo, Franco, et Alessandra Carlotta Pellegrini. 2013. *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*. Lanham : The Scarecrow Press.
- Teitelbaum, Richard. 1976. « In tune: Some Early Experiments in Biofeedback Music (1966-74). » Dans *Biofeedback in the Arts: Results of Early Experiments*, édité par Daniel Rosenboom, 35-56 ; 39-41. Vancouver : Aesthetic Research Centre of Canada. 2^e édition.
- Tortora, Daniela. 1988. « Franco Evangelisti nel panorama musicale italiano (anni 1960-1980). » *Musica Realtà* 16, 107-115.
- Tortora, Daniela. 1990. *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea in Italia (1959-1988)*. Lucques : Libreria Musicale Italiana (LIM).
- Tota, Anna Lisa. 2014. « When Sociology Meets the Work of Art: Analytical Frameworks to Study Artistic Production and Reception. » Dans *The Interrelation of Phenomenology, Social Sciences and the Arts*, édité par Michael Barber et Jochen Dreher. Heidelberg, Londres, New York : Springer. 95-116.
- Young, James O. 2014. « On the Enshrinement of Musical Genius. » *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 45 (1), 47-62.

MEDIA AND OTHER ARCHAEOLOGIES IN SOUTHEAST ANATOLIA:
THE CASE OF ENVER DEMIRBAĞ

ABSTRACT

Enver Demirbağ (1935-2010) is known as the master of the *Harput Divan*—the urban art music in the (once major) cities of Harput/Elazığ and Palu in South Eastern Anatolia. Owing to modal formations that tie this music more closely to neighbouring countries than Istanbul, and to improvisatory practices that have restricted efforts to notate it, this is a neglected repertory. Owing to the complexities of life in these cities in the aftermath of Armenian genocide and the Kurdish tribal uprisings early in the century—and various other factors—Demirbağ failed to make a national career for himself. The circulation of his recordings, today amongst small groups of aficionados on flash drives, poses some interesting challenges for a kind of media archeology attentive to the workings of lost, obscured or damaged archives. Here, they also invite consideration alongside other—conflicted—archeologies in the region, as well as, on a different scale, the ‘deep time’ of a tectonic “shatterzone” (Kezer 2023). The question, then, becomes one of conceptualizing Demirbağ’s voice in a broader landscape marked by various kinds of catastrophe, various kinds of struggle.

The case of Enver Demirbağ (1935–2010), an iconic vocalist in the Harput music (*Harput Müziği*) tradition in Southeast Anatolia, suggests ways of thinking about the relationship between vocal production and the production of electricity. His vocal art took shape in the shadow of the Keban Dam, completed in 1974, and intended to supply the modern Turkish Republic with 25% of its electricity. The question of how we might think the two—electricity and voice—together is almost inescapable. But it is still hard to configure. We are used to thinking about how “the electrification of sonority” might transform voices or give birth to new ones. But might we think in the opposite direction? In other words, might theorizations of voice contribute something to how we think about electricity?¹ A musicology oriented towards the new science studies has recently provided some suggestive models, even if it has generally limited itself to descriptions of quirky conjunctures of scientific and musical experimentalism on the margins of Western music history.² The Anatolian case study in question here affords little in the way of light relief. It is set in a distinctly twentieth-century landscape, one of ecological, historical, political, and cultural ruination. Both voice, and dam, spring from this ruination, as I hope to show.

Ann Stoler’s theorization of imperial ruins, which stresses the active and agentive act of *ruination* is worth underlining at the outset (Stoler 2008). It stresses their political quality, their location in landscapes that have been degraded and damaged with historical intent.³ It prompts a kind of archaeological sensibility that might help us understand this landscape, to read both the objects that dominate it (such as the dam) as well as those that seem to have disappeared under its waters (such as Enver Demirbağ’s voice)—and to consider how they might be linked. Stoler implies that such an archeology will be, by necessity, interpretative, reflexive, and conversational, in a word, “ethnographic.” My own approach focuses, accordingly, on material objects, performances and representations that have this quality of “ruination” or abandonment, and on the conversations that I either encountered or initiated trying to find out about them during fieldwork trips to Southeast Anatolia scattered over a period of a few years (2019–2023). In part, I follow Stoler, in approaching these objects as “critical vantage point[s]” (2008, 196), as prompts to understanding the wider forces that have shaped the landscape. But I accord

1. Relevant recent work on voice is gathered in Feldman and Zeitlyn 2019.

2. For a critique of musicology’s ongoing engagement with Science and Technology Studies, see Mathew and Smart 2015.

3. There is an extensive literature on underdevelopment in Southeast Anatolia. For related work that connects this closely to the theoretical framework of this chapter, and with specific reference to Elazığ, see Kezer 2020a.



Figure 1. Keban Dam, from downstream. Photo by the author

them some agency as well, and try hard to understand what they are trying to say, or, at least, how others hear them.⁴ This leads me to consider the potential connections between a media archaeology (dealing with the materials that have carried and, as it were, constructed Enver Demirbağ's voice) and a more conventional archaeology (dealing with the materials that have carried and constructed the state, in its various historical manifestations). Each, I will argue, is capable of shedding light on the other.

Such entanglements—of media and other archaeologies—are forcefully suggested by a media object that I will discuss in detail here: a YouTube clip of an Enver Demirbağ song (“Yara Bende[n]”) dating from around 2010.⁵ It is already an object of historical contemplation. It has a “homemade” quality typical of the early years of YouTube experimentation. A series of postcard-like images of the local landscape have been attached to the song. These images have no discernible narrative progression and no direct connection with what we hear. One might think of them as a kind of *acousmatic dreamwork*. They are *acousmatic* in the sense proposed by film theory, in that they involve separated voices and images, combined in uncanny ways that ripple through a film narrative (Chion 1993). They are a kind of *dreamwork* in the conventional psychoanalytic sense of expressing a wish or desire, refracted in narrative-making (conducted asleep,

4. Gaston Gordillo's theorization of “rubble” is in my mind here. A subsequent publication will deal with the issues that this book raises for my project. See Gordillo 2014.

5. The YouTube clip is written *Bende* but should, according to the rhyme scheme, be *Benden*. The mishearing, and subsequent semantic ambiguities, will receive detailed explanation below, hence *Bende[n]*.

half- or wide awake) through fetish objects, narrative displacements, condensations, substitutions and relays. Acousmatic dreamwork involves, then, a meandering attachment of images to voices, hinting at fears and desires that cannot quite be directly named, but that sometimes, nonetheless, present themselves with unsettling frankness. It engages with what we might call heritage objects, as we will see—in which category we might include both the architectural sites featured on the YouTube clip and Enver Demirbağ's voice's itself—but in ways that evoke histories and affects that state-led heritage projects in the region typically try to bury or silence.⁶ I have not been able to locate its maker, Muhammed Temur, who is possibly an Elazığ local. But it speaks eloquently for itself, and with the peculiar eloquence of dreams. The analysis of it that follows is an effort to extend its maker's narrative in the direction of the entangled "archaeology" I propose—one that connects voice and landscape.

Both voice and landscape are located in the Upper Euphrates region in today's Turkey. The region has long been a conflict zone between empires, and between sedentarism and tribalism. To the north, mountains; to the south, deserts; in the middle, a corridor of fertile and productive land, over which ancient cities and their rulers have struggled to impose their power.⁷ Its geopolitical instabilities have been long lasting and continue today. In the latter Ottoman years, this corner of Anatolia witnessed the Armenian genocide of 1915. In the early years of the Turkish Republic it witnessed the crushing of the Shaikh Said uprising of 1925 and the Dersim uprisings of 1937–38. These signalled the end of efforts to restore the fortunes of, respectively, the Caliphate and Kurdish national aspirations. They also marked a new phase in the systematic marginalization and underdevelopment of the region by the new Republic. Within this general location, three cities—with their rather distinct "ruinascapes"—concern me specifically: Elazığ, Harput, and Palu. One other, a little more distant from the topic of music, but central to the connection between electricity and Enver Demirbağ's voice, will also have to be mentioned, namely Keban, the site of the dam. These four places require a brief description, to set the scene.

Elazığ, then called Mezre, became the administrative hub of the province of Marmuret al-Aziz during the Tanzimat period (1839–1876). That status is signified by the small handful of nineteenth-century Ottoman administrative buildings that have survived the constant earthquakes—absorbed today by the monotonous grid-pattern and drab apartment blocks of the modern city. The two large Ottoman-style mosques in the central commercial district today are recent constructions. An aerial photograph of the city taken as recently as

6. On this subject, see the important work of Biner 2020, Navaro-Yashin 2012 and Schaffers 2023, from which this article draws the larger part of its theoretical inspiration.

7. See Husain 2021 on the Euphrates, the history of its ecosystems, and Ottoman rule.

1925 shows only a tiny scattering of buildings, amongst the most conspicuous of which was the Beşkardeşler (“Five Brothers”) silk factory and the Beşkardeşler residence, built to house those five Armenian brothers (Kezer 2020b). The American-built Protestant missionary church is also prominently visible. Though tiny, the city might well, at the turn of the century, have been a good bet for Armenian entrepreneurs such as Krikor Fabrikatorian—the father of the five brothers, originally from Arapgir—who had settled there in the 1870s. But most, like the Fabrikatorian family, did not survive the genocide, and little remains today to mark their presence. The city expanded significantly, assuming its current dimensions with the building of the Keban Dam, which brought in newcomers as well as displaced villagers. The economic boom it created did not last long, however. The city, today, is poor by Anatolian standards.

The nearby city of Harput, built on a mountain crag, dwarfed Elazığ in the nineteenth century. Photographs from the period show densely-packed flat-roofed houses clustered against the mountainside. Dotted amongst them were Artukid mosques and shrines, Ottoman mansions, and some of the most ancient and prestigious *medreseler* (Islamic schools), churches, and mission schools in the region.⁸ The city went into decline in the early Republic, as Elazığ, on the plain below, slowly grew. The Muslim graveyards, shrines, and mosques that remain are generally well looked after. There is little left of Armenian heritage in Harput, thanks in part to the relentless attention of local treasure hunters.⁹ Despite efforts to reclaim its architectural heritage, Harput is, today, a somewhat forlorn sight. Life there revolves, at the time of writing, around a handful of cafés on the clifftops, catering to visitors to the imposing Urartu citadel. A local mansion has been restored and converted into a music centre devoted to Harput’s old music; another is an ethnographic museum. In visits over the years, I have found the former open on only one occasion.

Palu lies some 80 km to the east on a bend in the Murat River, and on the edge of high mountains. It is reached by a rough road across the plain. The Shaikh Said uprising enjoyed significant support around here. The city consequently lost its status as an administrative center, and its agricultural hinterlands were reallocated to other cities. A major fire in 1941 was the final blow. The Seljuk bridge at the bottom of the mountain slope has recently been restored. The citadel towers over it on a precipitous crag; one can reach it by car for picnicking purposes. But little remains between the citadel and the

8. Notably Euphrates College, established in 1888, founded as a seminary in 1852. See Kezer 2020b.

9. The ancient Assyrian church not only survives but is still used by the city’s Assyrian community. On struggles over architectural “heritage” in the region, with particular reference to the question of buried treasure, see Biner 2020.



Figure 2. New Palu from Old Palu citadel. Photo by the author

bridge. A large Armenian church constitutes one of the few ruins that still has a roof on it. One can sense the grandeur of the old city, and the skills of its builders, from this structure alone. The new city of Palu is several kilometers down the river, a shadow of its former self.

Finally, Keban, which lies some 40 km to the west of Elazığ. It is little more than a country town today, located in a mountain cleft. But the Ottoman mosque and the sizable Armenian church in the central square indicate the significance of the city that once was. Beyond lies the dam. Construction on this began in 1966 and finished in 1974. On the other side of the river the remains of the satellite town built to accommodate workers and engineers can still be seen. The flooding of a huge part of the Euphrates and Murat River plains—rich agricultural farmland—necessitated some celebrated archaeological rescues.¹⁰ A great deal still lies below the water, however. Further to the east, for instance, the castle of Pertek stands today on the top of a hill poking out of the waters; the village has disappeared below them. A sizeable mosque from the old village was, however, retrieved. Numbered stone by numbered stone, it was rebuilt above the dam waters in today's Pertek. Intended to supply

10. Three of these excavations, Taşkun Mevkii, Çayboy, and Taşkun Kale, were led by the British Institute of Archaeology at Ankara.

a quarter of the modern Republic's energy needs, the dam's contribution to the national power grid today is negligible. Many of those living in its vicinity regard the dam as an ecological, economic, and diplomatic catastrophe, as well as an archaeological one.¹¹

The region, or at least its cities, can also be defined musically. Elazığ/Harput is one of a cluster of Southeast Anatolian cities—including Şanlıurfa, Adıyaman, Mardin, Diyarbakır, and Erzurum—with related traditions of Divan poetry and singing (Öztürk 2015).¹² These traditions entail the vocalization of the intricate, prosodic Ottoman poetry of the cities; the poetry was mainly written by local *medrese*-educated clerics and administrators, and performed in long semi-improvised suites which include fragmentary folk songs and instrumental numbers. Central to this is the poetry of Fuzuli, the sixteenth-century poet who wrote in Azeri Turkish, but who lived for most of his life in Baghdad. If I asked the provenance of a couplet being sung, his name would often be given automatically. Numerous other poets, however, contributed to the Harput Divan.¹³ The musical traditions associated with it have been somewhat neglected in Turkish language scholarship. The earliest Ottoman recording expeditions were already gravitating towards the rural folklore of the region. Armenian collectors reproduced this bias, which was to be greatly accentuated in the new Turkish Republic, searching as it was for musical traditions to “reinvent” for national purposes. The Divan traditions did not lend themselves well to the task, being too tainted by the (urban) past, and too redolent of musical practices in Iran and Iraq.¹⁴

The meandering, interruptive, stop-start nature of these suites has, indeed, far more in common with the Baghdad Maqam or Iranian *dastgah* traditions

11. The Keban Dam was completed as Syria was trying to fill the Tabqa Dam downstream. The water supply of Iraq, further downstream, was under particular threat. The ensuing diplomatic crisis required the mediation of Saudi Arabia.

12. See Öztürk 2015 for the general characteristics of these. The use of the fifteen-syllable *fâ'ilâtun/fâ'ilâtun/fâ'ilâtun/fâ'ilun* metrical pattern (*aruz*) is an important feature. He describes, too, the westward drift of the repertoire, a result of rural population movements in the eighteenth and nineteenth centuries. The modern state distinguishes categorically between rural “folk” and urban “art” music, assigning poetry based on *aruz* exclusively to the latter; a great deal of the Divan repertory thus falls into the ideologically generated gap between the two. See Stokes 2021.

13. On Ottoman poetics, see Andrews 1985. The classic study of Fuzuli's poetics in Turkish is Tarlan 2009. The standard source on Harput's other Divan poets is Memişoğlu 1995. For an important treatment by an established literary scholar, see Abacı 2000.

14. Şanlıurfa's folk music repertoire, in which Divan poetry plays a significant role, is an exception. This, too, requires separate discussion. Mehmet Özbek's singing of it with Turkish Radio and Television (TRT) in the 1980s might be mentioned in passing here.

than it does with the urban art music tradition of Istanbul. Performances of these suites are regulated by a concept of *makam* (mode) which is quite different than that of the metropole. Modal names here are attached both to overarching modal areas, as well as to structurally subordinate zones within them. Confusingly, they often take their name from features of the poetry, or from names mentioned in the poetry. A number are identical to their counterparts in Iraq and Iran (*mukhâlîf* for the Istanbulian *segah*, for instance). The matter deserves further consideration for the light it might shed on modal formations across the region.¹⁵

The Elazığ/Harput tradition also has distinctly Anatolian and Ottoman characteristics. The regional folk music and poetry has found its way into some of the suites, marked by metrical schemes based on syllabic stress (rather than length based metrical schemes). Some of its most distinguished practitioners, such as Osman Öge (1892–1975), who mentored the Demirbağ brothers (Turhan 2018), were as competent in the Istanbulian art music tradition as in the local one.¹⁶ Early in the twentieth century, instrumental accompaniment was dominated by the city's Armenians, some of whom had an association with the bands and Western music teaching connected with the Protestant mission colleges and churches. These continued to meet, and make themselves available for employment, at a café known as “Agop's Place” (Agop'un Yeri) until the 1950s.¹⁷ A sense of their formative contribution to this repertoire can be gained from the recordings they made in the USA (Dinkjian 2022).

15. Others are more local. *Beşiri* is a local version of the metropolitan (i.e. Istanbulian) tradition's *acemaşiran*; *varsağı* and *şirvan* are versions of *hicaz*; *sabahi* a version of *sabah*; *nevrus* or *tatvan* a version of *karçığâr*. The metropolitan tradition's *uşşak/hüseyni* complex contains, here, regional modes such as *ibrahimiye* and *elezber*. Some modal terms refer to poetic forms: *tecnis*, for instance, roughly meaning “word play”; and *müstezat*, meaning the “extension” of a poetic meter. For the most analytically rigorous treatment of this topic so far, see Ekici 2009.

16. The tradition is long-standing. Mustafa Keser, from Maden, urged me to go to Harput when I was studying Arabesk in the 1980s. He continues, at the time of writing, to be recognized as highly knowledgeable in both the Istanbulian Ottoman tradition and in the East Anatolian folk and urban repertoires.

17. By the time of the genocide, many of the region's Armenians had joined already well-established communities in Massachusetts and New York. Some became prominent music entrepreneurs, establishing companies. The recordings they made, though neglected until recently by scholars of Armenian music (often because of singing in Turkish), are a vital source of information about the Harput, Elazığ and Palu traditions. See Dinkjian 2022. On the instrumental ensembles and their local performers, both Armenian and Muslim Turkish, see Tunç 2008.

A local cultural entrepreneur and scholar, Fikret Memişoğlu, made efforts to put Harput music on the national map in the 1960s, rebranding it as a kind of folklore, with dances and costumes, and touring it around the region and beyond. Later, it received some support from a local television and radio station, and a conservatory at the university; it also found a place, with the label “Kürsübaşı Geleneği,” on UNESCO’s “intangible cultural heritage” list in 2010. Young musicians are, for the most, not particularly interested in this music. The folk music of the surrounding countryside—Kurdish or Alevi, and based around the *saz*, a long-necked plucked lute—has more appeal, as a glance at Elazığ city centre’s music shops today reveals. Though it has its devotees, Harput music could probably be said to be in decline.

The nostalgia—one might even say mystique—that continues to surround Enver Demirbağ complicates this picture, however. Enver and his brother, Paşa, grew up as orphans under the care of one of Palu’s major landowners, Sakrathı Ali Bey.¹⁸ A patron of the arts, he provided them with an education in Qur’an, literature and poetry, mystical knowledge, and of course, Harput music. But this aristocratic household was in political decline, and in the 1960s Ali Bey moved to Istanbul, leaving his mansion to fall into ruins. The brothers moved to Elazığ, selling the family fields bit by bit to sustain their lifestyle, trying, and failing, to make a name for themselves in Istanbul, running, scarcely profitably, a small recording studio in the city. Like many, they managed to make a living in the economic bubble stimulated by work on the dam. This was not to last, of course. In 2010, Enver, who had suffered a stroke, accidentally knocked over an electric space heater in his home. This, or sparks emanating from it, set fire to the armchair he was sitting in, and he died in the blaze. The very electrical powers that had built and sustained his voice also put a tragic end to it.

Recordings of his do survive, however, which define him, unquestionably, as one of the last living masters of this tradition. Inquiries locally will often result in gifts of private archives—compilations of reel-to-reel recordings and locally produced cassettes—held on flash drives.¹⁹ One listens to them today digitally, but with a kind of archeological sensibility. One must listen through the various media layers, each with a distinct accumulation of “noise”: digital degradation from frequent copying; cassette or reel-to-reel deterioration from the passage of time, audible in fluctuations of speed and pitch; tape print-through, heard as a faint echo; dubbing and over-recordings, so that earlier or later layers suddenly intrude; the hiccupping sound, buried somewhere in the

18. This discussion draws heavily on Paşa’s memoirs (Demirbağ 2011; cf. Çarsancaklı 2011).

19. “Saklı Kayıtları,” “Buradan Bir Atlı Geçti,” and “Bu Ayrılık Neden Oldu” can be found on Spotify, for instance.

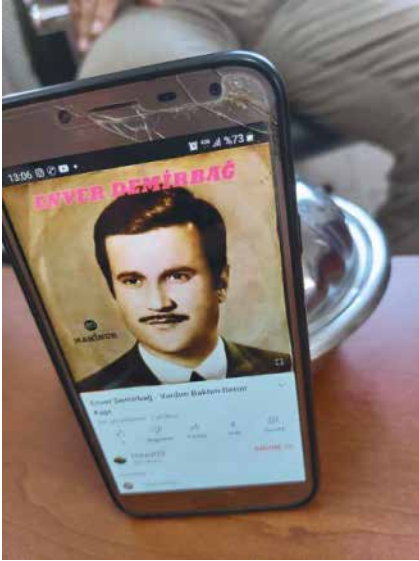


Figure 3. Mobile phone listening to Enver Demirbağ. Photo by the author

strata, of a cassette-player's pause and restart button; and so forth. One must also listen through the very heavy reverb favoured in Turkish studio production in the 1970s, through verbal announcements—introducing the songs, or advertising the studio—and through the more or less constant background murmuring and coughing of the live sessions. When one listens to such flash drives in company in Elazığ, usually in an already noisy environment on a laptop or PC with small speakers, or in a car, a certain amount of discussion is required to establish exactly who and what one is listening to, and how one comes to be listening to it. We might be inclined to think of these

acoustic layers as accumulations of noise, or, to put it archeologically, layered rubble that one must sift through to get to the voice. But, as these discussions suggest, they are integral to that voice, to its meanings and pleasures.

A more specialized kind of media archeology can be seen in the work of the handful of Turkish scholars who have listened to and transcribed some of these recordings knowledgeably. Salih Turhan and Şemsettin Taşbilek, for instance, locate them in the broader landscape of archival recordings and published collections of Harput music—those of early twentieth century masters like Hafız Osman Öge, for instance—or of living sources, such as my teacher, Nihat Kazazoğlu (Turhan and Taşbilek 2009). Savaş Ekici, on the other hand, is almost exclusively focused on Enver Demirbağ's repertoire (Ekici 2009). He draws on archival and commercial recordings currently in the hands of the Turkish Cultural Ministry's Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü (General Directorate of Folk Culture Research and Development, or HAGEM).²⁰ Written folkloric and historical sources are meticulously footnoted in both volumes. These negotiate the accumulated historical layers represented by these recordings in a way we could also describe as “archaeological.” Unlike the archaeologists mentioned in the previous paragraph, they do so with specialized scholarly intent, though.

20. Its official website is aregem.ktb.gov.tr (accessed March 19, 2023).

At this stage of the discussion then, we might simply want to underline the fact that we are talking about two parallel domains of ruination, in Stoler's terms. One relates to the landscape. An important element of this ruination is, as we have seen, the Keban Dam, built in the name of national progress and energy self-sufficiency, but an ecological and economic catastrophe that has submerged significant elements of the region's heritage. The other relates to music and musicians, the former sidelined in favour of repertoires the new nation-state considered more prestigious, the latter dispersed or simply neglected, like Enver Demirbağ. In both domains, we find ourselves surveying fragments that poke above the surface layers of today's life, or that reveal themselves below it with a bit of digging and curiosity, via the methods discussed earlier: part ethnography, part critical reflection, part reflection on what I have called "acousmatic dreamwork." There are obvious reasons, as we have already seen, to think through the connections between these two domains. The YouTube clip mentioned at the beginning of this article, made around the time of Enver Demirbağ's death in 2010, makes such connections entirely inescapable, however. We are now ready to look at it in more detail.

"YARA BENDE[N]"/"YÂRA BENDEN" VARIATIONS

The clip can be located online quickly enough, with a few clicks on the laptop or mobile phone. It does not immediately seem to merit much attention. The vocal and instrumental sounds, from the outset, are stridently high on reverb and other tape noise. The picture postcard images have a garish, doctored quality, and, as already noted, no apparent logic, and little direct connection with the singing. The surrounding verbal clutter adds little. The opening seconds of the clip comprise a poem in local dialect, celebrating the local folklore in sentimental terms.²¹ The posted comments underneath are short and uninformative. Some date from around the time of his death, offering prayers for the departed: "Ay vay vay allah rahmet eylesin yerin dolmuyor Enver Demirbağ, mekanın cennet olsun" (Ah, woe, may god have mercy, you are irreplaceable Enver Demirbağ, may you reside in heaven). Some recall a moment of memorial, or of listening, or of both combined: "Geçen gün mezarına gidip bu hoyratı hem dinledim hem ona dinlettim" (The other day I went to his grave and listened to this *hoyrat* and also let him [i.e. Enver] listen to it). Others use local

21. These sentiments are echoed in the writing that concludes the clip: "The motherland's domains are very beautiful, but the land of the Gakkoş, Elaziğ, is something else" (*Vatanın elleri çok güzel ama Gakkoşun diyarı Elaziğ başka*). *Gakkoş* means older brother, or "tough/friendly guy" in the local dialect.

dialect: “*He baboş he ceddin nur icinde yata*” (Hey daddy, hey, may your ancestors rest in light). At first glance, then, we are in a highly localized and amateurish early YouTube digital environment. Few will linger.

If one perseveres for a minute or so, the intricacy and skill of the performance and the unusual character of what is being sung begins to become evident. It is, in local parlance, an *uzun hava*.²² That is to say, it is an “unmetered” folk lyric accompanied by a solo instrument.²³ Elsewhere in Anatolia this would typically be a *saz*. Here, however, it is a *cümbüş*, the banjo-like short-necked lute popular in the region.²⁴ This locates the performance in the city, not in the countryside. As one comes to hear, it anticipates each vocal phrase with its own modal “sentence,” thus guiding the general modal “flow.” Someone familiar with regional modal patterns will be able to locate this performance in a generalized *uşşak/hüseyni* modality. They will be able to note, too, the artful way in which the singer makes the vocalization hang in the upper octave, saving the descent and thus the sense of modal resolution in the lower octave until the very last moment. This, one might subsequently learn, is characteristic of the local mode *elezber*. This identifies “Yara Bende[n]” as a component of a suite of songs and unmetered vocalizations lying within the folk rather than in the urbane Divan sections of the Harput music repertoire (Turhan and Taşbilek 2009; Ekici 2009).²⁵

A note in the YouTube commentary provides the words, in four separate lines: “*Yâra benden yâra benden / Yalvarın yâra benden / Sinemde dağ-ı hicran / Sağalmaz yara benden*” (To the beloved from me, to the beloved from me, plead to the beloved from me / In my breast the scar of separation / My incurable wound. It is beyond me). Each phrase starts with a kind of interjection: “*Ah*

22. Locally these are also sometimes referred to as *yüksek hava* and *hoyrat*.

23. “Unmetered” here means “without an ascribed meter.” Such vocalizations clearly possess latent metrical properties, however. Scare quotes around the word should be understood throughout.

24. The *cümbüş* has a long association with Harput music. In the 1960s it became, along with the clarinet and *darbuka* (goblet drum), part of a distinct accompaniment ensemble (Tunç 2008).

25. This means it falls within the broader *uşşak* group and thus can be inserted into the Harput Divan, and followed by the Harput Mayası (Ekici 2009, 36). It has a flexible modal function, in other words, leading in different directions. The first four lines, in this recording, involve a descent from note 4 to note 1 in the upper octave. Line 4 means briefly up and then down into the lower octave before returning to note 1 in the upper octave. Line 5 leads swiftly downwards from there to a cadence on note 1 in the lower octave. Their timings are as follows: 0:00–0:35, poem; 0:35–1:15, line 1; 1:15–2:20, line 2; 2:20–3:21, line 3; 3:21–4:44, line 4; 4:44–5:06, line 5.

hele zalım, ah o” (Ah cruel one, ah o, line 1); “*Ah hele gurban*” (Ah my friend, line 2); “*Ah ağam*” (Ah my lord, line 3); “*Ey vah, ey ey ah*” (Oh woe, oh oh ah, line 4). There is a fifth line, “*Divane gönümün sebebi sensin*” (You are the cause of this crazy affliction of mine), but the otherwise helpful comment writer omits it.²⁶ Even with the help of local native speakers, the words—and particularly the case endings—are hard to pick out, in part because of the dialect, in part because of the high pitch of the singing, in part because of the reverb, and in part because of the interjections. Disentangling them requires repeated listening. But one senses, early in the process, that there is artful complexity here, not just confusion and noise.

An online search throws up seven different versions of this song by Enver Demirbağ.²⁷ This implies, in addition, that there is possibly something quite significant about this particular song, something that stands iconically for the singer himself and perhaps his entire “moment.” They are all slightly different, musically speaking. A second version has a clarinet instead of *cümbüş*, and includes a variant fifth line about owls in the ruins (see below); it stays entirely within the lower octave. A third, with *cümbüş*, seems to be a live recording, replete with coughing, background talk, and interjections supporting the musicians (“*vah vah*”); this also stays entirely within the lower octave. A fourth, with clarinet, seems to be a “clean” studio version (no background noise), without the fifth line. A fifth, starting with accompanying clarinet and ending with *cümbüş*, is a video of an outdoor music session, with a fifth line, and again within the lower octave. A sixth is a studio recording again, with a *saz* holding the tonic note as a drone, and with clarinet; it also has a fifth line and the entire performance is in the lower octave. A seventh, which is labelled 1963, is at a significantly higher tessitura and energetically spans two octaves, evidently recorded live. Apart from indicating the importance and perhaps even iconic status of this lyric, these different versions also allow one to make an estimate, based on tessitura and use of the two octaves, of the date of our YouTube clip,

26. As discussed below, Turhan and Taşbilek (2009, 389) record a different fifth line by another local vocalist, Sıdkı Demirci.

27. Version 1: “Yara Bende”, see “Enver DEMİRBAĞ-Yara Bende”, www.youtube.com. Version 2: “Yara Bende”, see “Enver Demirbağ Yara Bende”, www.youtube.com. Version 3: “Yara Bende”, see “Enver Demirbağ - Yara bende”, www.youtube.com. Version 4: “Yara Bende”, see “Elezber Hoyrat (Yara Benden) Enver DEMİRBAĞ (1935-2010)”, www.youtube.com. Version 5: “Yara Bende”, see “Enver Demirbağ - Mamoş - Yara Bende / Arşiv”, www.youtube.com. Version 6: “Yara Bende”, see “ENVER DEMİRBAĞ - YARA BENDEN (ELEZBER HOYRAT)”, www.youtube.com. Version 7: “Yara Bende”, see “Enver Demirbağ - Yara Benden (Elezber Hoyrat) 1963 - Eski Kayıt” www.youtube.com. (Links are functional at time of publication but may change or disappear over time.)

which we identify as version one, because it seems to be the earliest posted. Version seven is probably the earliest sound recording; version five is surely the last, as Enver appears on film here as an older man. With version one we are somewhere in the middle, probably in the late 1970s.

The seemingly random assemblage of images in version one—which I have described above as acousmatic dreamwork—repays closer attention, too. They are as follows: 0:00–0:16, title; 0:16–0:41, cover of an archival recording CD of Enver Demirbağ; 0:41–1:04, images of folk dancers in local costume superimposed upon an image of Lake Hazar with tourist; 1:04–1:28, black and white picture of old Harput houses clustered below the citadel, and the label “19. Yy. başında Harput şehri” (Harput city at the beginning of the nineteenth century); 1:28–1:63, black and white photograph of the citadel with colourized evening sky and red Turkish flag flying over the scene; 1:63–2:20, restored old house in Harput (today’s ethnographic museum), pink flowers in foreground; 2:20–2:44, black and white photograph of Harput in ruins, with “Harput” written at the top in Greek letters; 2:44–3:10, old houses and current road sign at the entrance to Harput; 3:10–3:37, minaret photographed at an angle against a blue sky framed by ruined arch (probably Keban); 3:37–4:02, Keban Dam from below with multiple lightning flashes across a stormy, evening sky; 4:02–4:28, Keban Dam from above, seen through trees; 4:28–4:51, a small stream rushing through fissures in rock; 4:51–end, fade to final lettering (see above).

The other versions are different. Version two, for instance, consists mainly of images of Enver and his brother Paşa, from youth to old age. Version three shows a record sleeve featuring the face of Enver Demirbağ, evidently in his prime. Version four is a static screen with “Demiray Arşiv” (Demiray Archive), “Yara Bende,” and “Harput Bülbülü Enver Demirbağ 1935–2010” written in a mix of fonts to the right, and, to the left, an image of Enver Demirbağ, a *cümbüş*, clarinet and *darbuka* trio, and the citadel ruins beyond. Version five shows an informal outdoor performance by a group of men, some playing, some listening, in the shade of ancient stonework. The video camera focuses mainly on an aging Enver’s face. Version six is taken from a car on the road to Harput. Once there, we see ruined shrines and various old houses. Version seven is labelled, with unusual accuracy, “Yara Benden (Elezber Hoyrat) 1963,” and shows, firstly, images of Harput’s citadel, and then of old Palu’s ruins and surrounding landscape. Version one, Muhammed Temur’s version, has generic similarities with all of them, then, but is distinguished by the way it connects images of water, ruins, and electricity with Enver Demirbağ’s voice. How and why does it do this? According to what logic? A response to these questions will require a slightly more detailed contextualization of both the singing and the images.

ELECTRICITY'S VOICE

The high-pitched, performatively intense *uzun hava* is understood across Anatolia, at a general level, as a vocal index of the suffering, “burned” body (see Stokes 2021). The words of “Yara Bende[n]” describe, as we have seen, psychic ruination at the hands of a cruel lover, who is directly addressed in the fifth line: “divane gönlümün sebebi sensin” (you are the cause of this crazy affliction of mine). The alternative fifth line, which is heard in version two and identified by Turhan and Taşbilek (2009, 389), depicts untended vineyards and their owls: “Virane bağlarda baykuşlar öter” (Owls hoot in the ruined vineyards).²⁸ This line directly evokes Fuzuli and the local Divan poetic tradition, in which the “ruins” of the world are understood as signs of the psychic ruination on which the acquisition of spiritual knowledge rests. The “scar of separation” in the breast (*sinem*) referred to in line three of the lyric employs the Persian word for “scar” or “wound” (*dağ*), but this also means the pistil of a flower, specifically a tulip; that is, the bit that remains when wind has blown its delicate leaves away.

The words and particularly the case endings, as mentioned above, are difficult to hear, and ambiguous. The “yara” of the first line is not the expected *yara* meaning “wound,” but “yâra” (to the beloved), whose *-a* case-ending connects it to the imperative (“plead”) in the second line. To add to the grammatical complexity, the final word of the fourth line (“*Sağalmaz yara benden*”) is not the conventional *bende* (“I have an unhealable wound,” that is, literally, “in me”), but, as necessitated by the rhyme scheme, “*benden*” (“The unhealable wound. *It is beyond me*”). If we are to hear this word as *benden*, it is the wound that has agency here, not the subject. But as the title of the YouTube clip shows—“Yara Bende”—not everybody does. The transitivity of these sentiments—the question of who is doing what to whom, of who has and who does not have power over the action—is rendered ambiguous in this “mishearing,” as it were. But that very “confusion” could also be said to be part of the story, one of bewilderment amongst wreckage.²⁹ Vocal aesthetics and poetic tropes, then, communicate to informed listeners the image of the solitary lover amongst ruins, and he/she him/herself ruined by his/her torment.

Regarding the visual images in version one, some are more obviously readable than others in terms of ruination: the images of the old city of Harput, for instance. But the others can be understood in such terms as well. The opening

28. See Gider 2017, devoted to toponymic tropes in Fuzuli.

29. Thanks to Gülçin Özkışi for her erudite clarification of these matters, with reference to the adjacent folk song and Divan poetry repertoires. I have used my own words but been guided throughout by her clarifications.

image of Lake Hazar and the folk dancers, for instance, appears unrelated until one recalls the story of the lake. It is a geological newcomer, dating from an inundation that probably took place soon after Evliya Çelebi's visit in the middle of the seventeenth century, which deepened at the end of the nineteenth.³⁰ The sudden appearance and disappearance of lakes in this tectonic landscape, even huge lakes such as this, is not in itself remarkable. Local folklore has seized upon it, though. In a well-known folk tale, a woman is lost, and in desperation asks villagers for water to drink. She is refused—an unconscionable failure of hospitality in this part of the world. She falls asleep, exhausted, but not before cursing them. When she wakes the next morning, she is on an island surrounded by water. The village has been inundated, and the villagers have been drowned. Fears and fantasies of flooding, of entire populations being wiped off the map by angry gods, have a long history in the region.

The final images are of the Keban Dam, a twentieth century act of inundation by one of the more recent of these angry gods: the hydropolitical state.³¹ They have a direct connection, then, with the images of Lake Hazar and its moral fable. They are, as previously noted, hardly peaceful scenes. The first, with multiple lightning flashes illuminating the sky, is theatrically threatening. The last, the rushing water of a stream, is also not as benign as it might initially seem. Such streams do indeed attract picnickers with their musical instruments; cafés are built near them; they bring forth food, drink, and music, as well as greenery—life, in other words. But they emerge unpredictably in this dangerously, and often catastrophically, shifting landscape, a landscape that is,

30. I heard the story on the day I first arrived in Elazığ. For an official Turkish statement of it see www.elazigvakfi.org.tr (accessed March 19, 2023).

31. There is a significant sociological and anthropological literature on the huge dams of the 1960s and 1970s. Classic studies of the Nile dam projects (see Mohamed [1980] 2021) emphasized the social transformations wrought by these dams experienced before, during, and after their construction, with an emphasis on the adaptation of local communities to the new imperatives of nation-state belonging (specifically, here, the sedentarization of tribes). In Turkey, the loss of archaeological heritage was the immediate threat. This was the primary motivation for the Orta Doğu Teknik Üniversitesi's Keban Project, led by its rector, Kemal Kurdaş. The majority of its publications in the 1970s were concerned with archaeological and architectural heritage; however, three volumes of "ethnographic investigations" were published alongside them (see tacdad.metu.edu.tr, accessed February 24, 2024). Research on dams has by and large been concerned with discussing either immediate social effects, or immediate heritage loss. Here I speculate on the possibility of locating these important literatures in a broader historical, ecological, poetic and anthropological discussion of water circulation and management.

rightly, feared. The three images of water—Lake Hazar, the Keban Dam, and the stream—are related, then. They also suggest the relationship—paradoxical at first sight—between signs of life and of ruination.

These observations prompt us to think through the relationship between the production of electricity and the production of voice. Enver Demirbağ's voice, quite clearly, has an intimate relationship with hydroelectric power. It is, in a sense, coterminous with it. It came of age with the Keban Dam. Though schooled in older vocal arts, it was oriented to the world of electric-era commercial sound-recordings, which he first encountered in Ali Bey's mansion.³² His was a generation for which the microphone was the norm: an element of a composite vocal *medium* rather than an ontologically separate *technology*, to employ Kittler's useful distinction. His listeners, in Elazığ and beyond, had learned to listen in a world saturated with electricity—to voices that anticipate the effects of electric microphones, with ears that anticipate the effects of electrified studio engineering and audio technologies.

"Yara Bende[n]," paired with these dramatic images of the Keban Dam, seems to crackle with electricity, too. The heavy reverb is impossible to ignore. At a general level, one finds oneself recalling Emily Thompson's discussion of the modern nation-state's fantasies of "noise" elimination in city-planning and architecture, and the significance that subsequently attached to reverberation (or "resonance") in the evocation of mystery, awe, and the sacred (Thompson 2004). It would not be difficult to see the YouTube clip in such terms, and the Keban Dam as its object. Reverb was the norm in studio recordings of folk music during the period; there are dangers of hearing anachronistically. But if one considers the different levels of reverb in the seven versions discussed above, version one easily has the most, and this seems significant. It is also the only version to dwell, visually, on the dam. This suggests a *felt* relationship between the electricity of the voice and the electricity of the landscape, accessible to somebody with sufficient knowledge of both. What might such a feeling mean, though, at a critical level, for our intertwined "archaeologies," and for the "electrification of sonority"?

32. Both Paşa Demirbağ and a relative of Ali Bey's, Ziya Çarsancaklı, recall the listening parties in the mansion, as well as Ali Bey's love of electronic gadgets (Çarsancaklı 2011; Demirbağ 2011).

VOICE, ARCHAEOLOGY, HYDROPOETICS

The question of how the advent of electricity has shaped human vocal production—from electric microphones, sound recording technologies, and modes of distribution, to ways of listening to the voice dependent upon or conditioned by electronic media—is, by now, routine in musicology, sound studies, and vocal studies. But electricity itself is rarely problematized. An emergent “energy humanities” would insist that it should be.³³ As we have seen, electricity has depended—in Turkey and in many other new nation-states seeking energy self-sufficiency in the middle of the twentieth century—on violent incursions into landscape and history. The violence of these incursions reverberates in “Yara Bende[n],” as I hope to have demonstrated. But “Yara Bende[n]” is part of a poetic and musical world which is also tied to forms of political and historical violence (Andrews and Kalpaklı 2005). These are much more long-standing. In this world, the beloved is the absolute ruler, and the lover is the slave. The former takes evident satisfaction in the torture s/he inflicts; the latter embraces the torment, intoxicated by wine and grief. Both dam and music take shape in a field of sovereign power.

The dam plays a rather complex role in this discussion. The dam projects of the region, including the aforementioned Lake Hazar, were built not only for electricity, but also for irrigation. We cannot entirely reduce the Keban Dam to the question of electricity, no matter how limited or irrelevant its supply of irrigation water turned out to be, whether in the broader, or even in the local, scheme of things. The labour of Muhammed Temur’s YouTube clip is all the more striking, then, in forcefully conjoining dam, voice, and electricity in a string of dreamlike images and sounds. It affords us the means to think about the relationship of dam, and thus electricity, to Enver Demirbağ’s voice in two-way terms. The question of how the dam produced the voice might be complemented, and perhaps even supplanted, by the question of how the voice produced the dam.

The critical possibilities of such dialectical play are underlined in this article by linking both voice and dam to the idea of ruination, and an archaeology that might concern itself with both. We are led to an archaeology of the voice, as we have seen, by local vocal ideologies stressing its “ruined” qualities, by poetry depicting the lover amongst ruins, by dense media stratigraphies, and by the association of “Yara Bende[n]” with a landscape of ruins. We are led to an archaeology of these ruins—and, by extension, a broader regional landscape—by a geology that delivers earthquakes and inundations; by histories

33. See, in particular, Devine 2020, which establishes important connections between this emergent field and music study.

that have seen efforts to eradicate entire populations and marginalize others, though unable to make their material remains entirely disappear; and by a contemporary politics of heritage that seeks, selectively, to restore some at the expense of others. Stoler's theorization of imperial ruins suggests useful critical routes not only into a ruined landscape, but, as I hope to have shown, into the idea of vocal ruination, too. This invites us to think about material traces of the past like Yara Bende[n]" that exist in the uneasy, indeed, fraught, space between heritagization and repression. The point is underlined by recent historical and anthropological work on archaeology in today's MENA region (Abu el-Haj 2001; Çelik 2016). The conjoined archaeologies I propose have, then, the critical purpose not simply of establishing "pasts," but of understanding the terms in which they are negotiated today.

The subject of water management will evoke, to anybody versed in the regional literature, Karl Wittfogel's "hydraulic hypothesis" (Wittfogel 1957). As is well known, this concerns the relationship between large-scale irrigation systems and political centralization in the ancient Near East. Wittfogel's argument that these water management systems explain today's "Oriental despotism" have long been questioned. The dialectical play I have proposed offers, I hope, an alternative to lingering habits of determinism (and Orientalism) regarding the relationship of water to culture. Enver Demirbağ's voice might, I have suggested, tell us just as much about the Keban Dam as vice versa. In place of an Orientalizing "hydraulic hypothesis," in which geology determines water management, which determines politics, which determines culture, we might advance the idea of a "hydropoetics"—in which all such elements might be approached, critically, from one or another direction, in which some aspects of the mutuality of their relationship might be apprehended.

We might ask, looking beyond the case study, what it might mean to think through the "sonorization of electricity" as we think through the "electrification of sonority" at a more general level. It will be clear that this question has something important to offer today's vocal studies and the anthropology of voice, in which the current case study is broadly located. It provides one more rejoinder to a kind of constructivism, which would neglect what is uncanny, moving, and troubling about the voice in certain contexts and circumstances. The voice is not (just) a historical and cultural "construction"; it will always be "something more", as Feldman and Zeitlyn (2019) show. Our conjoined archaeologies offer a potentially useful image of the voice, in this context. A voice such as Enver Demirbağ's might be imagined, like the local landscape, I have suggested, in terms of contiguous stratigraphies "inhabited" by successive communities on the remains of others, sometimes peaceably, sometimes not. It might be imagined, too, in terms of the violent convulsions that will suddenly disrupt these stratigraphies, burying something, exposing something else, in ways that are of consequence to those listening or observing on the surface at a particular moment.

Approached in these terms, a voice will tend to speak of dynamic and plural contingencies. Small-scale critical interventions, of the kind offered here, can help amplify commentaries surrounding them, which are often, for historical reasons, veiled and opaque. Enver Demirbağ's "Yara Bende[n]" offers food for thought because the stakes of such commentaries are so high, the histories in which it is entangled—still—so intensely contested.

ACKNOWLEDGEMENTS

I acknowledge the support, help, and inspiration of Mustafa Balaban, Nihat Kazazoğlu, Aygün Çam, Yusuf Ayaz, Dafni Tragaki, Mitsos Bilalis, Gavin Williams, Andy Fry, Zeynep Kezer, Gülçin Özkişi, Severine Gabry, Panagiota Anagnostou, and Nicolas Puig. Thanks, too, to the two anonymous reviewers, whose suggestions gave me more ideas than I could fully represent in this, the final version, but which I will be sure to follow up elsewhere. I am particularly grateful to the Leverhulme Trust for a Major Research Award (2018–2021), which made work on this project possible.

BIBLIOGRAPHY

- Abacı, Tahir. 2000. *Harput/Elazığ Türküleri*. Pan: Istanbul.
- Abu el-Haj, Nadia. 2001. *Facts on the Ground: Archeological Practice and Territorial Self-Fashioning in Israeli Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Andrews, Walter. 1985. *Poetry's Voice, Society's Song: Ottoman Lyric Poetry*. Seattle: University of Washington Press.
- Andrews, Walter, and Mehmet Kalpaklı. 2005. *The Age of Beloveds: Love and the Beloved in Early Modern Ottoman and European Culture and Society*. Durham: Duke University Press.
- Biner, Zerrin Özlem. 2020. *States of Dispossession: Violence and Precarious Coexistence in Southeast Turkey*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Çarsancaklı, Ziya. 2011. "Harput Müziğini Yaşayanlar ve Yaşatanlar." In *Paşa Demirbağ*, edited by Hadi Önal, 13–28. Elazığ: Manas.
- Çelik, Zeynep. 2016. *About Antiquities: Politics of Archeology in the Ottoman Empire*. Austin: University of Texas Press.
- Chion, Michel. 1996. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Demirbağ, Mehmet. 2011. "Bir Bade-i Nuştur Ömür." In *Paşa Demirbağ*, edited by Hadi Önal, 29–144. Elazığ: Manas.
- Devine, Kyle. 2020. *Decomposed: The Political Ecology of Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Dinkjian, Ara. 2022. *Armenians in America on 78 rpm: From the Ara Dinkjian Archive*. Istanbul: Kalan.
- Ekici, Savaş. 2009. *Elazığ Halk Müziği*. Ankara: Akçağ.

- Feldman, Martha, and Judith Zeitlyn. 2019. "The Clamor of Voices." In *Voice as Something More: Essays Towards Materiality*, edited by Martha Feldman and Judith Zeitlyn, 3–36. Chicago: Chicago University Press.
- Gider, Mahmut. 2017. "Bâkî ve Fuzûlî Divanlarında Mekan Tasavvuru." PhD diss., Fırat University.
- Gordillo, Gaston. 2014. *Rubble: The Afterlife of Destruction*. Durham: Duke University Press.
- Husain, Faisal. 2021. *Rivers of the Sultan: The Tigris and the Euphrates in the Ottoman Empire*. Oxford: Oxford University Press.
- Kezer, Zeynep 2020a. "An Unravelling Landscape: Harput and Mezre During Turkey's Transition from Empire to Republic." In *Cultural Violence and the Destruction of Human Communities: New Theoretical Perspectives*, edited by Fatma Müge Göçek, 183–198. New York: Routledge.
- Kezer, Zeynep 2020b. "The Projections of a Roof: An Ottoman Armenian Family Residence in Nineteenth-Century Eastern Turkey." *Platform*, November 23, 2020, accessed March 19, 2023, www.platformspace.net.
- Mathew, Nicholas, and Mary Anne Smart. 2015. "Elephants in the Music Room: The Future of Quirk Historicism." *Representations* 132 (1): 61–78.
- Memişoğlu, Fikret. 1995. *Harput Divanı*. Ankara: Elazığ Kültür Derneği.
- Mohamed, Abbas Ahmed. 2021. *White Nile Arabs: Political Leadership and Economic Change*. New York: Routledge.
- Navaro-Yashin, Yael. 2012. *The Make-Believe Space: Affective Geography in a Postwar Polity*. Durham: Duke University Press.
- Öztürk, Levent. 2015. *Divânnâme: Geleneksel Türk Müziğinde Divânlar*. İstanbul: Ötüken.
- Schäfers, Marlene. 2023. *Voices That Matter: Kurdish Women at the Limits of Representation in Contemporary Turkey*. Chicago: University of Chicago Press.
- Stoler, Anne. 2008. "Imperial Debris: Reflections on Ruins and Ruination." *Cultural Anthropology* 28 (2): 191–219.
- Stokes, Martin. 2021. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. 2nd edition. New York: Oxford University Press.
- Tarlan, Ali Nihat. 2009. *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Akçağ: Ankara.
- Thompson, Emily. 2004. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900–1930*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Tunç, Yüksel. 2008. "20. Yüzyılda Harput'ta Yaşamış Olan Mahalli Musiki Sanatçılarının İcra Mukayeleri." Master's thesis, Sakarya University.
- Turhan, Salih. 2018. *Harputlu Hafız Osman Öge: Hayatı, Sanatı ve İcra Ettiği Havalı*. Yâran-ı Harput: İstanbul.
- Turhan, Salih, and Şemsettin Taşbilek. 2009. *Elazığ-Harput Havalı*. Ankara: Elazığ Belediye Kültür Yayınları.
- Wittfogel, Karl. 1957. *Oriental Despotism: A Comparative Study of Total Power*. New Haven: Yale University Press.

DIDIER FRANCFORT

LA GUITARE ÉLECTRIQUE,
INSTRUMENT DE CIRCULATION CULTURELLE EN MÉDITERRANÉE
DES ANNÉES 1950 AUX ANNÉES 1970

RÉSUMÉ

Cette contribution propose une approche historique des circulations culturelles complexes que révèle l'adoption progressive de la guitare électrique par des musiciens du bassin méditerranéen. L'ampleur de la diffusion de l'instrument et de ses connotations de modernité bouscule un schéma simpliste d'« américanisation ». La Méditerranée est en contact de pratiques musicales indiennes ou d'Extrême-Orient et l'Italie apparaît comme une plaque tournante dans les circulations. La diversité des formes d'appropriation de la guitare électrique dans les musiques populaires va même jusqu'à de nouvelles formes de construction de marqueurs sonores nationaux.

Reprenant le mot d'ordre léniniste de 1919 selon lequel « le socialisme, c'est les soviets plus l'électricité », on pourrait dire que la guitare électrique, dans l'histoire culturelle méditerranéenne du ^{xx}e siècle, c'est l'électricité moins les soviets, et parfois même moins le socialisme. L'instrument est en effet indissociable de la diffusion du répertoire des nouvelles musiques populaires urbaines américaines. Il est presque un marqueur de l'américanisation. Dans le contexte de la guerre froide, la présence du jazz, l'émergence du rock sont perçus comme des avatarsséduisants de l'hégémonie nord-américaine. Or, comme l'a démontré l'ouvrage de Ludovic Tournès sur l'américanisation (Tournès 2020), la circulation culturelle est plus complexe que l'exercice d'une hégémonie à sens unique sur un monde dominé.

Il se peut que les approches sociologiques et anthropologiques de la globalisation aient perçu plus vite que les travaux d'histoire culturelle la complexité du phénomène. Là où les historiens devaient tenir compte, avec les spécialistes de relations internationales, de phénomènes d'hégémonie, les travaux devenus classiques d'Arjun Appadurai (Appadurai 2015) mettaient en valeur l'importance de l'imagination dans les circulations culturelles. Le travail d'historien présenté ici n'a pas l'ambition de rattraper ce retard théorique, ni d'intégrer systématiquement les apports de l'anthropologie de la globalisation (Abélès 2008). Il reste dans une approche historique qui pose des données factuelles avant de tenter des interprétations. L'examen des répertoires, des techniques, et des chemins empruntés par des musiciens aide ainsi simplement à comprendre la complexité et le caractère hybride des circulations culturelles. Les enjeux historiques et politiques dépassent une histoire de la musique, même en lui assignant une fonction sociale : ce qui est en jeu, ce sont les connotations de la modernité, la vision croisée que les espaces culturels projettent les uns sur les autres, de façon souvent stéréotypée.

À l'origine, le monde méditerranéen est touché par l'électrification musicale à partir d'un occident atlantique. La guitare électrique, invention américaine, doit s'adapter aux pratiques musicales orientales, en allant de l'ouest vers l'est, du détroit de Gibraltar jusqu'aux côtes syriennes, libanaises, israéliennes et palestiniennes. Cela demande une approche plus détaillée et un repérage de la réalité des pratiques musicales : l'usage de sources musicales enregistrées, disponibles notamment sur la Toile, sera ici privilégié pour mettre en évidence des circulations, des convergences, des emprunts, des références. Certes, l'histoire culturelle étant aussi une histoire technique, il faudrait ne pas négliger des aspects d'organologie qui conduiraient à établir les étapes de transformation de l'instrument à partir de la guitare acoustique à laquelle on ajoute un micro. Cela ferait remonter à l'invention, dans les années 1920, de l'ingénieur Lloyd Loard (Duchossoir 1981), pour la firme Gibson, ajoutant un microphone à une guitare hawaïenne. Dès lors, un doute peut naître. L'origine américaine de l'instrument, avant même de traverser l'Atlantique et d'atteindre

les rives de la Méditerranée, a déjà quelque chose à voir avec un espace polynésien plus ou moins fantasmé et avec le Pacifique. Une nouvelle étape est franchie, dans les années 1930, avec l'adoption d'un nouveau modèle d'instrument sans caisse de résonance ressemblant à une poêle à frire (« Frying Pan »). La façon même de tenir l'instrument sur ses genoux dans les temps héroïques de la guitare électrique, et l'usage des glissandi, rapprochent le nouvel instrument électrifié de la guitare hawaïenne plus que de la guitare classique. La recherche d'une typicité sonore, en particulier d'un exotisme rappelant un orientalisme indistinct, conduit à ne pas s'en tenir à un simple schéma diffusionniste reliant un pôle émetteur hégémonique (américain) à un pôle récepteur dominé et passif (méditerranéen). Nous proposons ici, à partir d'un examen partiel de la discographie, de la filmographie et donc de sources audiovisuelles, d'examiner la complexité des circulations culturelles. L'accès à un nombre considérable de sources sonores sur le net ne nous semble pas modifier la phase empirique du travail de l'historien tel qu'il le pratique à partir de sources écrites conservées en archives ou imprimées. Le dépouillement systématique des enregistrements disponibles sur YouTube et des catalogues de labels discographiques sur Discogs se heurte, en définitive, aux mêmes obstacles que le dépouillement d'archives conservées dans des dépôts institutionnels ou privés. Tout travail historique ponctuel dans le cadre d'un article à caractère monographique doit-il pour être légitimé scientifiquement commencer par s'interroger sur la mise en place de l'ensemble de ses sources, des choix des archivistes, des conditions de conservation des documents ou des monuments ? En attendant de pouvoir mener une réflexion systématique sur l'utilisation de sources sonores en histoire culturelle, nous pouvons considérer provisoirement que l'accès à des enregistrements anciens mis en ligne est un signe de leur inscription dans la mémoire des sociétés¹.

LA RÉINVENTION DES ESPACES CULTURELS

Les débuts pionniers de la guitare électrique correspondent dans l'histoire des musiques nord-américaines à la révolution sonore opérée dans le jazz par les pionniers du Be-Bop. Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Miles Davis ont reconnu que le guitariste Charlie Christian a pu exercer sur eux une réelle influence. Il est considéré comme le premier à avoir adopté et su utiliser systématiquement la guitare électrique. On retrouve son influence dans le son de jazzmen européens comme Léo Petit lorsque celui-ci jouait dans l'orchestre d'Aimé Barelli²,

1. Tous les liens indiqués en notes fonctionnent au 20 juin 2025.

2. « Aimé Barelli Et Son Orchestre - Saint Germain Des Prés », www.youtube.com.

avant de devenir un musicien de studio recherché par tous les chanteurs. Dans le répertoire de Charlie Christian³, un standard attire l'attention lorsque l'on cherche à comprendre la logique des circulations culturelles : *The Sheik of Araby*⁴ composé en 1921 par Ted Snyder. Le succès cinématographique du film du même nom de George Melford avec Rudolph Valentino a contribué à la diffusion de ce morceau qui, sans être véritablement « orientalisant », ne manque pas de convoquer tout un imaginaire proche-oriental. Parmi les très nombreuses reprises du titre, citons la version enregistrée par les Beatles lors d'une audition sans suite pour le label Decca⁵ qui, dans l'introduction, « orientalise » la mélodie. L'ampleur du phénomène est telle que s'opèrent des effets d'aller-retour. Le cinéma égyptien, les attractions pour touristes s'adaptent à la vision « exotisée » pour les cultures occidentales. Ce n'est pas à l'orientalisme des savants mais à l'exotisme présent dans les cultures de masse que s'adaptent les danses orientales ou le cinéma musical.

Le choix de standards par des guitaristes de jazz jouant sur un instrument électrique met en évidence une persistance d'un tropisme méditerranéen et oriental. Le guitariste allemand Coco Schumann, survivant du groupe des Ghetto Swingers jouant dans le camp de Theresienstadt puis déporté à Auschwitz, a poursuivi en République Fédérale d'Allemagne et à Berlin-Ouest, après la Guerre, une carrière dans la lignée de la musique de Charlie Christian. Il affectionne des thèmes orientalisants comme *Shish-Kebab*⁶ composé, en fait, aux États-Unis par David Carroll et George Stone pour l'orchestre du trompettiste italo-américain Ralph Marterie. Coco Schumann a également repris *Misirlou*⁷ (« L'Égyptienne »), chanson célèbre, enregistrée d'abord par des musiciens grecs, déposée aux États-Unis par Nikos Roubanis et redevenue célèbre dans la version rock-surf de Dick Dale⁸ et dans la reprise dans la bande-son de *Pulp Fiction*⁹ de Quentin Tarantino (1994). Il est ainsi difficile de considérer que la circulation culturelle consiste en l'exportation vers la Méditerranée d'un « pur » modèle américain.

L'effet recherché dans l'usage de la guitare électrique n'est pas seulement une simple « occidentalisation » mais bien une série de connotations : la guitare électrique permet des effets de glissando, elle facilite les procédés de réenregistrements

3. Le guitariste a enregistré la partie la plus novatrice de sa brève carrière dans le sextet de Benny Goodman, avec le vibraphoniste Lionel Hampton.

4. « The Sheik of Araby, Pt. 2 (Remastered 2016) », www.youtube.com.

5. « The Sheik of Araby - Decca Tapes, the Beatles », www.youtube.com.

6. « Shishkebab », www.youtube.com.

7. « Misirlou », www.youtube.com.

8. « Dick Dale & The Del Tones "Misirlou" 1963 », www.youtube.com.

9. « Pulp Fiction - Dance Scene Misirlou (HD) », www.youtube.com.

sur des pistes magnétiques parallèles. Le guitariste Les Paul, qui donne son nom à un instrument produit par la firme Gibson, est un modèle de musicien conscient des enjeux techniques et commerciaux de son instrument.

Le son de la guitare électrique, au tournant des années 1950 et 1960, est, en outre, associé à une culture visuelle, cinématographique et télévisée. Le succès du *James Bond Theme*, composé en 1962 par Monty Norman pour *DrNo*, suffit à rappeler que la diffusion de la guitare électrique dans les années 1960 n'est pas un phénomène d'origine uniquement américaine mais relayé, relancé, modifié par des passages par la pop anglaise ou la variété internationale. L'indicatif de la deuxième saison de *Twilight Zone* (« La Quatrième Dimension ») composée par Marius Constant joue sur l'étrangeté du son « électrique »¹⁰. Les 431 épisodes de la série *Bonanza* s'ouvrent sur un orchestre symphonique dans lequel intervient une guitare électrique¹¹. Les compositeurs Jay Livingston et Ray Evans sont les auteurs de la chanson *Que Sera, Sera* (« Whatever Will Be, Will Be », 1953), au cœur de l'intrigue d'un film de Hitchcock.

La guitare électrique combine des connotations différentes, sinon contradictoires. Elle plonge dans ce que la modernité peut avoir d'inquiétant mais renvoie aussi aux mythes fondateurs de l'Amérique : le western, le train. Les téléspectateurs français retrouvent en interlude un petit train sur lequel s'inscrit un rébus¹², dont le convoi est accompagné en musique par une version instrumentale de la chanson *Endlessly*¹³ de Brook Benton et Clyde Otis interprétée par le « French Cow-Boy », Marcel Poincignon, connu sous le nom de Marc Taynor¹⁴ et également comme Mister Sax¹⁵. Le son métallique de la guitare électrique convient au train et à une évocation d'espaces ouverts. La guitare électrique s'adapte à toutes formes de chansons et des musiciens se montrent particulièrement aptes à jouer de façon différente selon les contextes. Ce sont les musiciens de studio, parfois surnommés les requins de studio : Jean-Pierre Bucolo, Serge Malik, Basile Leroux, Jacky Tricoire, Slim Pezin, Claude Engel, Denys Lable et Pierre Chérèze¹⁶. On peut aussi citer, nous l'avons vu, Léo Petit mais aussi Elek Bacsik, Henri Crolla ou Slim Pezin. Ce dernier s'est

10. « Marius Constant - Theme from The Twilight Zone (1959) », www.youtube.com.

11. « RAY EVANS & JAY LIVINGSTON - BONANZA THEME - 1959 », www.youtube.com.

12. « Culte: Le petit train de la mémoire du 27 janvier 1968 | Archive INA », www.youtube.com.

13. « 1959 HITS ARCHIVE: Endlessly - Brook Benton », www.youtube.com.

14. « LE PETIT TRAIN RÉBUS ENDLESSLY (Marc Taynor) », www.youtube.com.

15. www.discogs.com.

16. « Les requins de studio », www.youtube.com.

lancé, en 1977, dans un exotisme orientalisant dans un 45 tours contenant deux titres : *Arabian Disco*¹⁷ et *Slim Train*¹⁸.

L'électricité rejoint un exotisme déjà largement diffusé : celui de l'Hawaïian Steel Guitar inventée par Joseph Kekuku¹⁹. L'instrument est posé sur les genoux et sur un socle. Il est associé à des danses comme le hula²⁰, danses qui rejoignent les danses du ventre dans le regard masculin, dans un exotisme érotisé et dominé (Staszak 2008). Il se caractérise par un usage systématique de la réverbération (Doyle 2005). Des guitaristes électriques sont diffusés dans des disques avec des titres et des couvertures qui se veulent suggestifs²¹. C'est en grande partie lors de son séjour au Liban que le guitariste égyptien Omar Khorshid s'est livré à ce type de diffusion de sa musique à des publics divers succombant à un orientalisme fantasmé²².

Il n'est ainsi pas exclu que les usages de la guitare électrique dans la partie orientale de la Méditerranée soient influencés par une adaptation à une attente de traits significatifs d'une exotisation stéréotypée, mais aussi par d'autres aires culturelles que l'Amérique. La guitare hawaïenne électrifiée devient une référence pour des usages « atypiques » de la guitare électrique. Un musicien comme Benjamin Rogers²³ utilise systématiquement les effets de réverbération et surtout le « bottleneck » (tube de verre ou de métal) qui permet d'obtenir des glissandi : la frette ne joue plus aucun rôle et l'on peut donc adapter plus facilement l'instrument à des musiques utilisant d'autres intervalles que les demi-tons (quarts de ton ou trois quarts de ton). La question des intervalles se pose pour d'autres instruments comme l'accordéon (Puig 2017). Dans les faits, le découpage des circulations culturelles en zones ou aires homogènes échangeant de façon bipolarisée ne fonctionne pas. Le répertoire hawaïen peut être inventé ou réinventé en Amérique. C'est par exemple l'orchestre de Tommy Dorsey qui

17. Vidéo à présent indisponible.

18. « Slim "Slim train" 1977 », www.youtube.com.

19. « Joseph Kekuku and the Steel Guitar (BBC Arena: American Epic) », www.youtube.com.

20. « Songs of Hawaii circa 1945. A Soundies Musical Film Revue. Dances of Hawaii, the Hula. », www.youtube.com et « The Song Of The Islands (1940) - Dick Winslow with the Music Maids », www.youtube.com.

21. *Belly Dance With Omar Khorshid And His Magic Guitar* vol.1, Parlophone, Pathé, Voix de l'Orient, GVDL 95, 1974, Album suivi de deux volumes.

22. « Omar Khorshid Raksat El Jedane 1974 », www.youtube.com.

23. « Benjamin Rogers - SURF 'N SAND UNDER HAWAIIAN SKIES (HI-FI LP-3406) ** vinyl rip ** », www.youtube.com.

popularise le *Hawaiian War Chant*²⁴. Mais parmi les nombreuses reprises de ce succès, il en est une qui utilise largement le son de la guitare électrique et résume les questions de détermination des espaces de circulation culturelle, c'est celle qui a été enregistrée en 1946 par Bob Wills avec son groupe les Texas Playboys²⁵. Une vaste zone se dessine reliant le pays de la *Country* à l'espace du Pacifique. Elle gagne la Méditerranée orientale : le *Hawaiian War Chant* apparaît facétieusement dans une scène de dancing d'un film égyptien de 1964 réalisé par Hasan El-Saifi, *Fuir le mariage (Hârib min al-zawâg)*²⁶. La guitare hawaïenne devient ainsi un marqueur de style country, parfois adaptée et enrichie d'effets vocaux comme la « talking steel guitar » de Pete Drake²⁷.

Pour complexifier encore la délimitation d'un espace culturel de circulation de la guitare électrique qui touche la Méditerranée, il est nécessaire de faire un nouveau détour plus à l'est. L'instrument a connu un succès considérable en Inde où il s'est fondu dans des formes diverses de musique populaire et savante. La paternité de l'introduction de la guitare électrique en Inde est cependant discutée, plusieurs musiciens étant présentés comme les pionniers du phénomène. Ainsi, Van Shipley²⁸ est souvent cité comme « le premier guitariste électrique en Inde ». Mais un autre musicien, Brij Bhushan Kabra, passe pour être l'introducteur en Inde de la guitare hawaïenne²⁹, qu'elle soit électrique ou acoustique, jouée avec un bottleneck, les glissandi donnant un son proche du sitar qui l'accompagne³⁰. Sunil Ganguly³¹ a, en quelque sorte, fait une synthèse originale en jouant de la guitare hawaïenne électrique. Des musiciens comme Hazara Singh³² et, dans un style plus rock, Kazi Aniruddha³³ montrent l'ampleur des usages de la guitare électrique dans le paysage sonore

24. « Film Clip: Hawaiian War Chant - Tommy Dorsey and his Orchestra, 1942 - M-G-M », www.youtube.com.

25. « Bob Wills and the Texas Playboys-Hawaiian war chant. », www.youtube.com.

26. « الزواج من هارب - Harib Min Al-Zawaj 1964 HD Movie », www.youtube.com à partir de 1:06:20.

27. « Pete Drake & his talking steel guitar - "Forever" », www.youtube.com.

28. « Thandi Hawayen Nau Jawan », www.youtube.com.

29. « Pt. Brij Bhushan Kabra, revered classical guitarist presenting Raga Malkauns (rare recording) », www.youtube.com.

30. « Pt. Brij Bhushan Kabra, stalwart of Hindustani Music, playing Raga Bihag. », www.youtube.com.

31. « SUNIL GANGULY GUITAR - O SHAYAM KUCH AJAB THI », www.youtube.com et « O Sajana Guitar », www.youtube.com.

32. « S. Hazara Singh - Electric Guitar - 1968 - FULL ALBUM », www.youtube.com.

33. « kazi aniruddha - electric guitar 1967 », www.youtube.com et « kazi aniruddha & his singing guitars 1968 », www.youtube.com.

de l'Inde des années 1960. Un *guitar hero* impose l'instrument dans les musiques de film et devient légendaire : Gorakh Sharma. Un enregistrement « domestique » met en évidence une technique qui s'est différenciée de la guitare hawaïenne³⁴. Il apparaît dans diverses prestations orchestrales³⁵ avec un flegme digne de l'attitude scénique de Freddie Green chez Count Basie. Mais la guitare électrique de Gorakh Sharma apparaît aussi dans les scènes les plus dramatiques de films indiens³⁶. En Asie, la guitare électrique a aussi ses pionniers à l'est et à l'ouest de l'Inde : en Iran, jusqu'en 1979, avec Kourosh Yaghmaei³⁷, au Cambodge, jusqu'en 1975, avec le groupe Baksey Cham Krong³⁸.

ITINÉRAIRES CROISÉS

La très brève carrière du guitariste égyptien Omar Khorshid est emblématique du parcours de musiciens pour lesquels l'adoption de la guitare électrique a été non seulement un marqueur générationnel mais aussi une façon de ne pas s'enfermer dans le cadre d'une musique « nationale ». Issu d'une famille appartenant aux milieux du cinéma, Omar Khorshid est dès ses débuts autant un acteur qu'un musicien. Formé à l'Institut Philharmonique Grec, il participe d'abord au groupe rock Les Petits Chats (nom français donné à un ensemble pionnier cairote, sans doute inspiré par le groupe français des Chats Sauvages), avant de s'imposer comme le guitariste des plus grands chanteurs égyptiens : Umm Kulthum, Mohammed Abdel Wahab, Abdel Halim Hafez et Farid El Atrache. L'introduction de la guitare électrique dans l'orchestre classique arabe qui accompagne les chanteurs (avec qanun, oud, violons, etc.) est une révolution sonore, complétée par l'arrivée des claviers avec l'accordéon de Hassan Abu El Seoud, puis des instruments électroniques. Omar Khorshid acquiert très vite un statut de star internationale. Il quitte l'Égypte pour vivre au Liban de 1973 à 1977. En 1978, le président Anouar El Sadate l'invite à jouer pour la

34. « Gorakh Sharma- Sweetness! », www.youtube.com.

35. « Gorakh Sharma- Signature tune at Shanmukhanad again- courtesy Hemantkumar Musical group », www.youtube.com et « Original Karz Theme Rishi Kapoor Live in Concert, Pune Performed By Gorakh Bhai Sharma », www.youtube.com.

36. « Gorakh Sharma plays a Guitar solo in climax scene in Aan Milo Sajna 1970 Full Hindi Movie », www.youtube.com.

37. « 01.Kourosh Yaghmaei - Gole Yakh (Winter Sweet) », www.youtube.com et « Kourosh Yaghmaei - Dokhtare Delkhasteye Shahr (The Heartbroken Town Girl) », www.youtube.com.

38. « Mol Kamach & Baksey Cham Krong - Pleine Lune {Full Moon} (AKU7001) », www.youtube.com et « Je Te Quitterai », www.youtube.com.

signature des Accords de Camp David. Le guitariste est en outre devenu une vedette de cinéma, avec une vie tumultueuse. Dans un film réalisé en 1973 par Mohammed Salmane, intitulé *Gîtâr al-hubb* (« Guitare de l'Amour »), il a pour partenaire la chanteuse et actrice libanaise Sabah. Dans une séquence qui semble presque autobiographique³⁹, sa partenaire lui donne une guitare électrique alors qu'il joue sur une guitare acoustique. Au sommet de sa gloire, il meurt dans un accident de voiture en 1981 à l'âge de 36 ans. Son répertoire de virtuose reprend en version instrumentale les succès des chanteuses et chanteurs qu'il a accompagnés.

Lorsqu'il reprend *Inta 'umri* (« Tu es ma vie »)⁴⁰, chanson composée par Mohammed Abdel Wahab, sur des paroles d'Ahmad Shafiq Kamel, Omar Khorshid contribue à patrimonialiser un « tube ». D'ailleurs, dans les versions canoniques d'Oum Kalthoum, enregistrées en public ou en studio, la guitare électrique joue un rôle majeur et surprenant dans l'introduction instrumentale⁴¹. Omar Khorshid reprend, par exemple, dans le répertoire de la diva égyptienne *Alf lêla wi-lêla* (« Mille et une nuits »)⁴². Mais il intègre aussi dans son répertoire des reprises « occidentales ». Lorsqu'il joue *Apache* de Jerry Lordan qui avait été enregistré en 1960 par Bert Weedon⁴³ puis par les Shadows⁴⁴, il « orientalise » le « tube » en y adjoignant des percussions et des rythmes fonctionnant comme des marqueurs culturels⁴⁵ alors que son jeu à la guitare est parfaitement conforme au son originel. Le marquage « oriental » est encore plus net lorsqu'il s'agit du thème du film *Le Parrain*⁴⁶.

L'itinéraire des guitaristes électriques issus d'un espace méditerranéen a conduit, souvent, à des parcours transnationaux. Dans certains cas, cependant, la carrière et la diffusion de la musique d'un musicien restent assez clairement délimités à un espace national. Ainsi, le guitariste et chanteur libyen Hashem el-Houni chante à la fin des années 1960 des chansons assez traditionnelles, mais dans *Libya*, expression d'attachement nostalgique au pays, un accent de

39. « جيتار الحب Guitar El Hob 1973 », www.youtube.com. La séquence en question est située vers la 31^e minute. Le lien est bloqué depuis la date de consultation. Une autre séquence du film reste accessible : « OMAR khorshid (Guitar Al-Hob) », www.youtube.com.

40. « Enta Omri (You Are My Life) omar khorshid », www.youtube.com.

41. « Umm Kulthum - Enta Oumry (Concert) | حفلة - انت عمرى », www.youtube.com et « Umm Kulthum - Enta Omry | انت عمرى », www.youtube.com.

42. « Omar Khorshid - Alf Layla », www.youtube.com.

43. « 1st RECORDING OF: Apache - Bert Weedon (1960) », www.youtube.com.

44. « The Shadows - Apache (1964) », www.youtube.com.

45. « Apache », www.youtube.com.

46. « Godfather », www.youtube.com.

guitare électrique et des paroles en anglais apportent un trait de modernité⁴⁷. Dans les années 1960 et 1970, un peu partout autour de la Méditerranée, on assiste à un jeu incessant et complexe entre la modernité instrumentale, les rythmes rock et pop et la tradition.

En Turquie, le guitariste Mustafa Özkent enregistre en 1973 un disque significatif de l'esthétique de la pop anatolienne : *Gençlik İle Elele* (« Main dans la main avec la jeunesse »). On y retrouve *Üsküdar'a Giderken* (« En allant à Üsküdar »)⁴⁸. La cinéaste documentariste Adela Peeva a bien montré, dans son film *Whose is this Song ?* (2003), l'ampleur et les enjeux des appropriations nationales multiples et contradictoires de cette vieille mélodie⁴⁹. Le guitariste Erkin Koray⁵⁰ a acquis, en Turquie, un statut de *guitar hero*, parfois comparé à Jimi Hendrix. Son rock anatolien se nourrit de chansons traditionnelles, de ponctuations de « davul ve zurna » (hautbois et percussion), par exemple dans *Şaşkın* (« Désorienté »)⁵¹. Le son électrique est exporté dans les tournées et la diffusion de chanteurs et de chanteuses turcs qui ont une carrière internationale. Barış Manço, ancien élève de Galatasaray, a commencé à jouer et à chanter de façon confidentielle dans des groupes de rock à Istanbul. Sa famille s'est installée en Belgique où sa carrière a pu prendre une autre dimension. À partir de la fin des années 1960, il est connu en Turquie, en Belgique et en France. Au sommet de sa carrière rock puis pop, il reste prêt à intégrer des éléments sonores traditionnels comme la zurna (hautbois)⁵². La guitare électrique est également associée au succès mondial de la chanteuse Ajda Pekkan qui chante en Allemagne⁵³ et en France, par exemple, en duo en 1976 avec le chanteur et guitariste (acoustique) Enrico Macias⁵⁴. Elle chante même en français à Téhéran en 1977, en compagnie d'un groupe très électrique, « Viens dans ma vie j'ai envie d'être aimée de toi »⁵⁵, avec un jeu scénique qui serait impensable en Iran après 1979.

47. « هاشم الهوني - ليبيا », www.youtube.com.

48. « Mustafa Özkent Ve Orkestrası - Üsküdar'a Giderken (by EarpJohn) », www.youtube.com.

49. www.adelamedia.net.

50. « Erkin Koray - Cemalim (1974, High Quality) », www.youtube.com.

51. « Erkin Koray - Şaşkın », www.youtube.com.

52. « Barış Manço - Süleyman [www.turkcerock.net] », www.youtube.com.

53. Vidéo non disponible.

54. « Enrico Macias & Ajda Pekkan - Je t'apprendrai l'amour [1976] », www.youtube.com et « Ajda Pekkan - Hoşgör Sen / Paris Olympia Konseri (1976) (Ægrsγ) », www.youtube.com.

55. « Ajda Pekkan Concert in Iran Tehran 1977 », www.youtube.com.

En Grèce, le son de la guitare électrique est lié à l'émergence du rock. Le guitariste Silver Koulouris s'associe vite à Demis Roussos et Lucas Sideras dans un groupe appelé The Idols. Avec eux et le claviériste et compositeur Vangelis Papathanassiou, il participe à la naissance, en 1966, du groupe Aphrodite's Child⁵⁶ et joue un solo célèbre dans *The Four Horsemen*⁵⁷. Tout en s'inscrivant dans une sensibilité issue du rock et de la pop, un autre guitariste grec s'est fait connaître hors de son pays en utilisant la guitare électrique dans un registre qui était associé au bouzouki : né à Kalamata en 1940, Aristide Seisanas a fait carrière sous le nom d'Aris San comme chanteur et guitariste, essentiellement en Israël, dans un nightclub de Jaffa du nom d'Ariana. Sa vie et sa mort ont bien des aspects mystérieux, relatés dans un film documentaire réalisé en 2007 par Dani Dothan⁵⁸. Son répertoire comprend des chansons populaires grecques relevant essentiellement du genre du Laïkó et du répertoire de Stelios Kazantzidis qu'il vénère. Dans un de ses plus grands tubes, *Boom Pam*, il reprend *Bros gkremós kai píso réma* (« Devant une falaise, derrière un torrent ») de Panos Gavalas⁵⁹. Dans un des longs passages d'improvisation soliste, Aris San cite le solo de guitare de l'introduction d'*Inta 'umri*, le tube égyptien d'Umm Kulthum⁶⁰. Après avoir été adulé en Israël et être devenu une vedette du disque et de la télévision, Aris San a connu des moments difficiles : accusé d'espionnage, critiqué pour sa liaison avec la chanteuse de son groupe, il décide de tenter sa chance aux États-Unis, y tourne un film, y enregistre de nouveaux disques mais, surtout, y ouvre un nightclub que fréquentent Anthony Quinn ou Louis Armstrong. Le FBI suspecte des liens avec la mafia et le trafic de stupéfiants. Il passe quelque temps en prison et ouvre, à sa sortie, un nouveau club. Il quittera précipitamment l'Amérique pour se réfugier à Budapest, où il mourra dans des conditions suspectes en 1992. Le catalogue des labels israéliens de disques et de cassettes tels que Koliphone ou A.Z.R. (où enregistre Aris San au début de sa carrière avant de passer à CBS) prouve l'ampleur des liens entre les musiciens et le public juifs mizrahi arabophones et toutes les musiques du bassin méditerranéen oriental (Francfort 2021).

56. « Rain and Tears 한글자막 / Aphrodite's Child », www.youtube.com.

57. Le solo commence à la 3^e minute, « Aphrodite's Child - The Four Horsemen (video) », www.youtube.com.

58. « The Mystery Of Aris San (A Documentary on Aris San, 2007) », www.youtube.com.

59. « Μπρος γκρεμός και πίσω ρέμα - Πάνος Γαβαλάς », www.youtube.com.

60. Dans l'enregistrement public, à 5 minutes 41 secondes du début, « ARIS SAN his Guitar & his Band BOOM PAM Pa Ra Ra 1970 live version 48op 25fps H264 128kbit AAC », www.youtube.com.

Israël fait partie d'un vaste espace de circulation culturelle qui ne se démarque pas toujours de son contexte régional pour être relié uniquement aux cultures diasporiques européennes ou américaines. Même en plein conflit, des succès joués à la guitare électrique sont des « tubes » dans les sociétés et dans les armées en guerre. Le chanteur syrien Samir Al Tawil a lancé un tube en 1967, *Linda Linda*⁶¹, qui a vite circulé, malgré le contexte de guerre, dans l'ensemble de la région. Le chanteur libanais Maroun Nemnom l'a reprise⁶². Omar Khorshid en donne une version instrumentale très électrifiée⁶³, mais le plus étonnant est sans doute la version enregistrée et chantée en arabe par le chanteur israélien d'origine yéménite Haim Moshe⁶⁴, qui accorde une place majeure à la guitare électrique.

La guitare acoustique s'exporte aussi et peut concurrencer l'instrument électrique. Le guitariste Claude Ciari, né à Nice en 1944 d'un Italien et d'une Roumaine, connaît en 1964 un succès international avec *La Playa*, sur une guitare « folk »⁶⁵. En 1973, il enregistre un disque intitulé *Une Guitare au Moyen-Orient*, diffusé par Columbia en Grèce et, entre autres, par EMI en Turquie⁶⁶. Il y reprend *El-hubb el-awwil* (« Le Premier Amour ») de Mohammed Abdel Wahab⁶⁷, rivalisant ainsi avec les versions électriques comme celle d'Omar Khorshid⁶⁸. Claude Ciari s'installe ensuite à Tahiti puis au Japon.

Le tour de Méditerranée de la guitare électrique, parfois concurrencée par la guitare acoustique, voit aussi s'affirmer des musiciens d'Europe centrale. Cela commence par des jazzmen comme le Yougoslave Nikica Korbar⁶⁹, inspiré par Charlie Christian et Les Paul⁷⁰. On connaît maintenant mieux le guitariste d'origine rom hongroise Elek Bacsik, grâce à sa biographie publiée par sa fille Balval Ekel (Ekel 2015). Il est passé de Hongrie en Autriche et en Suisse avec son ami le pianiste classique György Cziffra, puis au Liban, et en Italie avec le Napolitain Renato Carosone. L'Italie, nous allons le voir, apparaît en effet comme une plaque tournante des échanges culturels méditerranéens. L'homme d'État démocrate-chrétien Alcide De Gasperi affirmait bien que

61. www.discogs.com et « ليندا ليندا سمير الطويل », www.youtube.com.

62. « Linda », www.youtube.com.

63. « Omar Khorshid - Linda Linda / عمر خورشيد », www.youtube.com.

64. « Haim Moshe (”יח תבהא“) ילוגיא ג, הדניל - השם מייח », www.youtube.com.

65. « Claude Ciari-La playa 1964 », www.youtube.com.

66. www.discogs.com.

67. « Al Hob El Awal », www.youtube.com.

68. « Al Hob El Awal », www.youtube.com.

69. www.courrierdesbalkans.fr.

70. « Nikica Korbar – I Njegova Gitara (FULL EP, latin jazz, 1960, Yugoslavia) », www.youtube.com.

L'Italie était un pays atlantique, défiant ainsi la géographie au nom de la géopolitique. La chanson napolitaine *Tu vuo' fa' l'americano* (« Tu veux faire l'Américain ») de Renato Carosone met bien en évidence ce lien spécifiquement italo-américain. Le film *Un Américain à Rome* (« Un Américain à Rome ») (1954) avec Alberto Sordi fait plaisamment de la gastronomie un autre terrain de relations entre l'Italie et l'Amérique. La guitare, comme nous allons le voir, est à cet égard un marqueur culturel et politique fort.

Bacsik passe quelques années dans la péninsule Ibérique. Il vient à Paris à la fin des années 1950 et s'impose comme accompagnateur de chanteurs et de musiciens de jazz, jouant avec Serge Gainsbourg ou Sacha Distel, plus rarement comme soliste⁷¹. Bacsik s'installe ensuite aux États-Unis.

LA FILIÈRE ITALIENNE

Une séquence de la *Dolce Vita* (« La Douceur de vivre ») de Fellini illustre bien l'irruption de la guitare électrique dans l'Italie du « *miracolo economico* » (« miracle économique »). Dans une boîte de nuit très chic en plein air reconstituant une hypothétique Antiquité, les danseurs réclament bruyamment un rock'n roll. Adriano Celentano surgit sur scène et l'orchestre l'accompagne avec guitare électrique et saxophone. « L'urlatore » (« le hurleur ») est déjà connu : il a participé au Premier Festival de rock italien à Milan en 1957⁷². D'autre part, la guitare électrique devient un personnage fictif avec lequel on dialogue. Lorsque Natalino Otto enregistre en 1958 *Mama Guitar*⁷³, l'étiquette du disque de label Fonit⁷⁴ précise que l'on y entend Luciano Zuccheri « et sa guitare magique » (« *e la sua magica chitarra* »). Ce virtuose, né dans le Frioul, est l'auteur de méthodes d'apprentissage et de perfectionnement pour les guitaristes utilisant des instruments électriques, avec des disques de démonstration⁷⁵. Tous les exotismes semblent facilités par la plasticité de l'instrument. Il évoque de façon stéréotypée un Extrême-Orient de pacotille dans

71. « Serge Gainsbourg , Elek Bacsik , Michel Gaudry - All the things you are (boeuf jazz) 1964 », www.youtube.com et « Sacha Show - Bluesette (1964) », www.youtube.com.

72. www.rockit.it.

73. « Natalino Otto - MAMA GUITAR (1958) », www.youtube.com.

74. www.discogs.com.

75. www.discogs.com et www.discogs.com.

Luna cinese (« Lune chinoise »)⁷⁶ ou en accompagnant la chanteuse Vittoria (Vicky) Mongardi dans *Sayonara*⁷⁷.

L'Italie de la fin des années 1950 et des années 1960 connaît une multiplication des lieux tels que les boîtes de nuit ou les dancings où se produisent des orchestres de danse moderne mêlant une typicité latine, italienne ou régionale (napolitaine) à des formes mondiales de variété. Dans ces orchestres jouent des musiciens de passage entre le Moyen-Orient, l'Europe Centrale et Occidentale, l'Amérique. On peut ainsi considérer qu'il existe en Italie, dès les années 1960, un style musical propre aux night-clubs et relié à une esthétique mondialisée⁷⁸. Un imprésario a permis cette mobilité des musiciens : Khalil Nahas. Celui-ci commence sa carrière dans les établissements de Beyrouth où jouent Bruno Martino ou Bob Azzam. Il devient l'agent de ces musiciens devenus célèbres et fait jouer « ses » artistes dans les boîtes de nuit, les grands hôtels, les casinos des villes italiennes.

L'orchestre de danse des années 1960 comprend nécessairement une guitare électrique et une batterie. Le pianiste napolitain Renato Carosone ajoute une touche particulière « méridionale ». Un jeu avec les stéréotypes permet aux musiciens napolitains de se présenter comme méditerranéens et de jouer avec les autres stéréotypes qui caricaturent le monde arabo-musulman. Dans *Caravan Petrol*⁷⁹, Carosone laisse la vedette au batteur Gegè Di Giacomo. La caricature est certes assez proche des préjugés coloniaux. Renato Carosone a débuté sa carrière à Addis Abeba, puis il a trouvé un succès mondial à Londres, à Paris, à New York au Carnegie Hall. Il a fait preuve d'un incroyable flair pour repérer des musiciens qui après un moment dans son orchestre ont eu une carrière internationale, en particulier pour trouver les meilleurs guitaristes électriques : Elek Bacsik, le Néerlandais Peter Van Wood et Raf Montrasio⁸⁰. Dans l'orchestre de Carosone, Raf Montrasio joue joyeusement en sautillant avec sa guitare Höfner blanche⁸¹. Mais le répertoire de Renato Carosone ne se limite pas à des morceaux légers. Un « *melodramma strappalacrime* » (« film qui tire les larmes ») réalisé en 1956 par Luigi Capuano donne un relief

76. « Luna Cinese », www.youtube.com.

77. « Vicky Mongardi with Luciano Zuccheri & Suo Complesso - Sayonara », www.youtube.com.

78. www.michelebovi.it et « Gente da Night Club. », www.youtube.com.

79. « Di Giacomo Gegè' - Caravan Petrol », www.youtube.com et « Renato Carosone Caravan Petrol Canta Napoli », www.youtube.com.

80. « RENATO CAROSONE Docu.film : Raf Montrasio tu vuò fà l'americano », www.youtube.com.

81. « Renato Carosone - Bernardine (Carosello) Raf Montrasio on guitar », www.youtube.com.

particulier à la chanson éponyme *Maruzzella*⁸² : à la fin du film, le thème musical interprété au piano par Carosone est repris par l'orchestre symphonique. Dans l'enregistrement pour le disque, la voix du chanteur napolitain dialogue avec la guitare électrique⁸³. Lorsque, des années après le succès du film et de la chanson, Montrasio, chez lui, reprend le thème⁸⁴, on prend la mesure de la richesse musicale et poétique de la guitare électrique que le musicien a développée, presque en secret, dans un cadre apparemment léger. Quant à Peter Van Wood, il a reçu aux Pays-Bas une formation classique avant de jouer dans divers orchestres en France et en Amérique puis de venir en Italie, où il a été remarqué par Renato Carosone. Il fonde son groupe et s'installe à Milan au milieu des années 1950. « L'Olandese Napoletano » (« Le Hollandais napolitain ») devient, avec sa Gretsch White Falcon, un représentant de la vie milanaise avec son côté « chic » et trépidant⁸⁵. Son instrument est souvent utilisé comme une voix dotée de parole, avec une assez grande tendance à en faire, lui aussi, un personnage féminin caricatural dans *Butta la Chiave* (« Lance la clé »)⁸⁶, et dans *Il Telefono* (« Le téléphone »)⁸⁷.

Dans son quartet, Marino Marini a fait appel successivement à plusieurs guitaristes : dans les années 1950, le Napolitain Gaetano Totò Savio, qui par la suite a composé un nombre important de « tubes », puis, de 1960 à 1963, Bruno Guarnera et, de 1963 à 1966, Francesco Ventura. Marino Marini rencontre un succès mondial. Il joue lui aussi sur des références stéréotypées à un Orient caricatural, par exemple dans *Chella 'Lla* (« Celle-là là »)⁸⁸. L'Italie du Sud reste associée à la Méditerranée orientale mais le chanteur est devenu un artiste de « variété internationale ». Il a su s'imposer jusqu'en Pologne en chantant en polonais⁸⁹. Il a chanté en Israël, où ses disques sont diffusés sous le label Hed-Arzi⁹⁰. Une de ses chansons est dédiée à Tel Aviv⁹¹. La guitare électrique joue un rôle majeur dans l'accompagnement instrumental. Toutefois, l'expérience a été mal perçue par son public vivant dans les pays voisins.

82. « Maruzzella 1956 Carosone Allasio FULL », www.youtube.com notamment à partir de 1:03:10.

83. « Maruzzella », www.youtube.com.

84. « Raf Montrasio - Maruzzella », www.youtube.com.

85. « Peter Van Wood - Via Montenapoleone.wmv », www.youtube.com.

86. « Peter Van Wood - Butta La Chiave », www.youtube.com.

87. « Peter Van Wood - Il telefono (1958) », www.youtube.com.

88. www.discogs.com et « Marino Marini - Chella 'llà ! "Oh ! la la" », www.youtube.com.

89. « Nie Placz Kiedy Odjade », www.youtube.com.

90. www.discogs.com.

91. « Marino Marini Tel Aviv ינירמ ונירמ ביבא לת 2 wmv », www.youtube.com.

Le chanteur égyptien d'origine libanaise Bob Azzam, qui a eu du succès avec des « tubes » orientaux électrifiés comme *Mustapha*⁹², est passé par l'Italie avant d'aller en France puis de s'installer en Suisse. L'Italie est bien dans le bassin méditerranéen une sorte de plaque tournante entre les cultures orientales et occidentales. En Espagne, où la guitare « sèche » reste un marqueur culturel, les groupes qui électrifient leur musique dansante adoptent des codes et des pièces du répertoire italien. Le groupe catalan Los Pájaros Locos chante ainsi en italien *Pascualino Marajá*, chanson fantaisiste racontant les aventures d'un habitant de Sorrente tombant amoureux d'une princesse indienne⁹³, cherchant à devenir Indien mais regrettant la pizza.

Paradoxalement, la guitare électrique, instrument de circulation culturelle, est aussi un outil d'affirmation identitaire, un marqueur auquel on a recours dans l'invention, la réaffirmation, la recomposition et redéfinition des identités culturelles.

CONCLUSION

La construction de marqueurs et l'instrumentalisation de la culture dans la nationalisation des sociétés passe souvent par la patrimonialisation des productions devenues canoniques. La reprise et l'actualisation du répertoire de référence utilisant la guitare électrique est une façon de combiner, dans l'idée de culture nationale, tradition et modernité. Le guitariste Ashraf Ziada se présente comme étant d'origine grecque et égyptienne. Il se réclame d'un « Spanish World Music Style »⁹⁴ mais reprend comme des classiques, dans les années 2000, les succès d'Omar Khorshid⁹⁵, avec *Inta 'umri*⁹⁶.

Paradoxalement, c'est au moment de l'affirmation d'une spécificité ou d'une identité nationale que l'influence américaine est la plus sensible. Le passage de Jimi Hendrix à Woodstock en août 1969 n'a pas fini d'influencer des générations de guitaristes. Sa reprise de l'hymne états-unien *The Star-Spangled Banner*⁹⁷ a été perçue comme une critique de la politique nord-américaine en

92. « Bob Azzam - Mustapha », www.youtube.com.

93. « Pascualino Marajá (Remastered) », www.youtube.com.

94. « Beautiful Sinai - Stay Away Music by Ashraf Ziada 2020 », www.youtube.com et www.ashrafziada.com.

95. « إسمع أحلي وأجمل تقاسيم علي الجيتار للفنان الراحل عمر خورشيد (تقاسيم 2000) مع الفنان أشرف زيادة », www.youtube.com.

96. « إنت عمري أم كلثوم », www.youtube.com.

97. « Jimi Hendrix - The Star Spangled Banner [National Anthem] (Live at Woodstock 1969) », www.youtube.com.

Asie. Le vibrato, les distorsions et le bruit dénonceraient la guerre ; mais cette explication est réductrice. L'exportation de la contre-culture américaine contribue à l'américanisation du monde. La reprise des hymnes nationaux à la guitare électrique est fréquente et bien des amateurs se filment chez eux dans cet exercice, souvent solitaire, qui ne signifie pas nécessairement une critique de leur gouvernement, ni une adhésion à une sensibilité nationaliste, qu'il s'agisse de l'hymne égyptien⁹⁸ ou de l'hymne tunisien⁹⁹. Le guitariste israélien Yehuda Keisar fait figure de *guitar hero* de la musique mizrahi. Sa reprise de l'hymne national *Hatikva*¹⁰⁰ est une forme d'appropriation d'une musique officielle significative de la prépondérance des musiques ashkénazes dans la phase initiale de la construction nationale israélienne (Francfort 2021). L'interprétation de l'hymne national ukrainien par le guitariste tatar de Crimée Enver Izmaylov¹⁰¹ est loin d'être une parodie critique, elle s'inscrit dans le refus de l'annexion de la Crimée à la Russie et constitue par ailleurs une démonstration de la technique du *tapping*.

Les hymnes nationaux sont des marqueurs culturels évidents mais, depuis le XIX^e siècle, d'autres formes musicales peuvent jouer le même rôle, en particulier des danses, des chants religieux. La reprise à la guitare électrique, par Marko Milovanović, d'un kolo de Braća Vasilevski, connu dans sa version originale pour saxophone¹⁰², permet de se réclamer d'un « Serbian Guitar Style »¹⁰³. La guitare électrique sert alors à démontrer l'actualité des identités culturelles nationales. Elle joue un rôle important dans l'émergence d'une musique touareg au Niger avec Omara « Bombino » Moctar¹⁰⁴. En Macédoine du Nord, Vlatko Stefanovski, guitariste pratiquant une fusion éclectique entre rock, jazz et musiques traditionnelles, participe à des shows télévisés spectaculaires multipliant les marqueurs sonores et visuels d'expression d'une identité assimilée (de façon sans doute réductrice) à une appartenance nationale : rythmes caractéristiques, instruments traditionnels, ensembles vocaux, motifs de broderie agrandis sur des écrans géants¹⁰⁵, etc.

98. « Egypt National Anthem Guitar Cover | عزف النشيد الوطني المصري علي الجيتار », www.youtube.com.

99. « Tunisian Anthem Rock version », www.youtube.com.

100. « הוקתה רסיק הדוה », www.youtube.com.

101. « Энвер Измайлов - Гимн Украины », www.youtube.com.

102. www.discogs.com et « Braća Vasilevski - Urnebes kolo », www.youtube.com.

103. « Marko Milovanović - Urnebes kolo (Cover) (Original by Braća Vasilevski) Serbian Guitar Style », www.youtube.com.

104. « Bombino - Mahegagh (What Shall I Do) », www.youtube.com.

105. « Vlatko Stefanovski - Uci me majko karaj me (Official Video Clip Zlatna Bubamara 2019) », www.youtube.com.

C'est sans doute dans l'apparente contradiction entre les usages spécifiques « nationaux » de la guitare électrique qui se sont généralisés après 1990 et les phénomènes de circulation généralisée des pratiques et des sensibilités musicales que quelque chose se noue. Un article de Supriya Nair (2010) a montré comment les vidéos musicales diffusées sur YouTube par Coke Studio ont pu rapprocher les publics indien et pakistanais. La célèbre boisson gazeuse américaine ne peut élargir son marché et réconcilier ses clients qu'avec un détour musical utilisant largement la guitare électrique, qui reste un instrument de circulation musicale. Coke Studio représente en apparence le versant « heureux » de la mondialisation et, fort du succès du rapprochement des sensibilités musicales indienne et pakistanaise, rapproche les pays méditerranéens avec des musiciens d'horizons divers comme la chanteuse syrienne Rouwaida Attieh¹⁰⁶, le chanteur Mohamed Mounir rencontrant des musiciens de reggae¹⁰⁷, etc. L'électricité n'intervient pas seulement comme vecteur technique transmettant du son mais comme élément d'un imaginaire et d'une esthétique. La guitare électrique réconcilie libre-échangeisme et protectionnisme. L'innovation technique n'a peut-être pas été la cause première d'une circulation musicale qui répondait à des aspirations d'ouverture des sociétés. La guitare électrique sert aujourd'hui indifféremment les tendances contradictoires d'ouverture et de repli des pays riverains de la Méditerranée.

L'approche historique empirique met en évidence le fait que le concept de transfert culturel ne suffit pas à rendre compte de phénomènes plus complexes (Espagne 1999 ; Wilfert-Portal 2013), que les approches anthropologiques ont déjà bien mis en évidence. Mais la mise en évidence d'une factualité parfois surprenante reste une démarche nécessaire. Ainsi l'inscription de musiciens israéliens dans une esthétique qui les rapproche de celle des pays voisins, même dans les plus dures périodes de conflit, conduit à repenser ce qu'est une aire culturelle et à cesser de postuler l'intangibilité des frontières culturelles.

106. « Ya Tira Tiri Ya Hamama, Rouwaida Attieh, Coke Studio بالعربي, S01E02 », www.youtube.com.

107. « Al Leila ya Samra, "الليلة يا سمرة", Coke Studio بالعربي, S01E06 », www.youtube.com.

BIBLIOGRAPHIE

- Abélès, Marc. 2008. *Anthropologie de la globalisation*. Paris : Payot.
- Appadurai, Arjun. 2015. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Traduit par Françoise Bouillot. Préfacé par Marc Abélès. Paris : Payot.
- Doyle, Peter. 2005. *Echo and Reverb: Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900-1960*. Middletown : Wesleyan University Press.
- Duchossoir, André. 1981. *Gibson Electrics. From the origins up to 1961*. Châtillon : Médiapresse.
- Ekel, Balval. 2015. *Elek Bacsik, Un homme dans la nuit*. La-Neuveville-aux-Joûtes : Jacques Flament éditions.
- Espagne, Michel. 1999. *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris : Presses universitaires de France.
- Francfort, Didier. 2021. « Musiques orientales et questions nationales en Israël de 1948 aux années 2000. » *Revue d'histoire culturelle* 2, en ligne : revues.mshparisnord.fr, consulté le 18 avril 2023.
- Nair, Supriya. 2010. « Fusion. High on Coke Studio. Forget cricket. A Pakistani music show is breaking down barriers. » *Open*, publié le 23/09/2010, en ligne : openthemagazine.com, consulté le 29 avril 2023.
- Puig, Nicolas. 2017. « La ville amplifiée. Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire. » *Techniques et culture* 67, Suppléments aux numéros : « Low Tech ? Wild Tech ! ».
- Staszak, Jean-François. 2008. « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (xviii^e-xxi^e siècles). » *Annales de géographie* 660-661, n^{os} 2-3 : 129-158, en ligne : www.cairn.info, consulté le 11 avril 2023.
- Tournès, Ludovic. 2020. *Américanisation. Une histoire mondiale, xviii^e-xxi^e siècles*. Paris : Fayard.
- Wilfert-Portal, Blaise. 2013. « L'histoire culturelle de l'Europe d'un point de vue transnational. » *Revue Sciences/Lettres* 1, en ligne : journals.openedition.org, consulté le 5 septembre 2023.

ELECTRIC KEYBOARDS IN EASTWARD POPULAR MUSICS

ABSTRACT

The development of electric keyboard-based instruments heralded a multifaceted revolution. While the initial efforts to build a synthesizer began in the 1960s, the instrument's real boom occurred in the 1970s with the manufacture of some of the most iconic keyboards. The existing academic literature on this subject is notably scarce, focusing almost exclusively on musical styles (either high-status or popular) originating from Europe or the USA. As a result, a significant research gap exists concerning eastward musical styles from regions such as Turkey, Egypt, Greece, and Lebanon. In these areas, one observes dynamic modernistic tendencies among musicians who adopted these new instruments, incorporating them into their aesthetic languages. The results of these manifestations are preserved in the discography, as well as in the official and unofficial footage of the era.

This article provides an overview of the periods in question and examines how pop, rock, and keyboards were adopted within eastward music styles. It addresses specific sociocultural issues that help illuminate the multifaceted frameworks involved. Furthermore, it scrutinizes some of the most notable recorded cases and analyses the pivotal role that keyboardists played in shaping the aesthetic identities and autonomy of the repertoires in question.

PRELUDE

During my first few days in Cairo, before the start of the conference—which has led to the publication of this extremely interesting issue—I was spending my time wandering around with friends. It was my first time in the city. I had already prepared my presentation, so I was trying to make the most of being in Cairo.

As a researcher of historical discography, although not a collector myself, I had—together with my friends—gathered information about various places where we could possibly find old records for purchase; perhaps records of Greek-speaking musicians, as Cairo and Alexandria were places where Greek musicians recorded (Kalyviotis 1995, 2019), but also anything else that might interest us. Thus, we arrived at two vintage shops on the same upper floor of the building. They faced each other and were packed with vintage items: records, postcards, photographs, handwritten documents, reproduction equipment, and much more. We had spent about two hours searching through the inventory, finding records of every category that piqued our interest. Suddenly, among the material that the owner was patiently showing us, there appeared an advertising brochure (Figure 1).

The discovery of this brochure profoundly shaped my conference presentation, which focused on electric keyboards and keyboardists in eastward pop and rock. If I were to describe the scope of my topic using a single image, this would probably be it. The information it contains is multi-layered: While one side cleverly uses images to promote the instrument's technical characteristics, the reverse side illustrates its multiple uses, presenting it as both a reality and a necessity. It addresses not only the listener but also the amateur musician, entering their home, as well as the professional musician, since one of the images depicts a performance from the perspective of a musician on the stage.¹ If one takes into account the artistic intervention in these images the discussion could be extended further: an intellectual goatee beard and pirate patch have been added to the man on the far right in the first image; his hair has also been changed from blonde to black. We also notice the colouring in of the letters of the title—a classic custom, at least in Greece—and the formation of an abstract shape below them. The third character in the image, meanwhile, seems to have barely escaped the same fate, with only a few tentative lines hinting at an incomplete beard on his face. Unfortunately, we do not know, and nor did the seller, what path this brochure followed. Was it sent from Farfisa headquarters or from a local store or agent? Or did someone from Italy bring it with them and leave it there (note that the text is bilingual: English and Italian). And who

1. For a more pragmatic dimension, see figure 4 in Rasmussen 2002, 284.



Figure 1. The Farfisa brochure purchased from an antique shop in Cairo.

was responsible for the artistic altering of the image: an Egyptian musician, perhaps, or a child who was learning music, or one who never learned music?

In this article, I will not attempt a thorough analysis of certain crucial terms such as “pop”, “rock”, and “East”. The issue of conceptualisations is vast and complex, and the existing literature has already contributed significantly to their examination in various historical contexts. I purposefully favour the use

of the term “eastward” over the more vague term “East”. Here too, the literature from various fields has offered valuable tools for understanding the issues surrounding the use of the terms “East” and “West”, particularly when framed as a rigid dipole (cf. Ordoulidis 2022).

ENCOUNTERS – INTRODUCTION

{وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلًا يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ وَالطَّيْرَ}

We bestowed Grace aforetime on David from ourselves:

“O ye Mountains! Sing ye back the Praises of Allah with him!

And ye birds (also)!” (Quran, 34:10 – Abdullah Yusuf Ali English translation)

The Farfisa Company was based in Castelfidardo, in the province of Ancona in Italy, and founded in the late 1940s.² It originally specialized in accordions, as was typical for the whole region; however, in line with developing trends, it started making electric keyboards (for Farfisa see Lenhoff and Robertson 2019, 177). At this point in the mid-twentieth century, the upheavals of modernity, ongoing for a century, continue to be felt. The world is still changing dynamically and anisotropically, with technology playing a catalytic role in new social trends. In music, new developments in recorded sound are underway, with 78 rpm discs being replaced by 45 and 33 rpm discs, which are lighter, cheaper, better for sound quality, and hold more music.³ However, it was in live performance that electricity’s most profound impact was to be felt: Not only can musicians now play for larger audiences, since they can be heard in larger spaces with less effort; they have a new creation tool in their hands. The new aesthetic trends are centred on electric sound and the new instruments that are born of it.

2. The role of Farfisa in the “battle” of the companies and in the course of instrument manufacture was pivotal. To get an idea of the “rivals” and the very serious company–artist connection, it is sufficient to mention Pink Floyd as one of the iconic orchestras, whose keyboardist, Richard Wright, used Farfisa instruments. Although the manufacturing history of electric keyboards is extremely interesting, it will not concern this text. For treatments of the topic, see Lenhoff and Robertson 2019; and Jenkins 2020.

3. For historical sound recordings and the various issues surrounding it, from performance practices and recording techniques to repertoire communications and recording expeditions see for example: Gronow 1981, 2014; Brady 1999; Cook, et al 2009; Martland 2013; Zagorski-Thomas 2014; Roy and Rodríguez 2022; Rodríguez and Stanović 2023.

Naturally, already in this period, trends travel everywhere. The two World Wars ushered in a new era of global networks, a reality symbolically captured in the very name of the conflicts. Although the new reality of nation-states concerns everyone, there are more than a few cases where cultural borders do not follow political ones. Across the transport networks of both tangible and intangible products, there are unique forms of barter, operating on many levels and producing new experiences. In music, we see the rise of ideologies of purity—which are met, however, with resistance by some musicians.

This article is about “encounters” of repertoires, instruments, styles, aesthetics; orchestration, compositional and performance practices, marketing policies; and other elements and trends that comprise the musical phenomenon. Often, these elements are understood as heterogeneous and/or contradictory. Nevertheless, these encounters have created extremely dynamic realities, ongoing to this day. While the collected material for the present research—comprising historical discography, TV shows, official and unofficial video clips, and more—concerns a wide geographical range that encompasses the eastern Mediterranean, the Middle East, and North Africa, only selected examples will be used in this article. I am particularly interested in the broader anthropological and social aspects of the repertoires and cases under consideration, with a specific focus on the complex relationship between music, politics, and ideologies.

ENCOUNTERS – IDEOLOGIES

The subject of this article lends itself to examination from numerous angles. First of all, regarding the musical historiographies of the regions under consideration, these form an integral part of broader historiographical topics: the Europeanization of the Ottoman Empire in its late period; the colonial policy of the European powers; the Eastern Question; various local civil wars; the founding of the state of Israel; and changes in the Arab world. The period under examination saw the emergence of cosmopolitanisms both imagined and real—these often co-existing as such in one and the same place; the rise of nationalisms; and the transition from a world of empires to one of nation-states. These historical phenomena constitute additional frameworks for studying the cultural products of different populations. These populations are themselves constantly on the move, and the terms on which music travels are constantly being remade. These displacements and movements are inextricably linked to technological developments. To take the Greek case, for example, we encounter new waves of emigration during and after the Civil War that officially ended in 1949, and further waves in the middle of the seven-year military dictatorship that ran from 1967 to 1974. In comparison to the

past, both the reasons and conditions of emigration have changed, and even the choices of destinations are different: instead of the USA, Greeks are now moving to Australia, Brazil, and Germany. In these places, we observe imbricated interactions, with musical trends going back and forth between the country of origin and the destination. Musicians travel from the origin countries to tour the places of immigration, and each time they return, they bring “something” new with them.⁴

But we also encounter opposite movements, such as Americans settling in Turkey. Such is the case of Frederick Thomas, who, in 1921, opened the famous Maksim Gazinosu jazz venue in Istanbul’s Taksim Square (cf. Roueché 2014, 69).⁵ The global rearrangements following the two World Wars, alongside the attitudes of the states and the newly formed climate of the Cold War, determined the reshaping of relations. It is precisely within these contexts that certain forms of cultural exchange emerged, a subject discussed in detail by Keith Negus in his *Popular Music in Theory – An Introduction* (1996; see chapter 6 “Geographies”).

In this post-war context, the issue of identities is vital. Music plays a central role in this, as it functions as a vehicle for the conveyance of ideologies, which are often disseminated in a top-down fashion. Institutions such as the media, religious bodies, and governments, along with the educational system and its curricula, whether consciously or unconsciously, find in music an exceptionally useful means of conveying oversimplified versions of complex historical processes. In essence, music functions in this capacity as a “dress” worn by patriotism and nationalisms. That is why, after all, there are more than a few cases where the hegemonic authorities within states impose various types of censorship that extend to music (see for example Drewett and Cloonan 2006).

However, in the history of these kinds of policies, we often come across great contrasts and contradictions. In Greece, for example, Simon Karas declared since the 1920s that it was necessary to look towards the music of the Arabs and the East in general in order to perceive the essence of Greekness, which in his view was distorted in that period. He was a central figure in Greek music for over six decades. He founded the Society for the Propagation of National Music in 1929 and, through his staff position at the public radio, he was able to impose his views on a national scale. His influence was further

4. In relation to electric keyboards, one example is Vassilis Vassileiadis, whom we will see below. See his interview where he mentions his travels to America: “Elliniko tragoudi”, 1995, ERT 1 channel, “ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ - ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ ΣΤΟΝ ΘΩΜΑ ΜΠΑΚΑΛΑΚΟ”, www.youtube.com (All links to online resources cited in this article were verified on August 3, 2025).

5. On jazz in Turkey, see Karahasanoglu and Uyar 2016.

extended through his role in censorship committees for recordings after 1936. Karas, in his capacity as a cultural mediator, was known for his extensive recording and performance campaigns, dictating to folk musicians what, how, and with what instruments they should play. His methodology, as Kokkonis points out, “shuns the ‘each time’ in order to project the idealized ‘always’” (Kokkonis 2017, 176). Ultimately, while a champion for the historical continuation of “national” music, he famously excluded urban forms but also European music (cf. Kokkonis 2008; Kallimopoulou 2009; Ordoulidis 2021, 82–3).

In Turkey, meanwhile, a central figure in the shaping of a new national music was Ziya Gökalp, a prominent nationalist thinker. In a move that carried the weight of an official edict, given his influential position, he insisted that the new Turkish music should turn away from the established Byzantine and Arabic traditions of the Ottoman Empire. Gökalp advocated for a synthesis of traditional folk music with principles drawn from European art music. Through his writings he created a framework that systematically divided Turkish music into dichotomous categories—eastern versus western, and Ottoman versus Turkish—thereby providing a guide for fusing Turkish culture with the West. However, despite the state’s proactive attempts to implement this new national music, these efforts were ultimately resisted by the organic emergence of popular musical styles like *arabesque* (cf. Karahasanoğlu and Skoog 2009, 53; Balkılıç 2018; Stokes 2000; and Mıhçı 2025).

To take another example, in the 1960s, while a great debate was raging in Cairo concerning novel elements in the music of the region—an extension of a debate that can be traced at least as far back as the 1932 Congress of Arab Music in the city—the Istanbul newspaper *Hurriyet* launched a song contest, titled Golden Microphone, in which it mandated the use of Western musical elements (cf. Ergun 2018). Since then, electric folk musics started to appear in the broader East. Particularly in Turkey, they formed the basis of what has been called “anadolu pop” or “anatolian rock”.⁶

Unquestionably, the identities we are discussing are highly complex and not one-dimensional. In some cases, they are in fact multiple. That is why, after all, Keith Negus rhetorically asks: “Do we possess multiple identities which are manifested in various ways at different moments?” (Negus 1996, 99). We observe, for example, folk musicians not only accepting invented identities that do not correspond to the reality in which they are themselves participating, but even internal conflicts in which groups of musicians exhibit tendencies of censorship towards other groups (cf. Bohlman 1988, 10). The bone of contention is, of course, folk musics and the creation of tight

6. See, for example, Stokes 2015 and Baysal 2018. On the transformations and current state of this genre, see Uyar 2021.

aesthetic frameworks—regulations, in essence—which in theory will guarantee the desired authenticity (and any other “-ity”). As Bohlman puts it, “in part, folk music is an aesthetic ideal” (1988, 13). Sooner or later, in several countries, ideologies about the folk are built, which are directly related to the growth of folklore and folklorism. As Kokkonis has it, the dichotomy we have here is “thusness vs. alienus”.

In its real social space of operation, far from the theatres of folklore performances and the auditoriums of philosophical schools where folklore is taught, the “alienus” is the norm, since the musical act has never ceased to be accomplished as a permanent embodiment thereof, constantly producing “neo-folk” (Kokkonis 2017, 176–7).⁷

The above analysis coheres with the reasoning of Connell and Gibson in *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place* (2002). Let us think about the different techniques, repertoires, and even attitudes that musicians employ, whether consciously or unconsciously, depending on the location in which they perform. The same, of course, applies to the audience. Neo-folk is a powerful reality. Apart from Greece and neo-*dimotiko* (Kokkonis, this issue), one can find *arabesque* in Turkey (Stokes 1992), turbo-folk in the areas of former Yugoslavia (Čvoro 2016), and so on. The so-called “roots revivals” possibly concern processes that communicate with this early “neo”. However, “neo” is not only about folk, but also what is often regarded as “classical” in the East, which can be popular, too.⁸ In general, the term identifies contemporary experiences which come from local traditions and that also converse with the leading international trends, namely rock and pop. It is worth noting, however, that what we often perceive as “tradition” can surprise us by how much more contemporary and close to the present it truly is. This conversation takes place in terms of instrumentation, rhythmology, performance practices, compositional forms, and so on. Not to mention that, in many cases, the local is highly syncretic in terms of live musical experiences, which naturally follow the mixing of populations, as in Lebanon, for example. Local doesn’t always mean domestic. However, it is seen as such because of the familiarity that the population there feels for it.⁹ Nevertheless, “the local is often just a part of something that is

7. Similar ideas can be found elsewhere. Christine Yano (2005), for example, has outlined the custom and politics of *enka* songs, a form of Japanese popular ballad. She characterizes this form of reproduction as “without showing off anything new” (195).

8. The issue of the genre terminology is quite complex here. For a discussion, see Gilman 2014, especially the chapter “Taxonomy and its Discontents”.

9. For an interesting discussion of the issue of “domestic music”, see Smudits 2001.

bigger than the local” (Scott 2018, 20). The resistances of some musicians, which I mentioned in the introduction, against the official and unofficial policies are concentrated in this “neo” and this resistance has strength because it is shared by the public. In folk-popular musics in particular, there is no stronger criterion than the preference of the public.

The above framework commonly depends on dichotomous views, that is, separations based on reasonings of opposites (foreign/ours, good/bad, East/West, high/low, traditional/modern, authentic/altered), ultimately building identities that are apophatically determined. For example, Eastern music is not equal-tempered or polyphonic. Consider cases such as the “musical issue” in Greece (cf. Ordoulidis 2021), the debate surrounding *Arabesk* in Turkey, or the popularity of *Raï* in Algeria (Mehdid 2006; Swedenburg 2019). It should be emphasized that, usually, such issues do not arise out of nowhere, as there is typically a pre-existing framework in place that allows for their interpretation—often retrospectively—through the lens of dichotomous reasoning. In other words, the mixings—or encounters, as I am framing them here—were already a powerful reality for much of the planet before rock and pop travelled eastward.

It is precisely these communications, since at least the nineteenth century, that created popular syncretic products before the advent of sound recording, in urban centres such as Cairo, Smyrna, and Beirut, and these, of course, found their place in commercial sound recordings as well.¹⁰ Sources such as the latter, commercial musical scores, biographies of the important figures, articles in the press, and photographs and postcards reveal a mutually co-existent world (in the sense of *perichoresis* or circuminsession, a state of mutual interpenetration), whose musical products seem to have reconciled the heterogeneities that established them. The manifestations of this older syncretic world, which flows into the later one that we are concerned with here, are many. And to give a somewhat extreme but compelling example concerning keyboard instruments, let us consider the case of the harmonium in the Indian subcontinent, and its incorporation into both high-status and popular musical trends there. Let us think about the various types of keyboards that we find in historical

10. See the digital room entitled “Cosmopolitanism in Greek Historical Discography” at the Kounadis Archive Virtual Museum: vmrebetiko.gr.

religious recordings of Ashkenazi Jewish cantors (*chazzanim*), and also of Greek Orthodox cantors (*psaltes*).¹¹

In public discourses, across different contexts, one can observe various tendencies of criticism when it comes to musical products that find themselves hard to defend an autonomous identity and (mostly) their authenticity. This may concern ethnic authenticity, as in whether or not a given product is authentically Egyptian, for instance; or it may concern aesthetic authenticity, as in whether or not a given piece is authentically traditional. The debates often end up listing the elements that make up the authentic musical constructs, producing a kind of *authenticometer*. The main concern is typically the origins of the different elements. Is the guitar an authentic element in our music? Was this rhythm in our repertoire? Do electric instruments falsify our tradition?

Some of these tendencies are downright hostile. Terms in common use include “mixed”, in a distinctly negative sense, and even “degenerate”. Such terms imply that the process of association that produced the music and also the character of the musical product itself are improper, as resulting from the combination of elements from different places; that is, rather than from exclusively local sources, which would be considered more authentic, of higher quality, and more correct. Indeed, this type of criticism often entails chauvinistic ramifications. In these discourses, the mediation of music by new technology has traditionally been one of the great objects of disdain:

What is at stake in all these arguments is the authenticity or truth of music; the implication is that technology is somehow false or falsifying. The origins of this argument lie, of course, in the mass culture criticism of the 1920s and 1930s, but what is interesting is the continuing resonance of the idea of authenticity within mass cultural ideology itself (Frith 1986, 265).

11. Regarding Indian reality, see for example: “Dadra – kaharwa”, Gramophone 5266 – 4-12759, Mohamed Husain, Delhi, 1907: scroll.in; but also more recently: “Ugich ka kanta”, HMV P 8942 – BX 35, Govindrao Tembe: “Govindrao Tembe -Ugich ka kanta-Harmonium”, www.youtube.com; and Vistas Balsara: “V Balsara ~ A delightful excerpt”, www.youtube.com; and with the instrument in the streets: “The Old Man and the Harmonium”, www.youtube.com; see also Rahaim (2011). Regarding the Ashkenazi Jews, see for example: “Shir hamalois”, Victor CVE 49513 – 9299 and V 59034 and 38-1017: “Shir Hamalois”, rsa.fau.edu; and today: “Shir Hamaalos- Yossele Rosenblatt”, www.youtube.com. Regarding the Greek Orthodox, see for example: “Anastaseos imera”, Odeon, GA 1167 – GO 206, ca. 1926: rebetiko.sealabs.net.

The use of electricity in music gradually increased, and the new instruments that arose increasingly took the place of older ones. They even started introducing new types of orchestras on their own. The diffusion was universal. Of course, the instruments also brought with them elements of the musical idioms in which they participated in the places where they were first used. The advent of electric keyboards in “distant” eastward traditions involved encounters on various levels. We can distinguish three distinct aspects of these encounters.

The first point of encounter is a meeting of the “East” and the “West”. Although we will not focus on this in the present article, we should bear in mind that in the East, this encounter is often understood to be driven exclusively by the West, in what is often seen as organized attempt at infiltration and cultural conquest. The negative charge of these meetings draws from the not-so-distant past. At the famous 1932 Congress of Arab Music in Cairo, many elements dubbed “Western” were raised for discussion—or, rather, for denunciation—and accused of invading and corrupting traditional Eastern music and cultural values in general (cf. Katz 2015). The piano in particular has been viewed as a major, symbolic enemy, a target of critical distaste (cf. Ordoulidis 2022).

The second aspect of these encounters involves even more “dangerous” issues: the modern products and ideas of the West; the hippie movement; May ’68; and the association of rock with the worship of Satan!

The third aspect of these encounters concerns the direct entry of the electric keyboards themselves into the life of the East. The musical products that result from this, whatever one’s perspective, are surely surprising, as neither the manufacturers of the keyboards had imagined their use in the musical styles in question, nor, of course, had the professional musicians of the East foreseen such a transformation of their tools.¹² It should be noted that it is not only folk-popular musicians who have been attracted to electric keyboards. Rather, as in the West, where scholar composers and musicians have taken to using electric keyboards, so too in the East, electric keyboards served needs ranging from what is sometimes called “Turkish folk opera” (a term used to describe the late work of artists such as Ruhi Su) to compositions of great

12. We should, however, bear in mind that the places we are studying are majority-Muslim societies. Western exoticism and fantasies about Islam make it difficult to identify rock, pop, keyboards, and other such musical products with these places (cf. Nieuwkerk, LeVine, and Stokes 2016).

scale—such as those found in the repertoire of *tarab*—as performed by artists like Abdel Halim Hafez in Egypt.¹³

Concepts of sound, and of course music, thus get revised, and innovators are eager to participate. The new array of electric instruments, microphones, amplifiers, and speakers represent a unique opportunity of this sort.¹⁴

In the East, rock and pop arrived as puzzles to be disassembled. As has happened with other musical trends, their pieces were reconnected, this time in a different order, to form new puzzles with pieces from other local traditions. Thus, these new puzzles may be recognized by a variety of different audiences, who each recognize something familiar in them—the same pieces they have seen before in other puzzles: the modality; some of the other instruments; the vocal placement of the singers; the compositional forms; and so on. Electric instruments were mixed with local characteristics, and new aesthetic attires emerged from these processes (cf. Regev 2013).

Innovation tends to be a much vaunted value among various consumers and writers: we applaud those bands or that music we like, because it or they are different from the others in some way, but not so different that we are unable to make sense of them. Thus, certain bands and styles become noteworthy because they take the existing features of a tradition and change its direction through introducing features foreign to that tradition (Moore 2001, 68).

In any case, the eastwards trends that emerged in conversation with rock and pop, and incorporated electric keyboards, are numerous and heterogeneous.

13. See, for example, the video of a 1976 concert (based on the description in the video) in which one of Egypt's singing "heroes", Abdel Halim Hafez, sings and conducts. In this concert we can see a relatively classical orchestra structure, which, however, now houses "new" instruments. Among the new leading figures, we can see and hear Magdy al Hussein, who, with his Farfisa and his Moog, the latter placed above the former, has acquired a leading role, placed in front of the rest of the orchestra. Next to him is an electric guitar player, who basically has a rhythmic-harmonic role; next to him is a second keyboardist. During the keyboard solos, although unfortunately many times the TV director understands that it is the accordionist the one that plays the solos, the audience claps, doing exactly what they traditionally do in such instances, either to musicians or to singers, showing in this way that the "electric" musicians are now also members of the community ("عبد الحليم حافظ قارئ الفنجان حفلة نادي الرسالة 1976 بجودة عالية", www.youtube.com).

14. On the uses of amplification, electric instruments, and especially electric keyboards in Cairo, see the extremely interesting article by Puig 2017. On the importance of the microphone in Abdel Halim Hafez's artistic identity, see Stokes 2009.

This makes a standard and watertight classification extremely difficult (cf. Regev 2002). In addition, apart from the obvious rock and pop elements—such as the electric instruments, the choice of effects on the amplifiers and even the clothing—there are also those that the artist unconsciously carries in their behaviour. Concepts such as “feeling” and “groove”, which are related to musical performance, can provide the tools required to analyse cases where, for example, the musicians perform something that at first sight looks traditional, such as a belly dance, but which is performed in a way that shows the performers have, at the very least, heard rock or the drum and bass practice, for example. But, even here, many sub-categories are present: for example, the orchestra playing with Magdy El Hussein “rocks” in their televised appearances, whether using rock instruments per se (drums, electric bass, guitar, and so on), or more traditional ones.¹⁵

ENCOUNTERS – THE MUSICAL ACT

It is crucial to note that, for musicians, handling a wooden instrument is a different thing from handling a one made of plastic, or any other of the materials used in making instruments to produce sound-music; and it is something entirely different again to manage an electrical current to produce sound-music, even if, as is certainly the case, the musician does this sort of work unconsciously. Ever since the days of electric instruments, musicians have pressed buttons, keys, or strings to feel like they were playing a real instrument; that is, imitating or simulating the performance of a “real” instrument. But, in fact, the instruments they play—the electric ones—are equally real. Do musicians understand these new instruments as something genuine, or at least as something autonomous, and separate from their original instruments? And does something like this happen immediately, from the time of their first use? How consciously does all this happen, and how consciously and gradually are new “schools” of performance created?

If we were seeking to identify some general characteristics regarding the behaviours observed in the material under study, the first point to mention is that there is no prior tradition which the keyboards can follow or from which they can be inspired. Although the piano was already present in the local repertoires of these regions, long before the advent of the keyboards, it is clear that keyboards are not pianos. Even so, some musicians did use them in this way: they chose to play a piano sound through the keyboard. But keyboardists could now choose from a variety of non-piano sounds. And many of these “voices” are

15. See for example: “عزف أورك - مجدي الحسيني”, www.youtube.com and “Magdi El-hosiny:the most famous pianist (1990s)”, www.youtube.com.

nothing like the sound of a piano. Some of them are continuous sounds, which therefore require a complete overhaul of standard pianistic performance practices and techniques. In other words, keyboardists now had to find new roles and use new performance techniques. They somehow had to re-programme their firmware, if I may use an example from the information technology field. So, what are the stages that lead up to the realization by keyboardists as to which (new) techniques go with which (new) sounds? What instruments are they inspired by, as they try to build a technique on a sound that will resemble the sound of those instruments? Do they draw ideas from the more “traditional” instruments or from other more “modern” ones? At all events, they are called upon to devise techniques that address many dimensions of their performance: how to control dynamics; the echo left by some sounds; and the foot pedals and their new functions. They also now play standing up, often having one hand on stand-by so as to press one of the buttons to increase or decrease the volume, or to change the keyboard sound in the middle of a piece.

The fact that many keyboardists started out as pianists makes sense, with some indeed having received a classical music education. Electric keyboards produce their sounds by playing piano-like keys. That is, keyboardists-pianists are in a familiar situation, and they produce sound in a relatively familiar way. It could be argued that pianists found their place in pop and rock musics precisely because they used electric keyboards. As these genres developed, it seemed that there was no way for pop and rock to include the sound of the classical piano—or, rather, the piano as a physical instrument. One of the major novelties of the keyboard was the ease with which it could be carried. This had previously been one of the biggest challenges for pianists. Now, keyboardists-pianists knew that they would be playing the instrument on which they had practiced. The variety of sounds available to electric keyboards—which manufacturers continually expanded to the point where sounds could be created or customized by musicians—meant that the instrument could find a place in these genres, as it offered new soundscapes. In the set of syncretic styles often referred to as “psychedelic”, these soundscapes constitute the main question. Artists such as Gökçen Kaynatan in Turkey, and Omar Khorshid, who was born in Egypt but built his career in Lebanon, sought precisely to create these new kinds of acoustic ambiances.¹⁶ In the case of

16. See for example: “Omar Khorshid – Rhythms From The Orient (1974 - Full Album)”, www.youtube.com; and “Gökçen Kaynatan Ve Elektronikleri”, 1973, open.spotify.com. In the highly syncretic environment of Beirut, many artists and bands included electric keyboards in their ensembles, such as, for example, Georgette Sayegh, Aida Chalhoub, and in particular the legendary Bendaly Family with the iconic “Do you love me?”, in 1978: “Do you love me - arabic-english”, www.youtube.com.

Khorshid, a guitarist and composer, it becomes clear in studying his work that electric keyboards are a constant and prominent presence, as can be seen in both his official and unofficial discography that can be derived from videos of his concerts. In the piece cited above, the keyboardist plays the melodic lines, then uses a different sound to play an eastern modal improvisation, and then a third sound to play along with the guitar. One extremely interesting phenomenon in this context is the competition that can often be observed between virtuoso musicians, especially between keyboardists and guitarists. There are many cases where a virtuoso keyboardist seeks for an artistic “contest” against the otherwise great protagonist, the guitarist. We find a similar phenomenon in orchestras across musical genres, from the modern folk-popular of 1970s Egypt to the current American progressive heavy metal scene. One effect of this competition is to push musicians to constantly invent new techniques and new soundscapes that keep them permanently in the spotlight.

At this point, I would like to add a further parameter, one with psychological implications. It is not easy for a musician with a classical education, who has dealt with scholar repertoires and is accustomed to playing, for example, Beethoven sonatas, to use an instrument which, while resembling the piano, is about half the size and produces different sounds. On top of that, the keyboardist is often asked to play simplistic phrases, or just chords, or even a single note. Indeed, although keyboardists have managed to find their role in bands, it has not been easy for them to acquire the status of virtuoso, like the guitarists and the drummers. Moreover, guitarists, singers, drummers, and bass players have often been regarded as sex symbols by the youth. The same has rarely applied to the poor keyboardists.

The guitarist became the symbol of rock because he (masculinity is a necessary part of the argument) communicates physically on stage even more obviously than the singer—the link between sound and gesture has become so familiar that audiences have even developed the “air guitar”, a way of sharing the guitarist’s physical emotions without needing an instrument at all. One reason why synthesizers, drum machines, tape recorders and so on are regarded as “unnatural” instruments in performance is simply because playing them takes little obvious effort. Programming a computerized sampling device [...] is not a spectator event (Frith 1986, 268; cf. Negus 1996, 124–6).

The image of the keyboardist playing keyboards on stage—standing behind his instrument rather than holding it in his hands and on his body—was perhaps the reason for this. One could argue that the keytar tried changing this status. So, the keyboardist might have to come to terms with having this artistic existence and status. It is precisely for this reason that Magdy El Husseinî devised the paradoxical turning of the keyboard upwards, so that the audience

could see his hands on the keys.¹⁷ On the other hand, keyboardists who pursued careers in their right, creating their own orchestras, typically sidelined the rest of the musicians, positioning themselves at the front of stage. Indeed, if there were singers in the orchestra, the keyboardists even went so far as place themselves alongside them, in total defiance of conventions around stage positioning.

One example of this is the Greek performer and composer Vassilis Vassileiadis, who was one of the first to add electric keyboards to urban folk-popular musical idioms (*laikó*). He too was a fan of Farfisa.¹⁸ Vassileiadis not only stood next to the singers; he even placed himself beside, and even in front of the bouzouki—the “king” of the Greek stage.¹⁹ A fascinating aspect of this new artistic reality, in which so many different elements are combined, is the inconvenience of the arrangements for everyone other than the musicians. In the examples cited, we can see that Vassileiadis used the same song in two films, indeed exactly the same recording. In the second link it is apparent that the people in the club, that is, the actors, cannot find a way to follow the rhythm and dance naturally to the new style of music. The musicians, on the other hand, even though the style may be new to them too, seem able to follow the groove, perhaps having as “safety points” the parts of the song that feature styles with which they are familiar, such as the small instrumental part with the bouzoukis preceding the chorus.

For personalities like Vassileiadis, the cinema—a separate field of study, but one that is certainly in communication with ours—provided additional opportunities for work and also for promoting modern ideas. A series of composers-keyboardists-pianists, who worked on as many different styles as possible, found in the cinema an environment in which they could try out new techniques, styles, orchestrations, and so on. Elias Al Rahbani—who, among other things, composed songs for the iconic Lebanese singer Fairuz—also used

17. See for example: “مجدي الحسيني عزف”, www.youtube.com. The contemporary manifestation of this “problematic” dimension of the keyboardist’s onstage posture is perfectly exemplified by the setup of Jordan Rudess, the keyboardist for Dream Theater. His custom-made electric instrument is mounted on a custom-made support system which rotates 360 degrees and can also tilt, so that, as he himself says: “as I’m playing, I can engage the audience if you will to be able to see what I’m doing” (“Jordan Rudess - A Tour of His 2019 Dream Theater Keyboard Rig”, www.youtube.com).

18. More research is required on the manufacturing companies’ trade networks, and on the routes by which certain brands, and even particular models of a given brand, have become popular in different regions.

19. See, for example, “ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ & ΔΙΑΜΑΝΘ ΛΙΤΣΑ - ΓΚΟΥΝΤ ΜΠΑΪ (GOOD BYE) (by AoRaToS)”, www.youtube.com and “B. ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ & ΛΙΤΣΑ ΔΙΑΜΑΝΘ - ΓΚΟΥΝΤ ΜΠΑΪ - (Good bay)”, www.youtube.com.

to use electric keyboards, which he often played himself.²⁰ At the same time, however, presumably because they were in contact with the folk element, these musicians also recorded with keyboards for more popular genres. In fact, they clearly showed on several occasions that this genre was more familiar to them than any other. The instrumental pieces recorded by Vassileiadis constitute such a case. Although the belly dance was also in its own case a stable framework to build instrumental compositions in order for his keyboards to take the lead (an element that clearly came to Greece from the Arabic trends), we see him also choosing other rhythms, such as, for example, the *chasapiko*.²¹

We should also note the separate subcategory to which Vassileiadis also belongs, where former accordionists transferred elements of their techniques to the electric keyboards. From this period onwards, accordionists would have the keyboard in front of them and would not have to worry about the bellows. They would have more octaves and often more than one instrument at their disposal. Finally, they would not get as tired as they had previously because of the load were carrying. One can also see Magdy El Hussein's improvisations in Egypt where, on one side, he chooses sounds to play with techniques that clearly draw from the techniques of the qanun, often having a different sound on a second instrument below the first with which he plays with his left hand the exact same melody that he composes with his right hand, but without the "sauce" that is present in the right hand.²² On the other side, he also chooses sounds that are not only "foreign" in the local repertoires, but he chooses them precisely because they are completely alien to anything else. Listening to some of these sounds one understands the mood for fun by way of innovation for such musicians.²³

Another category of practices relates to effects: even without any particular effort and skill, keyboardists could offer new tools and ideas, not to mention volume. Bands could now build more dramatized scenarios, ambiances, emotional charges, dynamic range, and so on. For example, one of the pioneers of anadolu rock in Turkey, Barış Manço, included electric keyboards in his

20. See for example "Mosaic of The Orient", 1972, www.youtube.com.

21. See for example: "ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ -- ΣΟΛΟ 1972", www.youtube.com and "ΤΣΙΦΤΕΤΕΛΙ 1969.ΒΑΣ.ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗ..wmv", www.youtube.com.

22. This technique is not unprecedented, having been observed 50 years earlier in eastward historical recordings, where the piano played a leading role. See, for example: "Piyano İle Taksim", Odeon, CO 320 – RA 202521, Constantinople, 1928. "Yorgo Bacanos Hicazkar piano taksim", www.youtube.com; "İstikhbar Ochak", Columbia, May 1928. "İstikhbar Ochak by Messaoud Habib (Columbia Records, Tunis, 1928)", soundcloud.com (cf. Ordoulidis 2022).

23. "عزف أوج - مجدي الحسيني", www.youtube.com.

orchestra. We can find such keyboardists playing melodic lines with their right hand to produce the sound of violin ensemble, while using their left hand to play sustained chords on another instrument and with a different sound.²⁴ The capacity to play two different sounds at the same time was one of the distinguishing advantages of keyboardists, one which hardly any other category of musician could match.

Keyboards could also now assume the role of older instruments, reproducing their well-established and role-specific sounds. On the one hand, the old timbres were thus modernized while still remaining present as strong sound symbols of tradition; on the other hand, artists, bands, and producers no longer needed many violinists, for example, in order to incorporate the sound of a violin ensemble into their orchestras (cf. Langlois 1996, 263). Keyboards made things easier, as they could produce the sound of all the violins by themselves. Instead of ten musicians, only one was needed. The old archetypes could still be heard, but their message was updated.²⁵

CONCLUSION

As a first approach to this multifaceted subject, I wanted to discuss some of the key issues, as arising from the audiovisual material I have collected. First and foremost, geographically delimiting the material is impossible, as one quickly realizes that there is an even more “eastern East” than the one I have focused on in this article. Similarly, there is material that may appear to be based in the West, but which not only borrows eastern-like elements, but has in fact assimilated them to the extent that they are considered local. Consider, for example, the area of the Balkans as far as its (of course, vaguely defined) northern borders, and also the neighbouring regions, western Russia, and so on. The case of North America, and the meta-mixings that took place there, opens up the scope of the material even more. In the areas we focused on, it is clear that the processes were complex and involved many categories of stakeholders and participants: the diverse audience, the musicians, the producers, the media, the record companies, the instrument makers, the different forms of power, and the ever-changing historical circumstances. At all events, the

24. See for example: “Barış Manço ‘Dönence’ 14,02,1982 İLK TELESKOP”, www.youtube.com.

25. One can widen the range of topics here. One of these is the new working conditions of musicians, where new attributes compete with older ones. Here, one musician takes the job from several others. On this, see the extremely interesting article of Simon Frith (1986).

adoption of the electric keyboards did not constitute an act of “surrender” by the musicians to outside dictates, or the successful implementation of the expansion programmes of certain companies. What we have been interested in here is to try to understand the ways in which electric keyboards functioned as creative tools in the hands of musicians who—whether consciously or unconsciously; whether following an ideology or not—developed the ways they expressed themselves through music, in the various contexts in which they lived and acted.

BIBLIOGRAPHY

- Balkılıç, Özgür. 2018. “Music Reform in Turkey: On the Failures and Successes of Inventing National Songs”. In *Made in Turkey: Studies in Popular Music*, edited by Ali Gedik, 63–72. New York: Routledge.
- Baysal, Ozan. 2018. “Reconsidering ‘Anadolu Pop’”. *Rock Music Studies* 5 (3): 205–19.
- Brady, Erika. 1999. *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. University Press of Mississippi.
- Bohlan, Philip. 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Connell, John, and Chris Gibson. 2002. *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*. New York: Routledge.
- Cook, Nicholas, Eric Clarke, Daniel Leech Wilkinson, and John Rink, eds. 2009. *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Čvoro, Uroš. 2014. *Turbo-folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. Surrey: Ashgate.
- Drewett, Michael, and Martin Cloonan, eds. 2006. *Popular Music Censorship in Africa*. London: Routledge.
- Ergun, Levent. 2018. “The Golden Microphone as a Moment of Hegemony”. In *Made in Turkey: Studies in Popular Music*, edited by Ali Gedik, 75–88. New York: Routledge.
- Frith, Simon. 1986. “Art Versus Technology: The Strange Case of Popular Music”. *Media, Culture and Society* 8 (3): 263–79.
- Gilman, Daniel. 2014. *Cairo Pop: Youth Music in Contemporary Egypt*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gronow, Pekka. 1981. “The Record Industry Comes to the Orient”. *Ethnomusicology* 25 (2): 251–84.
- Gronow, Pekka. 2014. “The World’s Greatest Sound Archive: 78 rpm Records as a Source for Musicological Research”. *Traditiones* 43 (2): 31–49.
- Jenkins, Mark. 2020. *Analog Synthesizers: Understanding, Performing, Buying*. New York: Routledge.
- Kallimopoulou, Eleni. 2009. *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Ashgate.

- Kalyviotis, Aristomenis. 1995. "Oi ichografiseis ellinikon tragoudion stin Aigypto kai o tragoudistis Ioannis Moutsos". *Sylloges* 137: 751–68.
- Kalyviotis, Aristomenis. 2019. *The Gramophone Co Ltd: Oi ellinofones ichografiseis tis (1900–1960)*. Karditsa: Self-Publishing.
- Karahasanoğlu, Songül, and Gabriel Skoog. 2009. "Synthesizing Identity: Gestures of Filiation and Affiliation in Turkish Popular Music". *Asian Music* 40 (2): 52–71.
- Karahasanoğlu, Songül, and Yaprak Melike Uyar. 2016. "The Early Performance of Jazz Music in Turkey". *Porte Akademik: Journal of Music and Dance Studies* 13: 129–39.
- Katz, Israel. 2015. *Henry George Farmer and the First International Congress of Arab Music (Cairo 1932)*. Leiden: Brill.
- Kokkonis, Georges. 2008. *La Question de La Grécité Dans La Musique Néohellénique*. Association Pierre Belon - De Boccard.
- Kokkonis, George. 2017. "To 'tauton' kai to 'allotriou' tis (neo)dimotikis mousikis kai o rolos tis diskografias". In *Laikes mousikes paradoseis: Logies anagnoseis – Laikes pragmatoseis*, 175–93. Athens: Fagottobooks.
- Langlois, Tony. 1996. "The Local and Global in North African Popular Music". *Popular Music* 15 (3): 259–73.
- Lenhoff, Alan, and David Robertson. 2019. *Classic Keys: Keyboard Sounds That Launched Rock Music*. Denton: University of North Texas Press.
- Martland, Peter. 2013. *Recording History: The British Record Industry, 1888-1931*. Plymouth: The Scarecrow Press.
- Mehdid, Malika. 2006. "For a Song: Censure in Algerian Rai Music". In *Popular Music Censorship in Africa*, edited by Michael Drewett and Martin Cloonan, 199–214. London: Routledge.
- Mihçi, Cüneyt Ersin. 2025. *Forging National Music on Both Sides of the Aegean in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Universitätsbibliothek Heidelberg.
- Moore, Allan F. 2001. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. London: Routledge.
- Negus, Keith. 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Nieuwkerk, Karin van, Mark LeVine, and Martin Stokes, eds. 2016. *Islam and Popular Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Ordoulidis, Nikos. 2021. *Musical Nationalism, Despotism and Scholarly Interventions in Greek Popular Music*. New York: Bloomsbury Academic.
- Ordoulidis, Nikos. 2022. "Oi eterotopies tou pianou sta anatolika". In *Proceedings of the 12th Conference of the Hellenic Musicological Society*, edited by Petros Vouvaris, Kostas Kardamis, Giorgos Kitsios, Euaggelia Spyrou, Iakovos Stainchaouer, and Ioannis Foulas, 741–60. Thessaloniki: Hellenic Musicological Society.
- Puig, Nicolas. 2017. "La ville amplifiée: Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire". *Techniques & Culture* 67. journals.openedition.org.

- Rahaim, Matt. 2011. "That Ban(e) of Indian Music: Hearing Politics in The Harmonium". *The Journal of Asian Studies* 70 (3): 657–82.
- Rasmussen, Anne. 2002. "The Popular Music of Arab Detroit". In *The Garland Encyclopedia of World Music: Volume 6*, edited by Virginia Danielson, Scott Marcus and Dwight Reynolds, 279–87. New York: Routledge.
- Regev, Motti. 2002. "The 'Pop-Rockization' of Popular Music". In *Popular Music Studies*, edited by David Hesmondhalgh and Keith Negus, 251–64. London: Arnold.
- Regev, Motti. 2013. *Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity*. Cambridge, UK: Polity.
- Rodríguez, Eva Moreda, and Inja Stanović, eds. 2023. *Early Sound Recordings: Academic Research and Practice*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Roueché, Thomas. 2014. "Beyoğlu in the Jazz Age: Dancing Until Daybreak". *Cornucopia* 51: 66–71.
- Roy, Elodie, and Eva Moreda Rodriguez, eds. 2022. *Phonographic Encounters: Mapping Transnational Cultures of Sound, 1890–1945*. Oxford: Routledge.
- Scott, Derek. 2018. "Cosmopolitan Musicology". In *Confronting the National in the Musical Past*, edited by Elaine Kelly, Markus Mantere and Derek Scott, 17–30. New York: Routledge.
- Smudits, Alfred. 2001. "Music Policy between Safeguarding and Chauvinism". In *Global Repertoires: Popular Music within and beyond the Transnational Music Industry*, edited by Andreas Gebesmair and Alfred Smudits, 97–102. London: Routledge.
- Stokes, Martin. 1992. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. New York: Oxford University Press.
- Stokes, Martin. 2000. "East, West, and Arabesk". In *Western Music and Its Others: Difference, Appropriation and Representation in Music*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh, 213–33. Berkeley: University of California Press.
- Stokes, Martin. 2009. "Abd al-Halim's Microphone". In *Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia*, edited by Laudan Nooshin, 55–73. London: Routledge.
- Stokes, Martin. 2015. "Anadolu (Anatolian) Rock". In *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume 10: Middle East and North Africa*, edited by Richard Jankowsky, 7–8. New York: Bloomsbury Academic.
- Swedenburg, Ted. 2019. "On the Origins of Pop Rai". *Middle East Journal of Culture and Communication* 12 (1): 7–34.
- Uyar, Yaprak Melike. 2021. "Turkish Disco: The Intersection of Anatolian Pop, Groove, and Psychedelia". *Musicologist* 5 (2): 107–132.
- Yano, Christine R. 2005. "Covering Disclosures: Practices of Intimacy, Hierarchy, and Authenticity in a Japanese Popular Music Genre". *Popular Music and Society* 28 (2): 193–205.
- Zagorski-Thomas, Simon. 2014. *The Musicology of Record Production*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

ABDERRAOUF OUERTANI

ENJEUX DE L'AMPLIFICATION, DE LA SONORISATION
ET DE L'ÉLECTRIFICATION :
CAS DE LA MISE EN SPECTACLE DU OUD
DANS LES SCÈNES MUSICALES EUROPÉENNES

RÉSUMÉ

Cet article s'intéresse aux procédés de l'amplification du oud et de sa sonorisation dans le contexte des performances publiques, à partir de mes observations d'un réseau de joueurs de oud arabes évoluant principalement en Europe. À partir d'entretiens et d'observations de concerts, de balances et de répétitions, faits entre 2016 et 2018, ce travail décrit les enjeux de l'amplification du oud lors des spectacles sonorisés en révélant les stratégies employées pour retrouver un son « naturel » dans ces contextes. L'inévitable transformation du son du oud lors de sa sonorisation, perçue comme une dégradation, implique que la recherche d'un son « naturel » relève d'une construction qui met en jeu une chaîne de coopération comprenant, en plus des musiciens eux-mêmes, luthiers, ingénieurs du son et dispositifs techniques disponibles sur le marché. L'article s'intéresse ainsi à une perspective mise en avant par les discours et les pratiques des musiciens, mais omise par les études des pratiques musicales portant sur les mondes arabes.

INTRODUCTION

Lorsqu'on observe une chaise vide, sur scène, derrière la célèbre chanteuse égyptienne Oum Kalthoum, on peut présumer que le concert en question est postérieur à 1966, supposant qu'il s'agit de la place de Mohamed al-Qasabgi [1892-1966], compositeur et joueur de oud attiré de la diva. À sa mort, Oum Kalthoum aurait par fidélité décidé de garder sa chaise vide. On considère cette anecdote, à tort ou à raison, comme l'évènement marqueur de l'écartement du oud des orchestres de la chanson arabe classique, amorcé dès la fin de la première moitié du ^{xx}^e siècle, car l'instrument n'était tout simplement plus audible, face au nombre grandissant des cordes. C'est du moins le récit de plusieurs joueurs de oud arabes rencontrés durant une recherche menée de 2016 à 2018. Dans le cadre de cette enquête, j'avais observé des pratiques musicales d'une vingtaine de joueurs de oud arabes (Tunisie, Algérie, Maroc, Égypte, Palestine, Jordanie et Syrie) vivant ou ayant vécu, pour la plupart, en Europe, et collaborant avec des musiciens issus des milieux européens du « jazz » et des scènes labellisées « musiques du monde ».

Cette « marginalisation », expliquée souvent par la faible sonorité du oud, aurait paradoxalement abouti à la confirmation de son rôle de soliste voire d'instrument de l'avant-garde musicale arabe. Les questions autour du son du oud se sont alors imposées comme incontournables pour tenter de comprendre les pratiques actuelles autour de cet instrument. Malheureusement, cet aspect est absent non seulement des études qui traitent de cet instrument mais aussi de celles qui portent sur la musique arabe en général (Puig 2017, 20). Ceci est probablement dû à une idée reçue qui considère l'amplification et la transmission électriques comme une simple restitution « fidèle » du son produit par un ou plusieurs musiciens, capté par un microphone et projeté par des haut-parleurs. L'objectif de la première partie de cet article est de rappeler non seulement qu'il ne s'agit pas d'une simple restitution mais bel et bien d'un traitement, et par conséquent d'une recreation sonore, mais également que le oud présente des caractéristiques acoustiques qui en font un instrument particulièrement difficile à sonoriser, en comparaison à d'autres instruments. Il n'est donc pas envisageable de décrire les pratiques actuelles du oud sans évoquer son amplification et sa sonorisation électriques.

La problématique de l'amplification, sonorisation et électrification du oud a sans doute été victime d'un découpage disciplinaire faisant des musiques du monde arabe et du *maqâm* des objets étudiés principalement par deux disciplines, la musicologie et l'ethnomusicologie, et délaissant les phénomènes de l'amplification et de la sonorisation électriques au *popular music studies*. C'est à cause de cet angle mort entre les deux disciplines qu'une attention particulière est donnée dans cet article aux aspects purement techniques de l'amplification électrique, en

proposant aux chercheurs qui s'intéressent à des sujets connexes des définitions de termes et de situations souvent amalgamés. L'objectif est de poser un cadre.

Ce cadre est l'équivalent des règles d'un jeu sportif ou de société. Cela pose des limites mais n'indique rien des stratégies employées par les joueurs pour gagner la partie. Dans le cas de l'amplification électrique et de ses dérivées, le cadre est imposé par des phénomènes physiques immuables mais aussi par l'industrie qui fabrique et commercialise les appareils nécessaires (microphones, haut-parleurs, câbles, tables de mixage, amplificateurs, etc). La deuxième partie sera l'occasion de présenter quelques stratégies employées par des joueurs de oud dans le but d'amplifier leur instrument, à l'intérieur de ce cadre. Le marché des techniques du son et la communauté des musiciens sont en étroite interdépendance, l'un influençant constamment l'autre.

CADRE TECHNIQUE

Amplification, sonorisation et électrification : quelle différence ?

Il est important de différencier les trois termes « amplification », « sonorisation », et « électrification », souvent utilisés comme synonymes. J'en propose ici une définition simplifiée.

L'**amplification** a lieu quand un musicien utilise un amplificateur électrique, dit « ampli ». Il s'agit la plupart du temps d'amplificateurs disponibles sur le marché. Je réduis donc l'amplification au procédé qui engage une chaîne simplifiée instrument acoustique-amplificateur sans forcément passer par une table de mixage extérieure à l'appareil de l'amplificateur. Ainsi, l'instrument acoustique ne représente plus qu'une partie de la totalité de l'instrument. La guitare électrique est l'archétype du procédé de l'amplification électrique puisque son usage en dépend. Les guitares électriques sont devenues des instruments étendus (incluant l'« ampli » dans la chaîne de production du son), modulaires et augmentés¹ (Lähdeoja 2008, 2010 ; Lähdeoja et al. 2009).

1. « L'augmentation d'un instrument de musique désigne un processus d'élargissement des capacités d'un instrument traditionnel par des moyens technologiques, sans entraver le fonctionnement de l'instrument initial (Miranda 2006). Dans ce sens, la guitare électrique est pleinement un instrument augmenté : une guitare acoustique équipée de microphones, de traitements du signal et d'amplification qui en décuplent les possibilités sonores. » (Lähdeoja 2010, 1). Certains de ces différents dispositifs rajoutés peuvent fonctionner indépendamment les uns des autres (les pédales d'effets par exemple, que l'on peut brancher et débrancher, activer et désactiver), d'où l'importance de l'adjectif « modulaire » qui présente une nuance par rapport au caractère « augmenté » de l'instrument.

La **sonorisation** a lieu quand on utilise un système de sonorisation (microphones, table de mixage, haut-parleurs), dans un espace fermé ou en plein air, dans le but d'en permettre l'accès à un plus large public. En anglais, on parle de *sound reinforcement system*, à ne pas confondre avec le fameux *sound system* (le *sound system* est un cas particulier de sonorisation qui à l'origine n'implique pas à sa source des instrumentistes). Le terme *sound reinforcement* n'est pas courant en anglais et fait partie du jargon de l'ingénierie du son, alors qu'en français il est couramment utilisé, souvent sous l'abréviation « sono ». La sonorisation implique une ou plusieurs chaînes d'amplifications effectuées lors d'un concert et préparées par la phase de balance dans le double objectif de faire entendre ce qui est joué aux musiciens eux-mêmes sur scène et aux auditeurs du côté du public.

L'**électrification** est un terme plurivoque. Il désigne le processus d'évolution d'un instrument acoustique vers un instrument électrique (ou électro-acoustique quand il garde les deux caractéristiques). Cela s'applique à un groupe ou famille d'instruments et décrit ainsi un processus historique : par exemple, on parle de l'électrification de la guitare au milieu du xx^e siècle. L'électrification s'applique ainsi à un instrument bien déterminé, et décrit alors le procédé impliquant des travaux de lutherie pour installer un capteur dans ou sur l'instrument acoustique en question dans le but de pouvoir le brancher sur un amplificateur. Enfin, dans une acception générique, l'électrification désigne tout simplement tout recours à l'énergie électrique.

Dans ce qui suit, je n'utiliserai le terme « électrification » que dans son acception spécifique. Appliquée au oud, elle décrit le processus historique et organologique d'apparition du oud dit électrique. Ainsi, les trois procédés ont en commun l'utilisation de l'énergie électrique. La sonorisation implique toujours de l'amplification mais ne se réduit pas à cette dernière. Ces trois procédés sont donc interdépendants mais non équivalents.

Amplification : l'inévitable transformation du signal sonore

L'amplification électrique d'un instrument de musique est un cas particulier de transmission d'information du « modèle de communication Shannon-Weaver² » qui, dans la pratique, se compose de :

2. En 1948, le mathématicien et ingénieur états-unien Claude Elwood Shannon [1916-2001] publie la *Théorie mathématique de la communication* qui l'a rendu célèbre (Shannon 1948). Ayant travaillé pendant la Seconde Guerre mondiale sur des systèmes de cryptographie aux laboratoires Bell, c'est dans le contexte des recherches sur la cryptologie que naît sa théorie mathématique. Connue sous l'appellation floue de

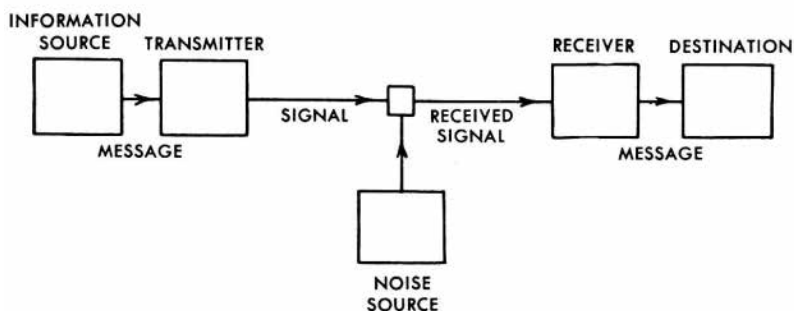


Fig. 1. — Schematic diagram of a general communication system.

Figure 1. Modèle original d'une chaîne de communication, copie de celui qui figure dans *The Mathematical Theory of Communication* (Shannon et Weaver 1949, 34)

- Un pôle d'émission : lieu de la réception de l'information de la part de l'expéditeur (la source), de sa transduction (conversion de signal), de son éventuel encodage (par exemple dans le cas de la numérisation et du passage *analog/digital*) et de son émission vers le canal de transmission.
- Un canal de transmission. Il peut être guidé (câble) ou libre (à travers l'air, dans le cas des télétransmissions).
- Un pôle de réception : lieu de l'émission de l'information vers le destinataire après sa réception du bout du canal de transmission, de son éventuel décodage et de sa transduction (reconversion de signal).

« théorie de l'information », il s'agit plutôt d'une théorie de la communication ou de la transmission de l'information. Même si elle reconnaît la dimension « sémantique » du message à transmettre, elle ne s'intéresse qu'à la « matérialité » de ce dernier. Pour prendre l'exemple des communications télégraphiques qui ont inspiré cette théorie pendant la guerre, il s'agit de trouver le moyen le plus économique pour faire passer les messages les plus clairs possible. L'information est traitée dans sa matérialité avec une approche probabiliste. Sa théorie consiste à calculer ce que Shannon appelle l'entropie (ou H) d'une source de messages – ce qui peut se traduire en termes simples par la quantité d'informations contenues par cette source (texte, signal électrique, fichier informatique) – afin de calculer la capacité minimale nécessaire du canal de transmission de cette source message (ou C). Afin que le canal puisse transmettre les messages de la source en question, sa capacité C doit être supérieure à l'entropie H .

Une des notions les plus importantes du modèle de communication Shannon-Weaver est celle du « bruit » (*noise*) que l'on peut définir simplement par toute « pollution » accidentelle qui peut affecter, lors de sa transmission, le message original et donc sa bonne compréhension.

Dans le cas particulier de l'amplification d'un instrument, celle-ci consiste schématiquement à capter, en premier lieu, le signal sonore de cet instrument par un capteur (microphone, dit « micro ») qui convertit le signal acoustique en un signal électrique émis ensuite à travers un câble avant que ce dernier ne soit amplifié par un amplificateur et restitué (reconverti en signal acoustique) grâce à un haut-parleur ou à des enceintes. Le niveau sonore de sortie est ainsi plus grand que celui à l'entrée, grâce à l'apport de l'énergie électrique. Quant à son intelligibilité, elle dépend de la capacité (C) de la chaîne d'amplification qui doit être supérieure à l'entropie (H) du message à transmettre, sous peine d'apparition de bruit.

Le risque de dégradation du signal sonore au cours de l'amplification électrique est ainsi double : l'apparition de bruit lors de la transmission, et l'amplification de ces « parasites » en même temps que le signal en question. Dans la pratique, cela nécessite une étape supplémentaire en amont de l'amplification. Cette tâche est assurée par le préamplificateur (dit « pré-ampli » ou « pré-amp ») dont le rôle est de maintenir un rapport signal/bruit élevé. La place du préamplificateur est donc primordiale dans la chaîne de l'amplification, et ce que l'on appelle amplification consiste en pratique en une double opération d'amplification. La première amplification, ou pré-amplification, est proche de l'arrivée du signal électrique. Le préamplificateur reçoit un signal faible qu'il tâche d'amplifier sans trop le déformer afin que le rapport signal/bruit soit le plus grand possible. Il transmet ainsi au compartiment de l'amplificateur un signal préalablement amplifié. C'est dans ce compartiment qu'a lieu la deuxième phase d'amplification dont l'objectif est d'émettre un signal puissant vers le haut-parleur.

Appelé « ampli », l'amplificateur, tel qu'il est commercialisé, est un assemblage d'au moins trois compartiments : un préamplificateur, un amplificateur et un haut-parleur. La majorité des amplificateurs tels qu'ils sont commercialisés sont munis d'un quatrième compartiment appelé « égaliseur » (de l'anglais *equalizer* ou simplement *EQ*), placé entre les deux phases d'amplification (Figure 2). Il permet de traiter le signal sonore en atténuant ou amplifiant une gamme de fréquences, souvent départagées en trois registres : grave, médium et aigu.

L'inévitable transformation des propriétés acoustiques du son transmis par une chaîne d'amplification, nécessitant souvent un traitement correctif, est ce que j'appelle le « paradigme d'amplification ». Dans une chaîne d'amplification, le facteur humain joue un rôle primordial dans le paramétrage du son qui arrive à la sortie (en plus de l'amplification de l'intensité sonore en

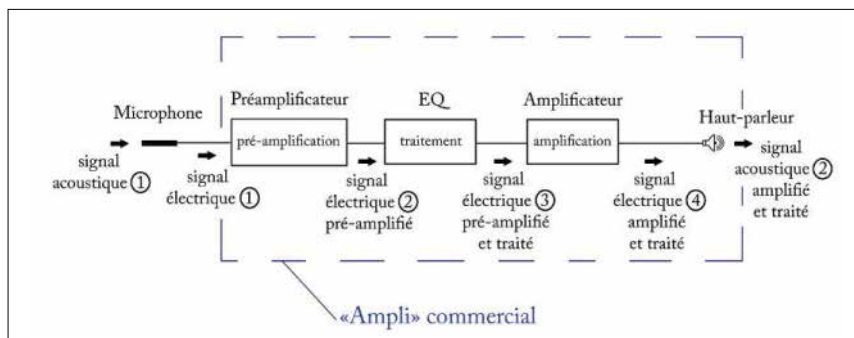


Figure 2. Schéma simplifié d'un « ampli » commercial à quatre compartiments

elle-même), mais toujours dans la limite que lui impose le matériel utilisé tout au long de cette chaîne. Du microphone jusqu'aux haut-parleurs, toute modification d'un élément de cette chaîne est susceptible de modifier le résultat final perçu, et cela va même jusqu'à la nature des câbles utilisés. De toute la chaîne d'amplification lors des performances publiques, les joueurs de oud observés lors de cette enquête accordent la plus grande importance au(x) microphone(s) utilisé(s).

Lors des performances publiques, plusieurs chaînes d'amplification peuvent être déployées afin de créer le son global. On parle alors de sonorisation, procédé qui englobe celui de l'amplification.

La sonorisation : division des chaînes d'amplification et rôle de l'ingénieur du son

L'industrialisation de la musique est souvent appréhendée sous l'angle du marché du disque (et actuellement du *streaming*), plus rarement sous celui des spectacles. Si le paradigme lié aux musiques amplifiées consiste en une inévitable transformation sonore (perçue ou non comme une dégradation), le « paradigme de la sonorisation » se caractérise par la recreation sonore inhérente à toute mise en spectacle sonorisé. La « mise en spectacle » consiste à vouloir faire jouer des musiques de chambre dans de grands théâtres et des musiques conçues pour de traditionnelles salles de concerts dans de grandes salles polyvalentes de plusieurs milliers de spectateurs.

Une « sono » ou *sound reinforcement system* est un système qui implique plusieurs chaînes d'amplification dans le but de rendre une performance musicale audible à un large public. Ici, l'énergie électrique et l'ingénierie du son s'additionnent aux qualités acoustiques de l'espace de performance. Toutes les pratiques musicales peuvent se trouver un jour ou l'autre dans un contexte de performance sonorisée : que ce soit les musiques originellement amplifiées

(comme la pop, le rock, ou l'électro) ou celles originellement non amplifiées (comme la musique classique européenne où il arrive que la sonorisation ne soit pas entièrement assumée³).

Dans le cas le plus simple, souvent quand il se produit dans un petit espace, un joueur de oud peut se contenter de la chaîne d'amplification décrite ci-dessus (Figure 2). Le son est capté par un microphone avant de sortir amplifié par un simple ampli qui sert d'appui au signal acoustique originel. C'est aussi le cas des répétitions, quand les musiciens jugent le niveau sonore acoustique du oud insuffisant ou quand le traitement du son de l'instrument est indispensable.

Dans le cas des concerts sonorisés, de plus en généralisés, la chaîne de coopération (Becker 2010, 49-53), qui va du musicien aux techniciens du son, met en jeu deux groupes de chaînes d'amplification : la façade et les retours. Car dans les plus grandes salles, la puissance du son acoustique de certains instruments est non seulement jugée insuffisante pour les auditeurs mais aussi pour les musiciens eux-mêmes. On fait alors appel à des enceintes de façade qui vont projeter le son vers le public et des enceintes de retour qui vont projeter le son vers les musiciens. Cette configuration nécessite alors la présence et le savoir-faire d'un ou plusieurs techniciens du son et la présence d'une table de mixage qui recueille tous les signaux électriques provenant des instruments avant de les envoyer vers la façade et vers les retours. Dans la hiérarchie courante, l'ingénieur du son est la personne qui prend en charge le mélange ou mixage des différentes sources sonores avant de les renvoyer aux musiciens, dans les retours, et au public, en façade. Il se distingue ainsi des techniciens du

3. C'est souvent le cas dans la mise en spectacle de l'opéra, comme en témoigne Eric Alvergnat qui s'occupait de la sonorisation de l'opéra *Turandot* à la salle Bercy dans les années 1980 : « Pour rappeler son principe, il s'agit de respecter l'origine de la source virtuelle des sons proposés par les artistes et les musiciens. Le son doit donc provenir, au moins psychologiquement si ce n'est physiquement, de sa source originelle. La demande du client était claire, et le cahier des charges parfaitement directif : le public doit entendre, et on ne doit surtout pas parler de sono, parce que cela va déranger les mélomanes. Du point de vue technique, la contrainte a été résolue en cachant les micros dans le décor, les h.p. [haut-parleurs] dans le plafond à 25 m de hauteur, et la console et l'ingénieur du son en régie ; l'ensemble est invisible pour le spectateur même averti ! [...] Pour *Turandot*, l'occultation de la sono a été totale ; dans la campagne de presse, le terme sonorisation n'a jamais été employé, ni même celui d'électro-acoustique. On a juste signalé l'intervention d'un "acousticien" et des "améliorations acoustiques"... La présence d'une équipe complète de spécialistes est passée totalement inaperçue : absence totale sur les programmes, aucun article de presse » (Daphy 1988, 153-54).

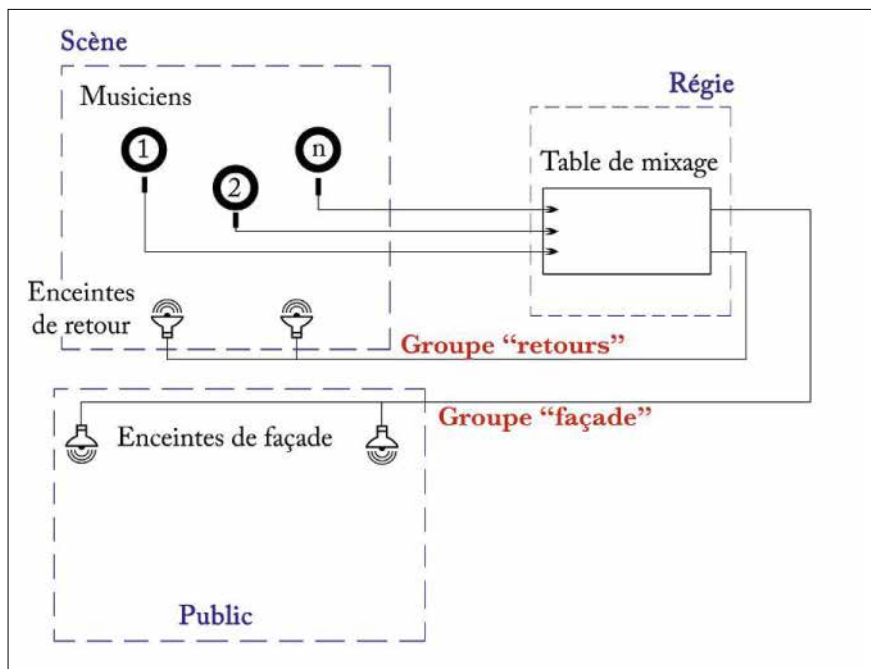


Figure 3. Schéma simplifié d'une sonorisation avec ses deux groupes de chaînes d'amplification

son. Il arrive aussi qu'une seule personne accumule tout le « faisceau des tâches » (Becker 2010, 32-39) ; cette personne est parfois même l'un des musiciens. Généralement, quand la chaîne de coopération est élargie, l'ingénieur du son répond aux multiples demandes des musiciens concernant le son sur scène mais garde davantage la main sur le celui que le public reçoit. Le paradigme de sonorisation se caractérise donc par l'implication d'une ou plusieurs personnes en plus des musiciens dans la création sonore.

En dehors de la configuration décrite ci-dessus d'un concert ayant lieu dans un espace réduit où les musiciens se contentent de leurs amplis sans passer par une table de mixage et où le résultat reçu par le public est un mélange entre son acoustique et son électriquement amplifié, les musiciens ne contrôlent pas la réception du son. On peut même dire qu'ils n'ont pas la possibilité d'entendre ce que le public entend. C'est l'ingénieur du son qui devient responsable du son reçu par le public en jouant le rôle d'intermédiaire. Il mixe les différents signaux (les intensités des instruments sont mises à des niveaux variés), les égalise (certaines fréquences sont atténuées et d'autres mises en avant) et les spatialise (les instruments sont disposés dans l'espace sonore plus ou moins à droite, à gauche, devant ou derrière, grâce à la technologie du stéréo et aussi à la réverbération et écho artificiels). L'ingénieur du son doit aussi s'accommoder de l'acoustique du lieu du concert. Il se met le plus souvent en face de la scène, au

milieu ou derrière le public, selon les salles. Il arrive, pour certains concerts, qu'il y ait deux ingénieurs du son, un pour la façade et l'autre pour les retours. Mais dans tous les cas et à des degrés différents, le son reçu par le public et les musiciens est recréé, et donc, en un sens, artificiel⁴, même quand il est travaillé de façon à ce qu'il soit reçu et perçu comme « fidèle » et « naturel ».

Même si toute chaîne d'amplification se compose de trois phases, l'uniformité de ce modèle cache une diversité de sens subjectivement visés et de degrés de rationalité, la rationalité étant comprise ici selon le principe wébérien d'adéquation des moyens aux fins (Gonthier 2004 ; Colliot-Thélène 2006, 2011). Il existe dans le cas de l'amplification une diversité des choix esthétiques et des motivations des membres de toute la chaîne de coopération (musiciens, ingénieurs du son, producteurs), un idéal de son qui sonne comme « naturel » ou celui d'un son « modifié ». Ce n'est que le type de traitement qui varie. Dans le cas des performances sonorisées, il y a une recherche de la « haute fidélité » sonore. Idéalement, tout ce que les musiciens produisent comme son sur scène, qu'il soit originellement amplifié ou non, est censé être restitué au public le plus fidèlement possible. On assiste à un mélange d'éléments subjectifs (choix esthétiques motivant la recreation sonore) et de paramètres objectifs (phénomènes physiques tels que l'acoustique de l'espace de performance, qualité du matériel utilisé, etc.). Il est donc important de rappeler que les techniciens et ingénieurs du son forment un maillon essentiel de la chaîne de production des musiques sonorisées :

Pendant la séance de balance avant le concert du joueur de oud et vocaliste Dhafer Youssef, l'ingénieur du son règle le micro dédié à la voix du musicien. Ce dernier ne semble pas satisfait du résultat et lui lance avec agacement : « Je ne suis pas dans une conférence ! » Avant de rajouter : « N'oublie pas que quand je vais sur les notes longues j'ai besoin de plus d'effet. »

Dhafer prend le oud et commence à improviser, accompagné par ses musiciens, avant de s'interrompre. Il s'exclame : « C'est bruyant ici sur scène ! ». L'ingénieur du son vérifie sa table de mixage et répond : « Le vocal [micro de la voix] était allumé ! » Dhafer continue à jouer mais il semble toujours insatisfait : « La qualité du son est vraiment ridicule ! C'est très mauvais ! Viens ici [sur scène] pour écouter ça, s'il te plaît ! »

L'ingénieur du son s'exécute, traverse la salle et monte sur scène pour écouter le son pendant que les musiciens continuent à jouer. Quand ces derniers s'arrêtent de

4. On retrouve cette idée de l'« artifice de l'authenticité » chez Jonathan Sterne à propos de l'opposition original/copie dans la reproductibilité des enregistrements ainsi que la question de la « haute fidélité », le cadre ici étant celui de l'industrie du disque et non celle du spectacle (Sterne 2015, 311-408).

jouer, il discute avec Dhafer qui lui demande : « Je veux avoir exactement le même son ici, que... [dans la façade]⁵. »

L'extrait de cette séance de balance illustre le paradigme de sonorisation avec ses deux aspects : la séparation de la masse sonore et sa gestion entre scène et façade, et la nécessité de l'intervention d'un ingénieur du son. Si Dhafer Youssef semblait moins inquiet du résultat au niveau de la façade, c'est parce que non seulement les ingénieurs du son ont plus de marge de manœuvre sur la façade (contrairement à la scène où la présence des instruments et surtout du oud augmente le risque de rétroaction à travers les retours) mais qu'en plus les musiciens n'ont pas la possibilité d'écouter la façade quand ils sont sur scène. Il y a donc une relation de confiance nécessaire entre les musiciens et leurs ingénieurs du son qui se voient confier la responsabilité du son de la façade. Il arrive même que les ingénieurs du son soient intégrés à l'équipe permanente comme un membre à part entière du groupe. C'est ce que me confie Anouar Brahem concernant son ingénieur du son Thorsten Cichowski-Stokke sans la présence duquel il préférerait ne pas se produire en concert. Ce dernier m'a informé en 2017 qu'il assure les concerts d'Anouar Brahem depuis les années 1990.

ENJEUX SOCIO-TECHNIQUES DE L'AMPLIFICATION ET DE LA SONORISATION DU OUD

Spécificité du oud

Le paradigme de l'amplification et celui, plus englobant, de la sonorisation sont généraux et ne concernent pas exclusivement le oud. Ce sont des réalités qui concernent toute performance musicale qui se trouve un jour ou l'autre dans un contexte amplifié ou bien celui de spectacle sonorisé. Nous en arrivons donc à la spécificité sonore du oud.

En effet, cet instrument a la particularité d'émettre un faible niveau sonore, en comparaison avec d'autres instruments. Les joueurs de oud font face à un paradoxe dès lors qu'il s'agit d'amplifier et de sonoriser leur instrument, en présence d'autres instrumentistes. Pour capturer le son relativement faible du oud, tout en évitant de capter d'autres sources environnantes, il faut s'en approcher. Dans le jargon de l'ingénierie du son, cela s'appelle *close miking*. Mais en s'approchant de l'instrument, le son est perçu comme dénaturé, car il ne

5. Observation faite à Blois, le 30 mai 2017, à l'occasion du concert de Dhafer Youssef dans le cadre du festival « All that jazz ». Propos traduits de l'anglais.

correspond pas à la perception à « bonne » distance. Le son perçu est très différent lorsqu'on se place à quelques centimètres de l'instrument ou à une distance supérieure ou égale à un mètre, par exemple, ce qui est la norme d'écoute selon les oudistes. Tous les cliquetis et crissements des attaques du coup du plectre ainsi que les interactions entre les cordes (phénomène de résonance) sont grossis⁶ par la proximité du microphone lors de la captation. Par conséquent, la phase de traitement devient importante pour y remédier. Voici le témoignage d'Ahmad Al Khatib qui résume les problèmes de la sonorisation du oud (entretien, visioconférence, février 2018) :

« Maintenant, le problème du oud c'est que l'intensité de son volume est faible, comparé aux autres instruments. [...] Son volume et son registre sont faibles. Comment veux-tu rendre un tel instrument présent sur scène ? Tant que tu joues le oud tout seul il n'y aura pas de problème. Mais c'est quand tu mets un autre instrument à tes côtés que les problèmes commencent à apparaître. Afin de capter le son du oud tu es obligé de bien approcher le microphone [de l'instrument]. Parce que si tu l'éloignes de l'instrument, il capte plus le son des autres instruments que celui du oud. Je suppose que tu connais cette histoire, n'est-ce pas ? Le son naturel du oud doit être pris à une certaine distance du corps de l'instrument. [...] Et si tu approches le microphone il capte tout ce qui passe. Le microphone, quand il est proche de la table du oud, va capter de l'instrument « tout » [il accentue le dernier mot], « le meilleur et le pire », comme on dit. À ce moment-là tu es contraint de faire quoi ? Tu es contraint de régler ce problème par l'*equalization* [égalisation]. Le problème c'est que quoi que tu tentes, quoi que tu fasses, tu n'auras jamais un son 100 % naturel. Le son du oud est toujours ... quand tu veux rapprocher le microphone à moins de 40 cm, c'est fini. Il y aura forcément du traitement technique du son, et tu entres dans d'autres problèmes. Ceci est le problème du oud. Et comment le traiter ? Moi je n'ai pas pu y remédier. J'essaye de ruser sans pouvoir dire que j'ai trouvé une solution. Il y a un autre problème avec le oud qui est le *feedback*. »

Les inconvénients de la captation rapprochée ne sont pas les seuls problèmes que pose la sonorisation du oud. L'effet Larsen, du nom du physicien danois qui l'a décrit, est un sifflement causé par un phénomène physique de rétroaction. En termes simples, la rétroaction physique a lieu quand l'aval agit

6. Des joueurs de oud appartenant à certaines écoles cultivent *intentionnellement* un son riche en effets d'attaque du plectre. La dénaturation du son, évoquée ici, désigne simplement l'amplification et le grossissement *involontaires* engendrés par une telle captation rapprochée. Rien n'empêche un son de oud, ainsi amplifié, d'être esthétiquement apprécié, mais ce n'est pas le cas des musiciens que j'ai observés dans le cadre de ma recherche.

par rétroaction sur l'amont. On parle alors d'une boucle de rétroaction. L'effet Larsen ne se produit pas forcément sur l'intégralité du signal sonore, mais sur les fréquences hautes qui sont poussées par ce phénomène de rétroaction (Bates 2013, 25-26), voire sur une fréquence bien déterminée favorisée par la forme de l'instrument acoustique qui la fait ressortir davantage. L'amplification et la sonorisation d'un instrument à faible puissance sonore comme le oud sont particulièrement aptes à créer ce phénomène de rétroaction physique et les sifflements désagréables voire violents qui l'accompagnent.

Les différents types de capteurs

C'est à ce moment-là que le choix du capteur devient important. Le microphone joue un rôle déterminant dans la phase de captation de toute chaîne d'amplification. Tout microphone est un « transducteur électroacoustique » impliquant l'utilisation d'une membrane qui vibre au contact de la pression acoustique. Les microphones sont de différents types. On les distingue par la technologie et le principe qu'ils mettent en œuvre dans la conversion d'un signal acoustique en un signal électrique. En résumé, on utilise principalement deux types de microphones : les électrodynamiques (appelés souvent « dynamiques ») et les électrostatiques (appelés aussi « à condensateur » ou simplement « statiques »). Pour capter le son d'un instrument à faible intensité d'émission tel que le oud, on utilise plutôt les électrostatiques, car ils sont plus sensibles (ce qui implique les désavantages évoqués plus haut).

Il existe des capteurs de surface qui n'utilisent pas le même principe de vibration de membrane que les microphones « aériens »⁷. C'est le cas du capteur piézoélectrique que les musiciens rencontrés appellent aussi « *pick-up* »⁸, « piézo », « cellule », « capsule » ou « pastille ». Il s'agit d'un « transducteur électromagnétique » qui, contrairement au microphone proprement dit,

7. Par opposition aux capteurs de surface, les microphones aériens sont les capteurs qui réagissent à la vibration de l'air.

8. Le terme *pick-up* peut prêter à confusion. Je l'utilise, comme le font les joueurs de oud observés, dans son acception la plus large, celle des « microphones de contact » dont le capteur doit être en *contact* physique avec une partie de l'instrument (généralement la table d'harmonie). Par exemple, dans le contexte de la guitare électrique, le *pick-up* signifie un capteur qui fonctionne différemment (par électromagnétisme, grâce au fait que ses cordes sont métalliques). Même si la plupart des microphones de contact commercialisés sont des capteurs piézoélectriques, il existe de rares microphones de contact électrodynamiques. Il n'est donc théoriquement pas possible de les distinguer à vue d'œil.

convertit une pression mécanique en un signal électrique. Pour cela, le capteur est placé directement sur l'instrument, afin de capter les vibrations physiques de la table d'harmonie, sur laquelle il est souvent collé à l'aide d'un matériau adhésif. Cette propriété fait que ces capteurs sont beaucoup moins sensibles à la pression acoustique, ce qui est idéal pour diminuer le risque de rétroaction. Si leur utilisation est limitée ou parfois vue comme un « mal nécessaire », c'est parce que la qualité du son est jugée insatisfaisante par les musiciens. Ceux-ci perçoivent une grande différence entre les microphones aériens (car le signal est capté par vibration de l'air) et les capteurs de type piézo. Lors d'un entretien avec Dhafer Youssef, ce dernier développe la raison pour laquelle il opte pour ce genre de capteurs :

Abderrauof Ouertani – Donc tes ouds sont généralement de type irakien, avec un chevalet mobile ?

Dhafer Youssef – Oui, toujours, car ce qui est intéressant avec le chevalet mobile c'est que... Le meilleur son est obtenu quand c'est sous le *bridge*.

A.O. – Mais je t'ai vu, une fois, sur TV5, le pick-up sur un tissu !

D.Y. – Oui j'ai essayé une fois. [...] Ça sonne pas mal. Sauf que je trouve que pour jouer avec une batterie et autre, c'est *under the bridge* [que le micro doit être placé], entre la table et [le chevalet]. Ici [en montrant du doigt cet endroit-là sur mon dessin]. [...] Pourquoi sous le *bridge*. Parce qu'à l'intérieur [du oud], à côté de la rosace, il y a une lamelle [de bois] par ici, et une autre par là. Et entre les deux il y a le *bridge*. Et c'est là le centre du son. Le point le plus important d'où vient le son, d'où le son est formé. [...] Après, quand je travaille en studio, je ne l'utilise pas.

A.O. – Parce que tu es isolé des autres musiciens ?

D.Y. – Exactement. Pour ne pas avoir ce son-là [il fait un geste de la main vers son nez, pour marquer un étouffement].

A.O. – Pour éviter le son « nasal » du *pick-up* ?

D.Y. – Oui, c'est vrai que c'est nasal, mais ceci dit, tu peux toujours l'améliorer avec un peu de technique [du son]. [...] Après, ça dépend du projet dans lequel tu joues. Moi je ne veux pas prendre de risque. Je ne veux pas prendre de risque. Pour moi c'est important que les gens puissent m'entendre. Tu m'imagines sur scène, avec mon groupe, et que le public puisse entendre tout le monde sauf le oud ?

Tous les joueurs de oud savent que pour être audibles sur scène ils doivent parfois « sacrifier » la qualité du son de leur instrument. Ce sacrifice nécessite une réadaptation car le son du oud est jugé « dégradé » et « nasal » sur scène, en plus d'être différent de celui que le public reçoit par la façade. Si la justesse du jeu est ainsi assurée, le plaisir de jouer s'en trouve amoindri.

La fidélité du son du oud, entre recherche d'intelligibilité et de naturel

Le cadre de référence qui émerge dans le discours des joueurs de oud que j'ai observés lors de cette enquête concernant le son idéal de leur instrument n'est pas le concert sonorisé mais plutôt celui de la performance acoustique en solo. En plus du « naturel » du son, son intelligibilité fait partie des critères recherchés. Cette dernière devient un enjeu principal durant les performances publiques, lorsque le oud est en présence d'un ensemble d'instruments capables de le couvrir. Afin de s'assurer un son audible et intelligible, il arrive, dans certains cas, que des joueurs de oud abandonnent la recherche d'un son « naturel ». À ce moment-là, les deux qualités semblent entrer en opposition, la première relevant du *quantitatif* (un son plus ou moins fort) et la deuxième du *qualitatif* (un son meilleur ou moins bon), mais elles demeurent complémentaires. Cela fait écho à la distinction faite par James Lastra entre deux modèles dominants de représentation sonore – le « téléphonique » (intelligibilité) et le « phonographique » (fidélité) – qu'il analyse dans le contexte du cinéma (Lastra *in* Sterne 2012, 248). Un son idéal serait à la fois « téléphonique » et « phonographique », audible et fidèle, intelligible et naturel.

Une caractéristique, plusieurs solutions et autant d'inconvénients

L'idée d'un son à la fois naturel et fabriqué peut sembler contradictoire. Il faut donc comprendre cette fabrication plutôt comme une *tentative* pour arriver à un son perçu *comme* naturel, un son qui par des traitements et des stratégies de technique du son sera perçu *comme* s'il n'avait pas été affecté par les chaînes d'amplification. Il s'agit d'un traitement volontaire construit intersubjectivement dont le but est d'annuler ou de diminuer, du point de vue de la perception, des dégradations et effets involontaires et parfois inévitables.

Pour y parvenir dans l'environnement non contrôlé du concert, les musiciens et les ingénieurs du son optent pour différentes stratégies dans le but de s'approcher du son le plus « naturel » possible. Toute solution apportée s'accompagne inévitablement d'une contrainte à gérer et à assumer par la chaîne de coopération musiciens-techniciens du son. Il est schématiquement possible de départager ces solutions en quatre groupes en se basant sur l'élément de la chaîne d'amplification sur lequel les musiciens et ingénieurs du son agissent : la distance entre sources sonores (placement/isolation), le capteur (placement, choix, diversification), l'instrument (installation d'un capteur, facture de l'instrument) ou les haut-parleurs du retour. Tous ces paramètres et ces stratégies de technique du son sont difficilement isolables les uns des autres car intimement interdépendants et non exclusifs.



Figure 4. Capteur piézo installé sous le chevalet mobile, photographie de Dhafer Youssef, en présence de Mat Brewer à la contrebasse et Ferenc Nemeth à la batterie, pendant le concert donné le 30 mai 2017 au festival *All That Jazz* à Blois, France

Théoriquement, les deux premiers paramètres, celui du placement, distance et isolation du joueur de oud par rapport aux autres instrumentistes et du placement du microphone par rapport au oud, sont interdépendants : tant que le oud est loin ou isolé d'autres sources sonores, il devient possible d'éloigner son micro et d'éviter ainsi les inconvénients de la captation rapprochée. En demandant à Rabih Abou-Khalil la raison pour laquelle il n'utilise pas de microphone aérien pendant ses concerts, contrairement à Anouar Brahem qui joue sans capteur de contact, il m'explique que sa priorité est d'avoir une grande proximité avec les autres musiciens pour garantir plus d'interaction au sein du groupe lors de la performance. Il considère ce paramètre comme capital pour sa musicalité, pour que « ça commence à être de la musique et non pas une collection de solistes qui jouent chacun [de son côté] » (entretien, Vallauris, mai 2017). Il semble donc être prêt à faire un sacrifice du côté de la qualité du son afin de préserver l'interaction, puisqu'il fait un lien direct entre l'emplacement des musiciens sur scène et le choix du microphone.

Concernant le choix du capteur, nous avons vu que, parmi les différents types disponibles sur le marché, le choix se fait selon la priorité du musicien : opter pour l'intelligibilité ou bien pour un son du oud moins dénaturé. Les capteurs de contact piézoélectriques ont la réputation de garantir une plus grande quantité du son, tandis que les électrostatiques représentent le choix de la qualité du son mais sous certaines conditions (placement des musiciens et des haut-parleurs de retour). Certains musiciens détenteurs de ouds tirent profit de la mobilité de leur chevalet sous lequel ils ont la possibilité d'installer un capteur (Figure 4).



Figure 5. Diversification des capteurs pour le oud de Mohamed Abozekry, photographie prise d'un concert donné le 11 mars 2017 à la salle Georges Pompidou, Épinay-sous-Sénart

Dans certains cas, des musiciens optent pour la diversification des capteurs et la répartition des signaux. Selon cette stratégie, ils utilisent plusieurs microphones où chacun est destiné à une chaîne d'amplification déterminée. Par exemple, le son capté par le piézoélectrique va vers les retours pour que les musiciens puissent s'entendre suffisamment avec moins de risque de rétroaction (cercle bleu sur la Figure 5) et celui capté par l'électrostatique est destiné au public à travers la façade (cercle vert sur la **même figure**). Les deux signaux peuvent être entièrement séparés ou mélangés à différentes proportions.

Pour maîtriser le son sur scène, certains joueurs de oud évitent de jouer avec des haut-parleurs de retour en ayant le retour directement à l'oreille par des écouteurs (*in-ears*). D'autres optent pour l'utilisation d'instruments dédiés



Figure 6. Oud électro-acoustique à pan coupé du luthier Ibrahim Ada, photographie publiée sur la page Facebook du luthier, le 23 juin 2016

à la sonorisation en se procurant un oud dit « électro-acoustique » ou bien en installant un capteur à l'intérieur de leur propre instrument. C'est dans ces cas que la stratégie de sonorisation implique, en plus de l'ingénierie du son, la lutherie.

Dans l'échange que j'ai eu avec le joueur de oud Alaa Zouiten (Berlin, Juillet 2017), ce dernier me raconte comment il a d'abord opté pour l'installation d'un capteur à l'intérieur de son instrument par un luthier avant de se diriger vers un modèle industriel dédié à l'amplification et à la sonorisation :

Alaa Zouiten – [...] Donc j'ai été en tournée avec lui [le groupe/musicien *Jbara*],

au oud. C'était extrêmement difficile parce qu'il y avait deux guitares électriques, une guitare sèche, et plus batterie, plus basse, plus des *key boards*. La majeure partie du temps, après le concert, on me disait « Ah mais ta guitare, on ne l'entendait pas ! ». Déjà, je ne joue pas de la guitare ! [Rires] [...] Tu joues les riffs que tu dois jouer, tu t'éclates, après personne ne t'entend. Donc j'ai fait un *pickup* en fait, dans mon ancien oud, avec un micro pas terrible.

Abderraouf Ouertani – C'est un luthier qui te l'a installé ?

A.Z. – Oui, et c'est avec ce oud que j'ai commencé en Allemagne. Donc c'était une solution mais je n'étais pas vraiment satisfait. Mais avec le *Godin*, le *Godin* n'a pas la sonorité vraiment oud mais tu es tranquille. Tu as de la présence. C'est un son très brillant. Le manche est très confortable. Et il y a aussi le machin, là, la coupure [le pan coupé] qui te permet d'aller encore plus loin [dans le manche].

L'instrument que Alaa Zouiten évoque à la fin est un modèle de oud industriel conçu par l'entreprise canadienne de guitares *Godin*. Il s'agit d'un instrument qui combine des caractéristiques du oud (manche non fretté, caisse de résonance piriforme, proportion entre longueur du manche et longueur de la corde vibrante) et de la guitare électro-acoustique (cheviller droit et non incliné, chevilles mécaniques, microphone préinstallé avec sortie « jack » 6,35 mm, caisse de résonance à pan coupé). Beaucoup de joueurs de oud qui utilisent ce modèle n'aiment pas le son de cet instrument et le choisissent comme un moindre mal. En plus de ses caractéristiques sonores, ils en détestent surtout l'aspect. Ici on touche à la question de la charge symbolique de la facture du oud.



Figure 7. *DuOud* formé par Jean-Pierre Smadja (gauche) et Mehdi Haddab (droite) aux ouds électriques, photographie prise lors de leur concert le 7 avril 2024 au Conservatoire de Colombes

Grâce à différentes approches pour s'adapter aux différents cas de figure auxquels se trouvent confrontés les joueurs de oud sur scène, les musiciens et l'équipe du son peuvent faire des choix différents en prenant en considération autant de paramètres. Pour comprendre ces choix, il faut saisir les motivations qui sont derrière. Toutes les stratégies passées en revue partent d'un même principe : retrouver un son audible et « naturel » du oud dans les conditions acoustiques qui ne permettent pas de l'avoir « naturellement ». Il y a donc une idée de ce que le son du oud devrait être, un son idéal auquel des joueurs de oud aimeraient arriver. En termes de sonorisation, la recherche d'un son de oud audible et « naturel » est l'objectif général. C'est la direction première et principale que prennent la plupart des joueurs de oud.

Cependant, une deuxième direction se présente : choisir la transformation intentionnelle et s'affranchir ainsi de l'idéal de son naturel. Cette direction a donné lieu à un processus d'électrification du oud. C'est le cas de *DuOud*, duo formé Mehdi Haddab et Jean-Pierre Smadja et pionnier de l'utilisation du oud électrique dans un but affiché de recherche de sons traités, comme par exemple la distorsion. Les ouds à corps creux (sans caisse de résonnance) leur permettent une libération qualitative mais aussi quantitative, puisqu'ils peuvent jouer à un volume sonore assez élevé.

CONCLUSION

Cet article a montré qu'examiner les caractéristiques sonores de l'instrument en question conjointement aux paradigmes de l'amplification et de la sonorisation électriques des instruments imposés par l'industrie du spectacle, éclairait les pratiques musicales des joueurs de oud contemporains, et les enjeux auxquels ils font face dans des contextes de performances sonorisées. La description de quelques stratégies mises en place par les joueurs de oud observés montre la nécessité de prendre en compte une chaîne de coopération étendue qui peut inclure, en plus des musiciens eux-mêmes, les ingénieurs du son, les luthiers (que ce soit ceux qui, en amont, fabriquent des oud électro-acoustiques ou qui, en aval, installent un couple micro-pré-ampli à l'intérieur du oud), les fabricants de microphones et le marché des technologies du son. La question de l'amplification et de la sonorisation électriques cristallise l'imbrication de processus sociaux et culturels, mais aussi techniques et économiques. La spécificité de tels phénomènes socio-techniques appelle à la multiplicité des points de vue. Peu importe qu'on l'appelle inter, pluri, multi ou transdisciplinarité, pourvu que la diversité et la transversalité des regards soient à la hauteur des multiples facettes de l'objet d'étude : ingénierie du son, acoustique, psycho-acoustique, informatique, électronique, lutherie, etc, en plus des disciplines de recherche axées autour de la musique.

Pour aller plus loin, il sera important que ces disciplines axées autour de l'objet « musique » – musicologie, ethnomusicologie, sociologie de la musique, anthropologie de la musique, *popular music studies* – continuent à aller au-delà de ce que l'on pourrait considérer comme un « musicocentrisme ». Pour cela, il sera nécessaire de dépasser, non pas en les déclarant caducs mais en les élargissant de l'intérieur, au moins trois concepts fondamentaux : « instrument de musique », « musicien » et « musique ».

L'organologie classique issue de la tradition musicologique et ethnomusicologique gagnera à s'ouvrir davantage aux différentes chaînes d'amplification et de sonorisation. Ainsi, il devrait être possible de considérer qu'un haut-parleur, un microphone, un câble, un ordinateur, ou une table de mixage font partie intégrante des instruments de musique.

Et justement, si les *sound studies* – discipline émergente qui s'articule autour du « son » – ont eu peut-être du succès, alors que méthodologiquement elles ne proposent pas forcément une alternative aux sciences sociales (Battesti 2020), c'est parce qu'elles tentent de dépasser le concept de « musique ». Elles le font, non pas de l'intérieur, mais de l'extérieur, par le concept de « son ». Ne s'agit-il pas encore et toujours de musique ?

Il est tentant de penser que, depuis la domestication de l'énergie électrique, puis l'avènement des technologies électroniques, les pratiques musicales ont ontologiquement changé et que l'électrification, l'amplification et la sonorisation

sont des phénomènes qui ne font que s'additionner à un schème plus ancien et plus simple dans lequel un « musicien » utilise un « instrument de musique » pour jouer de la « musique ». Cet article incite à inclure les procédés d'électrification, d'amplification et de sonorisation dans les études portant sur les pratiques musicales, et d'affirmer ainsi qu'ontologiquement « la musique » n'a pas changé. On pourra reprocher à cette affirmation qu'elle ne fait que remplacer un musiocentrisme par un autre. Cela est vrai, mais il s'agit désormais d'un objet « musique » élargi à ces phénomènes et à leurs paradigmes.

La mise en spectacle par la *World Music* de musiques initialement conçues dans des contextes locaux bien particuliers a souvent été décrite et critiquée comme hégémonique et conduisant au formatage et à la décontextualisation de ces musiques (During 2011 ; Qassim Hassan 2004). Cet article défend l'idée que la standardisation la plus certaine et décisive est celle qui réside dans le recours systématique et généralisé à l'amplification et la sonorisation électriques.

BIBLIOGRAPHIE

- Bates, Eliot. 2013. « Popular Music Studies and the Problems of Sound, Society and Method ». *Journal of the International Association for the Study of Popular Music* 3 (2), 15-32. doi.org.
- Battesti, Vincent. 2020. « Ethnographies Sounded on What? Methodologies, Sounds, and Experiences in Cairo ». Dans *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies*, sous la direction de Michael Bull et Marcel Cobussen, 755-78. New York : Bloomsbury Academic.
- Becker, Howard S. [1982] 2010. *Les mondes de l'art*. Traduit par Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion.
- Colliot-Thélène, Catherine. 2006. *La sociologie de Max Weber*. Paris : La Découverte.
- Colliot-Thélène, Catherine. 2011. « Retour sur les rationalités chez Max Weber ». *Les Champs de Mars* 22 (2), 13-30. doi.org.
- Daphy, Éliane. 1988. « Sonoriser l'opéra : la technique invisible. Entretien avec Jean-Luc Moncel et Éric Alvergnat ». *Vibrations. Musiques médias sociétés* 5 (1), 145-62. doi.org.
- During, Jean. 2011. « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue ». Dans *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, sous la direction de Jacques Bouët et Makis Solomos, 39-68. Paris : L'Harmattan.
- Gonthier, Frédéric. 2004. « Weber et la notion de "compréhension" ». *Cahiers internationaux de sociologie* 116 (1), 35-54. doi.org.
- Lähdeoja, Otso. 2008. « Guitare électrique augmentée : une approche du contrôle gestuel des "effets" de la guitare électrique ». Dans *Actes des journées d'informatique musicale*. Albi, France. jim.afim-asso.org.
- Lähdeoja, Otso. 2010. « La guitare électrique augmentée : cadre de travail et stratégies pour la conception d'un instrument augmenté ». *Appareil* 5. doi.org.

- Lähdeoja, Otso, Benoît Navarret, Santiago Quintans, et Anne Sèdes. 2009. « La guitare électrique comme instrument augmenté et outil de création musicale ». Dans *Congrès interdisciplinaire de musicologie - CIM09 - La Musique et ses Instruments*. hal.archives-ouvertes.fr.
- Puig, Nicolas. 2017. « La ville amplifiée. Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire ». *Techniques & Culture. Revue semestrielle d'anthropologie des techniques*. doi.org.
- Qassim Hassan, Schéhérazade. 2004. « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient ». *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 171-172, 353-69. doi.org.
- Shannon, Claude E. 1948. « A Mathematical Theory of Communication ». *The Bell System Technical Journal* 27 (3), 379-423. doi.org.
- Shannon, Claude E., et Warren Weaver. 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana, Chicago : University of Illinois Press.
- Sterne, Jonathan, dir. 2012. *The sound studies reader*. New York : Routledge.
- Sterne, Jonathan. [2003] 2015. *Une histoire de la modernité sonore*. Traduit par Maxime Boidy. Paris : La Découverte/Cité de la Musique.

FRANCO FABBRI

SOUND CULTURES IN TILOS *PANIYIRIA*:
SPACES, RITES, TECHNOLOGIES, AND STYLES
IN FOLK VS. POPULAR ENCOUNTERS

ABSTRACT

Music life in the island of Tilos (Dodecanese, Greece) provides ethnomusicologists and popular music scholars with many hints for reflection and research. In a microcosm inhabited in winter by no more than 500 people, and even in the touristic season by less than 3000, heterogeneous music cultures and practices live together, and inevitably suggest questions about the issue of “borders”: what is traditional (or folk, or *paradosiakó*), and what is popular? As soon as one is involved into the sound events, which enliven the island and its mixed population of residents (not only Greek), expatriates coming back for their holidays, pilgrims, and tourists, one realizes that the guiding principles that normally help to distinguish between what belongs to “tradition” and what is mediatized and “modern” are not adequate. There are occasions where a transition from one domain to the other can be experienced, following a path that connects and separates them: sound spheres being continuously traversed by men and women of all ages, in ways that established taxonomies are not able to explain.

I attended my first *paniyiri* in Tilos in 1997 (after attending others in Crete, Karpathos, and Lipsi), and started taking photographs, as well as making audio and audio-visual recordings, soon after my first visit. I interviewed musicians, documented dances and the very private ritual of the *traghoudhia tou trapeziou*, and had a chance to follow the developments of music events over a period of more than twenty years. One aspect that intrigued me from the very beginning was the development of the instruments used and the overlapping of different sound aesthetics, encompassing acoustic instruments, electrified, and amplified traditional instruments, “pop” instruments, keyboards, and rhythm machines.

My first encounter with Greek traditional music took place on the island of Karpathos in 1976. Previously I had knowledge only of another aspect of Greek music, as in 1973 with my group, Stormy Six, I had prepared a concert of songs by Mikis Theodorakis, under the guidance of a Greek student living in Milan, who sang the leading parts. One of the performances took place during an antifascist rally at Milan's Polytechnic, on December 12, 1973, which was attended by Andreas Papandreou. A song was recorded and released in 1974 on the group's third album,¹ and another was occasionally included in the repertoire until as late as 2008. I'm reporting about these events just to explain my confusion when, invited to a wedding party on that island in the Dodecanese in 1976, I heard two violins playing dance music (the context indicated clearly that it was traditional music), which had almost no resemblance to the music of Theodorakis—not even to that notoriously fake traditional dance called *sirtaki* (but at that time I did not know that it was an invention by Theodorakis). In Karpathos I also heard for the first time the sound of a *lyra*, and visited the shop of a luthier who built that type of instrument.² The decades that followed showed me that this was (and still is) the usual attitude of tourists visiting the Dodecanese: finding the local music somehow “strange,” as it did not (and still does not) match their expectations about “true” Greek folk music. I must add that when, a few years ago, an important regatta made a stop in Tilos, and the local tourist office organized a party and concert for the competing sailors (coming from all over Europe), the choice was to present an evening of *rembetika* songs, and the reaction of many locals, and of some tourists as well, was: “But this is not *our* music!”³

In 1976 I did not know *rembetika*, and had no clue about the relationship between *rembetika*, Manos Chatzidakis, Mikis Theodorakis, and the origins of *éntechno laïko traghoudhi*⁴—and of the *sirtaki* (Papanikolaou 2007), so I interpreted the fiddle music played at that wedding party in the light of the scarce information I had, and having heard that many of the people attending the party were expatriates from Karpathos to the USA, returning for their summer holidays, I guessed that the music was a combination of a kind of Greek music

1. Stormy Six, *Guarda giù dalla pianura*, Ariston Progressive AR/LP 12114, 1974.

2. The *lyra* is a pear-shaped, bowed stringed musical instrument.

3. *Rembetika* denotes a type of Greek urban popular music recorded during the first half of the 20th century, still practiced today. For an overview of *rembetiko* as a genre see Fabbri 2012.

4. *Éntechno laïko traghoudi* (art-popular song) is a Greek musical category from the 1960s onwards. It consists of orchestral music with elements from popular melodical structures and rhythms, often with lyrics from renowned Greek poets.

unknown to me, and North American or Irish folk. Even now, when I listen to a *sousta*, played on a violin or a *lyra*, I can't avoid comparing it to a jig.⁵

This introduction should clarify the distance between my original (and partial) understanding of Greek music, and the following encounter with the music of *paniyiria* (a Greek religious festival; sg. *paniyiri*) in the Dodecanese, which happened much later, at the end of the 1990s. Earlier, further episodes took place in 1978, during a religious festival in Crete, at the Chrisoskalítissa monastery, where a group (with violin and accompanying *laoúto*)⁶ performed dances for a large community of local people coming from villages in the mountains nearby (there was a public address system, a very unsophisticated one);⁷ in 1980, again in Karpathos, where a singer and *lyra* player, a violin player, and a *laoúto* player were leading the processions of the groom's and bride's families (the sound was amplified by means of a portable, battery-powered megaphone); and between 1992 and 1997 in Lipsi (Dodecanese), where the performances of a few local youths with loud and distorted amplified instruments during a couple of festivals in August perplexed both local elderly people and tourists. An Italian musician I met there explained to me that the "real" Greek music was *rembetika* (he admitted he had no idea about the music performed in Lipsi), but I also remember that a taxi driver from Leros told me I should buy *Ta nisiotika* by Yannis Parios⁸ (which I did as soon as I could).

It may be useful to point out that, with the only probable exception of the fiddlers in Karpathos in 1976 (I only have a vague memory of the event), all traditional music I listened to in the Dodecanese and Crete between 1976 and 1997 was amplified: to me it was characterized more by the harsh sound of the instruments (captured by low quality dynamic microphones and amplified by budget PA systems) than by all the melodic, harmonic, rhythmic subtleties I would learn to understand later.

PANIYIRIA IN TILOS

Then, almost by chance, I arrived at Tilos in 1997, just in time for the *paniyiri* celebrated every year at the end of July, at the monastery of Agios Panteleimonas. I was at the harbour when the special guest of that year, an old Cretan partisan

5. *Sousta* is a family of traditional dances popular today mainly in Crete, the Dodecanese and the Aegean islands.

6. The *laoúto* is a long-neck stringed instrument of the lute family with movable frets.

7. It is somehow revealing that in that occasion I took photographs of almost everything, except for the musicians.

8. Γιάννης Πάριος, *Τα Νησιώτικα*, Minos MCD 430/431, 1988.



Figure 1. Wedding in Karpathos, 1980. Photo by the author

wearing a traditional costume and holding a revolver, disembarked on a Mercedes with Greek flags. He was accompanied by a group of musicians: for this reason, I guessed they were from Crete as well, and went on giving this false information in my early articles on Tilos (see Fabbri 2005). Two of them were from Rhodes, and one from Karpathos. Years later I would discover that the *lyra* player and singer, the Rhodian Ioannis Kladakis, was one of the best-known musicians from that area.

The performances at the monastery were, of course, amplified. On that occasion I wasn't prepared to document the event in detail, so I just took a few photographs with my budget camera (I had no recorder): from that evidence, it can be seen that the *laouíto* had a guitar pickup, that the *lyra* had some sort of



Figure 2. Tassos Aliferis (left), mayor of Tilos, and Cretan hero, at Agios Panteleimonas, July 1997. Photo by the author

contact microphone (because it sounded amplified, but there was no microphone in front of it), and that there were dynamic microphones for the voices and the *doubeleki* (a Greek traditional percussion instrument). The better quality of the performance and of the amplified sound, with respect to the amateurish band from Lipsi, was clear. From then on, I decided I would try to make recordings of the music performed in Tilos and take better photographs, while also documenting the type of instruments and equipment used. Now I have hundreds of photos, audio, and video recordings, taken from 1998 to 2021, that I have catalogued and delivered, in 2024, for the

new museum in Megálo Horió, Tilos' capital village. Incidentally, I also made recordings of a few concerts by well-known *éntechno* artists, like Pantelis Thalassinós, Sokratis Malamas, Melina Kaná, Nikos Papazoglou (in nearby Nysiros, but a vast number of the attendants was from Tilos), and others, during the early 2000s, when there was still money to organize such events. I was, so to speak, born as a popular music scholar, and I was obviously interested in *éntechno* too. But I took note of phenomena that related those concerts with the music performed at *paniyiria*: first, all concerts had a final prolonged section (about half an hour) where musicians performed traditional dances for the audience, who stood up and danced. Second, the sound of electrified instruments played by musicians in the bands (*bouzouki*, *baglamas*, *oud*, *laóúto*, *kanonaki*, violin, etc.)⁹ was clean—as expensive professional transducers and amplifiers were used—and did not have that harsh quality I had been accustomed to during *paniyiria*. Philip Tagg, the well-known British musicologist, who attended one of those concerts, said to me that he had rarely listened to such a clean and well-balanced mix.

9. The *bouzouki* is a long-neck plucked string instrument with a fretted fingerboard used in different Greek popular musics. The *baglamas* is a smaller version of the *bouzouki*. The *kanonaki* is a string instrument, the Greek equivalent of the *qanun*.



Figure 3. Group from Kassos with electric bass, performing at the Panagia Politissa (Livadia), August 22, 1999. Photo by the author

In fact, gradually, during the last twenty years, the quality of the equipment and of the sound during *panyiria* has improved. Quality equipment became cheaper and more easily available in the main islands, and I noticed that, almost every summer, bands had something new in their gear.¹⁰ I guess that, as with rock bands in metropolitan areas, there is emulation and competition also in the shape and power of instruments, and I think that musicians want to be able to address larger crowds, as that is a quality appreciated by the organizers (for *panyiria*, the *papás* and/or some local association),¹¹ as well as by the dancers. Very rarely I heard people complaining about distortion, or about the “unnatural” sound of instruments: possibly, they had developed “audile techniques” (Sterne 2003: 21–22), thanks to which the distorted sounds they were hearing were considered as “normal.” Often, rather, I heard comments about rhythm and accents, or about the choice of dances. A woman who went on

10. I must add that the German retailer Thomann now ships instruments, transducers, microphones, and amplifiers from Germany to the Dodecanese, charging the same shipment costs as to Northern Italy.

11. *Papás* denotes the orthodox priest, who holds a specific role in the life of the community, namely in rural areas in Greece.



Figure 4. Filippas Lardopoulos (left) and accompanists, Mikró Horió, August 14, 2007. Photo by the author

dancing until a very old age used to complain that one of the groups played too many *soustas*. I also heard musicians saying that dancers in Tilos had a fixation for *apostolitikos* (a traditional Dodecanese dance).

That's why, I think, even electronic instruments (organs and synthesizers, rhythm boxes, synthetic drums) were accepted by the island's communities, although there appears to be a hiatus between the *paniyiria* in or near Livadia (the port), where often musicians from Kassos or Crete with a more electric sound are hired, and those in the area of Megálo Horió, where an "unplugged" sound (so to speak, that is, amplified acoustic instruments) is favored.

AMPLIFIED VS. "UNPLUGGED"

An episode I was lucky to attend happened in 2007, during the small *paniyiri* held every year on August 14 in the abandoned village of Mikró Horió, midway between Livadia and Megálo Horió, but in the jurisdiction of the former. Filippas Lardopoulos, one of the most appreciated singers in the island, and cantor in the local churches (his beautiful voice is also documented in an

album of Dodecanese music),¹² decided to make music for the dances with the most stripped-down equipment, to recreate a “natural” sound, as in the “old days.” He set up a pile of cardboard boxes as a microphone stand, and the single microphone was meant to capture the sounds of his singing voice, of a violin and of a *laóúto*.

The result was almost inaudible. People would dance around the musicians, very close, paying attention not to trip into the microphone wire. Gradually dancers gave up, and people started leaving. At that point, the *papás*, alarmed at the prospect that the festival (also intended to raise donations to the church) might fail, halted the musicians, and summoned a member of the community, known for having a collection of CDs with recordings of other *paniyiria*. He plugged his CD player into the mixer, raised the volume to the top, and the festival was saved: dances went on until the usual 4–5 a.m. In other papers (Fabbri 2005, 2009) I described how the *paniyiri* in Mikró Horió is held in the same surroundings of the only (now almost only) disco-bar in Tilos, located in a restored house with a small terrace. The village was abandoned in the 1950s, and all other houses are in ruins, except for the church, in front of which, in a very small churchyard, the festival takes place. No more than 250 meters divide the disco from the church, and the sound from the loudspeakers (on the disco’s terrace, and in the churchyard) is loud, but the songs played do not interfere with one another: there seem to be two bubbles, one sounding with international or Greek popular music, the other with amplified *paradosiaká*.

A similar phenomenon can be observed every year (except in 2020 and 2021, when Covid measures prevented all social gatherings) at the *koupa*, which takes place twice, at the end of July and at the end of August, in Megálo Horió. *Koupa* means cup, or, better, a bowl, held by the leader (by tradition, a woman) of a line of dancers, dancing in the *apostolitiko* style. New dancers adding to the line must put money in the bowl and take it (it is usually the role of the man accompanying a woman to the dance to put money in the bowl).

The dance is accompanied mostly (but not exclusively) by the song of Agios Panteleimonas, one of the few surviving songs originating from Tilos.¹³ The ceremony, which follows the *paniyiria* held at Agios Panteleimonas in July and at Agia Kamarianí in August, is also meant to raise money to pay for the feast’s expenses, while musicians get paid from offers collected in a cardboard box in front of them, usually in exchange for a dance or song request.

12. Two tracks in Manolis Karpachios & Pantelis Anastasopoulos, *The Music of Dodekanese*, Vol. 1, © 2012 Greek Folk.

13. Agios Panteleimonas is the local saint (*agios* means saint, in Greek). The song of Agios Panteleimonas is a song celebrating the saint.



Figure 5. *Koupa*, August 24, 2006. Photo by the author

Until very recently, the tradition was that a woman would be accompanied by a man to take the bowl, and this procedure was reserved for local couples, but in the past few years the ritual has become more inclusive, open to foreigners, and to men taking the lead, accompanied by women.

TABLE SONGS

Before the *koupa* starts, few people wait in the churchyard; a crowd, instead, fills the small taverna just above the churchyard, where a table is prepared for selected members of the community, usually men, although in recent years women have been admitted (at least because the island's mayor is now a woman). Musicians from the band that will perform the dances in the *koupa*—usually the *lyra* or violin player, and the *laoúto* player—also attend. At dinner time, the *tragoudhia tou trapeziou* (songs of the table) start. Someone sings the first verse of a song, and all others respond with the same verse; then the person who started, or someone else, sings the next verse, and again all others respond.

Soon a kind of competition is established, in which whoever knows a verse or a variation that has not been sung yet performs it, and others show their appreciation or disagreement; sometimes lyrics are improvised, sometimes everyone joins in with great delight, other times there is no answer. As in other aspects of Greek traditional culture, such as dances (Cowan 2016), behaviors are codified and socially meaningful, as a sign of power within the community,



Figure 6. Singing and playing at the table, Megálo Horió, August 24, 2005. Photo by the author

and as in many other cultures even the placement around the table is meaningful. In Tilos the rich repertoire includes *mantinades* of Cretan origin;¹⁴ songs structurally similar to *mantinades*, but in another *dhromos*¹⁵ and other songs deemed to be traditional. The *tragoudhia tou trapeziou* are widespread all over Greece, and I could not determine if (or to what degree) the Tilian repertoire includes songs from other regions besides Crete, which was also indicated to me by table companions in Megálo Horió. Kladakis and Lentakis told me that the repertoire is similar in nearby islands (Chalki, Kalymnos, Leros) and that in Karpathos they have sixty-five table songs.¹⁶ However, a scrupulous analysis of the origins would sometimes reveal that songs came into the tradition from “outside,” mainly from popular music. I have described elsewhere (Fabbri 2016, 2021) how “Tik-tak,” a song that I heard in Tilos only after 2005, described by local musicians as made known by a “viol player from Nysiros,” was recorded in

14. *Mantinada* (pl. *mantinades*) is a form of musical declamation widespread in Crete, consisting of 15-syllable rhyming couplets, often improvised, sung to the rhythm of accompanying music (in Crete the *lyra* and the *laóúto*).

15. A *dhromos* is a mode, analogous to a Turkish *makam*, or an Arab *maqam*.

16. Interview with Ioannis Lentakis and Ioannis Kladakis, August 23, 2009, unreleased recording.

Istanbul for Orfeon Records (Orfeon 11578) around 1912 by the Estoudiantina Tchanakas Smyrne (Kalydiótis 2002: 167), became a big success, and entered the tradition as one of the songs that characterize the good times in Smyrna before the *katastrofi*.¹⁷ As I discovered with the help of Neapolitan ethnomusicologists and record collectors, it was an adaptation in Greek of a Neapolitan song, “Questa non si tocca,” by Antonio Barbieri and Vincenzo Di Chiara, published by Bideri in 1910. In several of the recordings I made during the table songs performances, one of the attendees sings “Tik-tak,” but in the middle-eight interpolates the corresponding section from another song, *Dhen se thelo piá* (again, a Smyrnian cover of a Neapolitan song). Both “Tik-tak” and “Dhen se thelo piá” were made popular again in Greece by the release of a CD by the Estoudiantina Neas Ionias in 2003.¹⁸ One of the best-known songs in the dance repertoire of Tilos’ *paniyiria*, “Sta marmara tou Galata” (an authentic floor filler, if we are allowed to use the term) is known—also by distinguished ethnomusicologists—to have its origins in Karpathos, but a summary review of the lyrics raises some doubt.¹⁹

There is no published collection of Tilian songs of the table, or of those sung during dances (the repertoires overlap). Ioannis Kladakis owns a precious fat notebook with many of the lyrics, and I heard that Filippas Lardopoulos would like to compile a collection, but it is clear that oral transmission is still the only way to perpetuate the tradition, as was demonstrated when a couple of young musicians were invited to the table a few years ago, and it became apparent that they did not know many of the songs.

The *tragoudhia tou trapeziou* last nearly two hours, or even longer, supported by generous offerings of food and booze at the table. Often (not always) members of the small community stand up and dance in the very small space next to the table; then, it becomes clear that it is time to go, so everyone stands up, preceded by the musicians, and starts to sing (often the song of Agios Panteleimonas), walking down the steps that lead from the taverna to the churchyard.

17. That is, the destruction of Smyrna in 1922 and the exchange of populations between Greece and Turkey decreed by the Lausanne Treaty in 1923.

18. Estoudiantina Néas Ionías, *Smyrne*, EMI Music Greece 7243 5980462 0, 2003.

19. “‘Ta marmara tou Galata’ is of Anatolic origin, not from Karpathos, but it was sung in Karpathos. The ship comes, the sailors sing, I learn from the sailors, that’s how songs go from one place to another.” Ioannis Lentakis, personal interview, August 23, 2009.



Figure 7. Descending to the churchyard, *Koupa*, Megalo Horió, July 28, 2006. Photo by the author

CONCLUSION: FROM SACRED TO PROFANE

In the end, the musicians get to their reserved space, plug in their instruments, and start the dances. The change in the quality of sound is dramatic. Even if transducers and amplifiers have much better quality than twenty or more years ago, there is an obvious shift from the sound of unaltered voices and string instruments to the electronically filtered sound of their amplified versions: there is reverb added to the voice and the *lyra*, an emphasis on low frequencies, and the *doubeleki*'s *dum* sounds more like that of a kick drum in a drum kit.²⁰ As I have said previously, this is what the dancers like, and nobody has ever told me (except in ethnomusicological conferences) that amplified music is not traditional anymore.

As I wrote years ago:

The sound image of the descent from the table to the churchyard, with the following almost sudden change to amplified sound, has a strong symbolic value. It isn't a migration from folk to popular, but a change of function within a traditional

20. *Dum* is the low-pitched sound of the *doubeleki*, alternating with the high-pitched *tak*.

context. A passage from private to public, from sacred to profane, from oligarchy to people, from the church to the *dhimos*, from official patriarchy to familiar matriarchy. Greece, in other words: condensed in a small five-minute procession. (Fabbri 2010, 177; my translation)

A change of function, that is what it is. In the small space of the taverna there is no need for amplification. Usually, the percussionist does not bring his *doubeleki* there, as its loud sound would overcome that of the *lyra* and *laoúto*, and that of the voices. But after the descent to the churchyard, dance becomes the primary function; in more than twenty years of attending *paniyiria* in Tilos, I have never heard complaints from Tilians about the quality or loudness of the sound, but, sometimes, about incorrect rhythm accents in the performance. The volume of the sound is aimed at creating a community, and this is not a new remark in music history, if we go back to rock festivals in the 1960s, or to the *gemeinschaftsbildende Kraft* (community-building force) attributed to the sound of a symphony orchestra by Paul Bekker (1918). Only a few Western European tourists make a face when the music accompanying a *sousta* is “too loud,” or if they see an electric bass or a drum machine in the band’s line-up. Let them complain.

BIBLIOGRAPHY

- Bekker, Paul. 1918. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler.
- Cowan, Jane K. 2016 (first ed. 1975). *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Fabbri, Franco. 2005. “Musical Life in Tilos.” *Music & Anthropology* 10. Venice: Fondazione Ugo e Olga Levi per l’Istruzione Musicale Superiore. www2.umbc.edu.
- Fabbri, Franco. 2009. “Ritorno a Tilos (‘la musica che c’è’).” In *Antropologia della musica nelle culture mediterranee: Interpretazione, performance, identità*, edited by Philip V. Bohlman, Marcello Sorce Keller, and Luisa Azzaroni, 181–90. Bologna: Clueb.
- Fabbri, Franco. 2010. “Culture del suono nei paneghiria di Tilos (Dodecaneso): spazi, riti, tecnologie e stili del confronto popolare/popular.” In *Popular Music e Musica Popolare: Riflessioni ed Esperienze a Confronto*, edited by Alessandro Rigolli and Nicola Scaldaferrì, 165–78. Venice and Parma: Marsilio, Casa della Musica.
- Fabbri, Franco. 2012. “Rebetiko as a Testing Device for Genre Theories and Musical Categorizing Processes.” *Journal of Mediterranean Studies* 21 (2): 321–32.
- Fabbri, Franco. 2016. “A Mediterranean Triangle: Naples, Smyrna, Athens.” In *Neapolitan Postcards*, edited by Goffredo Plastino and Joseph Sciorra, 29–44. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Fabbri, Franco. 2021. “Un triangolo mediterraneo: Napoli, Smirne, Atene.” In *Il tempo di una canzone*, 59–78. Milan: Jaca Book.

- Kalyviótis, Aristoméni. 2002. *Σμύρνη. Η μουσική ζωή 1900/1922: Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων*. Athens: Music Corner & Tínella.
- Papanikolaou, Dimitris. 2007. *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham and London: Duke University Press.

LES TRADITIONS MUSICALES POPULAIRES
À L'ÉPOQUE DE LEUR AMPLIFICATION ÉLECTRIQUE :
LE CAS GREC¹

RÉSUMÉ

En Grèce, pour ce qui concerne les traditions musicales populaires, le terme « néo-démotique » est utilisé couramment pour désigner l'évolution du « démotique » à partir des années 1960² ; il marque le passage d'une culture acoustique à l'usage d'instruments électrifiés : le clavier a pris la place du violon et la guitare électrique, celle du luth. Quand bien même l'ancien répertoire demeure, on installe ainsi non seulement un nouveau son, mais une toute nouvelle esthétique.

Les lieux du « néo-démotique » sont les boîtes de nuit urbaines en hiver et les fêtes des villages (*paniyiria*) en été. Les premières connaissent un essor inédit dans les rues autour de la place centrale de Omonia à Athènes ; parallèlement, un artisanat original qui produit des enregistrements sur cassettes tourne le dos à l'industrie officielle du disque. Les secondes, bien qu'enracinées dans une diachronie solide, s'en trouvent fortement influencées.

Le « néo-démotique » est ignoré par la recherche ethnomusicologique, qui y voit la décadence du « démotique », au moment de son exposition aux métissages du capharnaüm urbain. Mais l'évolution du démotique, liée aux changements sociaux, dans lesquels la technologie joue un rôle important, fait que le nouveau genre, en ville, est

1. Cet article reprend bon nombre de thèmes exprimés en grec dans mon livre *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις* [Traditions musicales populaires. Lectures savantes, réalisations populaires] Kokkonis 2017.

2. Ce terme est employé depuis les années 2000 pour designer des nouvelles expressions du démotique en Grèce. Voir à ce sujet Y. Kontogiannis (2006 : 14-17), G. Kokkonis (2017 : 175-193) et E. Avdikos (2019 : 283-315).

la voix des provinciaux, tandis qu'au village, il tourne délibérément le dos au folklorisme en adhérant à la culture de masse, jusque dans l'esthétique et la performance.

En Grèce, la chanson « démotique », issue des traditions musicales du monde rural, fait partie intégrante de la culture nationale depuis la revendication de l'indépendance politique au ^{xix}^e siècle³. Le genre « néo-démotique », qui naît à partir des années 1960, est caractérisé par l'usage d'instruments électrifiés : le clavier électrique a pris la place du violon, la guitare électrique, celle du luth, et la batterie, celle du *défi* (tambour sur cadre). Il en résulte non seulement un nouveau son, mais une toute nouvelle esthétique, quand bien même l'ancien répertoire demeure. Étudier le monde « néo-démotique », à savoir l'expression des traditions musicales à l'ère de la technologie de l'amplification du son, nous donne la possibilité de considérer les questions d'identité et d'esthétique qui s'y rapportent, ainsi que les nouveaux modes et réseaux d'échanges et de diffusion. Pour ce faire, il nous faut considérer d'abord le monde « démotique »⁴.

Au moment de la révolution grecque contre l'empire ottoman, le chant démotique devient un instrument politique pour la défense de la cause grecque (Baud-Bovy 1983, Politis 2011) ; il est issu des communautés rurales précapitalistes (Cole 2021) dont il accompagne les rituels (funérailles, mariages, fêtes patronales, etc.) (Caraveli 1982 : 129-158). Création anonyme de transmission orale, il est le marqueur par excellence de la langue et de la culture grecque à un moment de contestation : au début du ^{xix}^e siècle, dans le cadre du philhellénisme, une diplomatie internationale lettrée « découvre »⁵ dans ses vers le « génie » (Fauriel 1824, vii) des Grecs revoltés. Ces derniers n'en apprécient la valeur « nationale » qu'à partir des années 1840 ; dès lors, la littérature démotique se place au cœur du syntagme de l'identité nationale, suivant les principes herderiens (Herder et Bohlman 2017) du romantisme allemand. Dans un second temps, à partir du début du ^{xx}^e s., cette littérature devient l'épicentre d'une ethnographie rurale, dont la théorie et la méthodologie dépendent

3. « The tradition which I regard as the central one, and certainly the largest (although it need not be the oldest), may be termed the demotic tradition, and includes all those songs, both narrative and lyrical, whose internal structure consists of an interlocking system of formulas, images and themes, and whose characteristic external function, so far as this can be determined from internal evidence, can best be defined as the reflection and expression of cultural values and aspirations » (Beaton 1980 : 3).

4. Pour une présentation synoptique du genre voir Kallimopoulou 2017.

5. La « découverte des chants démotiques grecs » est le titre emblématique d'un livre de Alexis Politis (1984) qui rend compte de manière très bien documentée et commentée de la mise en contexte du genre démotique dans la culture néohellénique.

largement du folklorisme. Dans ce contexte, bien que la nature fonctionnelle du chant démotique relève intrinsèquement de l'unité « texte-mélodie-danse », la musique n'attire l'attention des chercheurs que très tardivement. Leur priorité est alors l'interprétation vocale, de préférence celle des amateurs âgés, qui sont sensés sauver le patrimoine démotique des métissages et de la commercialisation, soupçonnés d'altérations. Les collections de transcriptions musicales et d'enregistrements ethnographiques immortalisent ainsi les voix de la campagne, pour justifier une cause nationale.

L'obsession identitaire de la tradition musicale mise au service de l'État-nation n'appartient pas aux Grecs ; la querelle entre Franz Liszt et Béla Bartók à propos de la magyarité des musiques portées par les tziganes a stigmatisé les principes méthodologiques de la recherche ethnomusicologique dès le début du xx^e siècle (Brown 2000). Il en résulte une quête d'« authenticité », directement associée à des caractéristiques comme la monophonie, l'expression vocale, le déni du professionnalisme musical. En Grèce les musiques exclusivement vocales sont en effet présentes dans l'espace public, lors des expressions festives désignées par le mot *glendi*⁶, des fêtes patronales publiques (*paniyiria*), ou des fêtes des particuliers, publiques ou privées (mariage, baptême etc.). L'introduction des instruments, plus ou moins sophistiqués (de la flûte jusqu'à la clarinette), et accompagnés d'un savoir-faire susceptible de professionnalisation, change la donne en ce qui concerne les cultures musicales locales. L'espace public favorise les orchestres, aux dépens des expressions purement vocales. Si le rôle des chanteurs est incontournable, quelle que soit la formation, les pièces instrumentales émergent et s'imposent dans certains répertoires⁷.

En ce qui concerne la Grèce continentale, le chant démotique tel que nous le connaissons aujourd'hui est issu d'un changement majeur qui survient au

6. Étymologiquement, le terme *glendi* dérive du mot turc *eglendi*, qui signifie amusement, fête. Dans la Grèce contemporaine, le *glendi* est plus qu'un simple amusement ; il représente l'expérience partagée de la communauté réalisée en compagnie d'amis (*paréa*) qui implique l'appartenance à celle-ci. Le *glendi* ne signifie pas transe, mais un état agréable et introspectif en même temps. Il ne se fonde pas sur les principes et les règles d'une esthétique abstraite et savante, mais sur la capacité de performance de ses protagonistes (c'est-à-dire les musiciens, les chanteurs et les danseurs) capables de transformer l'expérience banale et quotidienne en une expérience extraordinaire, inattendue et transcendante, qui relève de la fusion de tous les participants au processus festif en une communauté polyphonique et parfois idiosyncratique. À ce sujet, voir Kavouras 1990.

7. Par exemple, de nombreuses pièces instrumentales sont issues du répertoire de l'orchestre du « zourna », qui est dominant à l'époque ottomane, et dont le grand volume sonore empêche la performance vocale.

milieu du XIX^e siècle, quand la clarinette importée par l'armée ottomane⁸ en vient à remplacer le zourna, établissant une nouvelle formation-type composée de clarinette, violon, *laouto* (luth) et défi (tambour sur cadre). Dès lors, la performance exclusivement vocale perdure seulement aux pratiques culturelles des communes isolées, qui restent en dehors des réseaux des instrumentistes professionnels. Elle s'éteint progressivement après les années 1950, avec l'exode massif vers les grands centres urbains et l'abandon des villages. En revanche, la présence des instruments est directement liée à la vitalité économique d'une région et marque un passage de l'amateurisme au professionnalisme musical. Les agents de ce métier sont les Roms (*Gyfti*), dont la virtuosité est cultivée au sein de noyaux familiaux, en forte interaction avec les particularités culturelles locales ; il faut noter toutefois que les Roms ne sont alors jamais des chanteurs, ce rôle étant réservé jusqu'à très récemment à des Grecs (Delaporte 2006).

La recherche ethnomusicologique est restée longtemps démunie devant ce partage des rôles. Cette attitude cachait sans doute un préjugé racial vis-à-vis des Roms, mais elle était surtout d'ordre idéologique : considérer la musique comme un savoir-faire professionnel qui participe activement à la vie économique ne convenait pas à un certain entendement du démotique en tant que produit d'une création collective spontanée, exempte de tout profit. L'individualité créative n'a pas de place dans ce schéma, qui entend les attitudes artistiques aussi bien que les pratiques communautaires sous une perspective folkloriste. Pourtant, dans la réalité des traditions rurales grecques, la performance de la musique, notamment celle qui accompagne la danse, ne peut se passer d'un échange intense entre les musiciens et l'auditeur/danseur qui les paye à la mesure de son « *méraki* » (Kavouras 1990 : 217-222), le goût personnel généreux qui s'expose en public individuellement, tout en partageant les valeurs communes. Ainsi, la contribution personnelle des musiciens, qui profite d'une grande liberté d'expression et surtout d'improvisation dans ce contexte, est pratiquement absente dans la littérature ethnomusicologique jusqu'à très récemment. Pourtant, l'implication des individus dans ce processus contribue beaucoup à la formation d'une pléiade de « dialectes » musicaux, qui sont associées à des entités territoriales de petite ou de grande échelle et portent haut la marque des identités culturelles locales. Le « négoce » entre musiciens et danseurs marque les « écologies » musicales⁹, qui rassemblent symboliquement

8. La clarinette fut introduite dans le territoire de l'Empire ottoman au début des réformes (*tanzimat*) et juste après la dissolution de l'orchestre militaire des Janissaires (*mehter*) en 1826. Pour plus de détails et une bibliographie complète voir Kokkonis 2022.

9. On se réfère ici à la notion d'« écologie sociale » de Félix Guattari (1989).

des communautés définies non seulement par la géographie, mais aussi par les conditions identitaires, relationnelles et historiques (Augé 1992 : 69-73).

L'intrusion de la discographie et de la radio dans ces écologies en ont perturbé les bornes. Les musiciens qui inculquaient et diffusaient leurs dialectes au sein des réseaux locaux ont pu se connecter à des structures supra-locales, de niveau national ou international. Mais leur attachement à leur lieu d'origine persiste quand bien même leur carrière les porte au loin, et c'est cet attachement qui continue à leur conférer la qualification de musicien « démotique » ou « traditionnel ». Ces termes jouissent encore d'une aura associée à la vertu de ce que l'arrière-pays est supposé porter d'authentique, d'intemporel et d'originel. Ce capital culturel, qui est paradoxalement foncièrement familier et foncièrement exotique, pour les rhétoriques courantes se trouverait en danger de dégradation et nécessiterait du sauvetage. Son évolution naturelle, dans un paysage acoustique désormais universel où s'opèrent toutes sortes de fusions, est généralement envisagée par le monde intellectuel (spécialiste ou non en la matière) avec un esprit très critique, et même dénégateur.

Pour Alexis Politis, dont l'œuvre scientifique a mis l'accent sur les conditions historiques et idéologiques de l'appréhension de la littérature orale, la tradition des chants démotiques dispose d'une seconde vie, celle des recueils imprimés qui marquent le passage à une tradition écrite, et d'une troisième, qui est celle de la discographie (Politis 2011). Cette dernière, loin d'être suffisamment étudiée, ne saurait être dissociée des pratiques vivantes avec leur fort accent communautaire, plus ou moins apparenté aux attitudes d'autrefois. L'observation participative sur le terrain met souvent le chercheur face à des réalités culturelles complexes qui débordent toutes les certitudes induites par l'idéalisme romantique et la folklorisation, qui nourrissent toujours l'imaginaire collectif, grâce à l'éducation et les médias. Dans ces réalités, toute expression non conforme est de facto suspecte : c'est le cas du « néo-démotique ».

Le préfixe « néo- » donne au terme une nuance dépréciative : associé à une tradition ancestrale vénérée, le démotique épouse un oxymore, auquel s'ajoute une charge politique acquise au temps des colonels (1967-1974). La junte, par souci de promouvoir les symboles nationaux, monumentalise le genre démotique dans sa triple configuration costume-danse-musique, conçue dans les versions les plus folklorisées et les plus baroques. L'image du dictateur faisant preuve de hardiesse dans une figure de danse *tsamiko*¹⁰ au son d'une exécution bien ronde par un orchestre tiré à quatre épingles, au cours d'une cérémonie institutionnelle quelconque, constitue la caricature la plus banale du régime¹¹.

10. Danse très virtuose en 3/4, qui exige des capacités d'improvisation liée à une expression masculine.

11. Sur l'usage de la musique démotique par la junte voir Papaeti 2015.

Quand le régime démocratique revient en 1974, le vocabulaire change : on ne parle plus de musique « démotique », mais de musique « traditionnelle » (*paradosiaki* en grec). Une nouvelle génération découvre ses attraits, surtout à Athènes et dans les autres grands centres urbains ; il est alors question de retrouver ses racines, de se ressourcer¹². Bien que l'épistémologie du genre ne soit plus la même, la vieille quête d'authenticité est ravivée. On décline l'instrumentalisation du démotique par la junte, mais on reste toujours convaincu de sa dégradation par les professionnels qui sont les Roms¹³. Un nouvel idéalisme transparaît dans les rhétoriques, les esthétiques et les critiques courantes, qui ferment les yeux devant une réalité frétilleante bien que marginalisée : dans les quartiers les plus dépréciés du centre d'Athènes ainsi que dans les banlieues les plus dégradées, une vie nocturne bat son plein sur le mode « néo-démotique ». Elle est l'affaire des provinciaux déracinés qui sont venus travailler dans la capitale dès le milieu des années 1950, portant dans leur bagage la nostalgie de leur village et du *glendi* originel, qu'ils restituent dans des boîtes de nuit mal agencées, mais bien fournies en ce qui concerne les musiciens, eux-mêmes émigrés, tenant leur savoir-faire des fêtes d'été des villages (*pantiyiria*). On les nomme *klarina* ou *klarinadika*, et ce sont des établissements à orchestre où la clarinette est l'instrument vedette.

Ainsi les lieux urbains du néo-démotique ont un double qui sert de prototype : les pratiques musicales de l'espace extérieur estival du village. Transposées à l'espace intérieur des *klarinadika*, elles se mutent en une culture musicale adaptée à de nouvelles conditions sociales. C'est comme un espace de refuge pour les migrants internes qui cherchent à se faire une place dans le milieu urbain, en cultivant un divertissement nocturne qui fait une place d'honneur à la masculinité¹⁴.

12. Voir à ce sujet Kallimopoulou 2009.

13. L'idée que les musiciens tziganes altèrent la musique populaire, a été répandue dans tout le territoire balkanique. Constantin Brăiloiu dans un texte publié en roumain en 1929 affirme : « D'aucuns, sont allés jusqu'à affirmer que c'est uniquement aux *lautari* bohémiens que l'on doit, sinon l'existence même de la musique populaire, du moins sa conservation ; et à la tête de ceux-ci se trouve Georges Enesco même. D'autres, nombreux, les accusent de tous les maux. C'est d'eux que viennent, s'il fallait les croire, la disparition du style musical traditionnel et la déformation des lignes mélodiques pures des anciennes chansons » (Brăiloiu 1979). Le passage, traduit en français par Bernard Lortat-Jacob, se trouve dans Lortat-Jacob 1994 : 100.

14. Bien qu'il n'y ait pas encore de recherches sur les valeurs masculines créées et manifestées par le biais de la musique et de la danse dans le contexte néo-démotique, les études sur les pratiques musicales crétoises donnent un aperçu des enjeux genrés de ces performances : voir Herzfeld 1985, Magrini 2000, Dawe 2005.



Figure 1. La scène d'Élatos et l'orchestre de la saison 1952-53. Archives de musique grecque – université de Ioannina

Ce n'est pas la première fois que la musique démotique descend les marches des souterrains de la vie nocturne. Depuis la fin du XIX^e siècle, les performeurs du démotique d'alors envahissaient les *cafés-aman*¹⁵ de la capitale et de la périphérie, dans une fusion de styles et de répertoires qui a initié les premiers attrait d'une culture musicale urbaine destinée à prospérer et à s'épanouir. Cinquante ans après, dans les années 1920, les clarinettes provinciales investissent leur temple à Athènes, le célèbre « Élatos », à deux pas de la place centrale d'Omonia, qui est le carrefour populaire des étrangers de tout genre. Depuis 1918, c'est dans cette boîte que se retrouvent les travailleurs des carrières de Lavrio, quelle que soit leur région d'origine. Leur *glendi* est fourni par une multitude de musiciens et chanteurs, qui produisent des versions panhelléniques des répertoires locaux. Comme ils jouxtent les cultures populaires urbaines (*rébétiko*, *laïko*, etc.), ils commencent à dialoguer avec elles, au niveau du répertoire, mais surtout au niveau des modalités de la performance.

Avec « Élatos », la possibilité de jouir quotidiennement de ce qu'on appelle *ta klarina* (« les clarinettes », au pluriel significatif), est inédite pour les ex-villageois qui, traditionnellement, n'avaient cette occasion que lors de la fête patronale annuelle, ou lors d'un événement exceptionnel. C'est une des grandes attractions de leur vie moderne, et le public l'embrasse promptement. Une multitude de boîtes de nuit se parent d'orchestres de clarinettes dans les

15. Pour les cafés-aman voir Hatzipantazis 1986 et Conway Morris 1981.

quartiers du centre : *Velouchi*, *Voskopoula*, *Golfo*, *Helliniko horio* deviennent respectivement les lieux de prédilection des Rouméliotes, des Epirotes, des Péloponnésiens et des Thessaliens. Plus tard, avec des orchestres adaptés, *Mouragio* et *Arménaki* accueillent les natifs du Dodécanèse, *Zorbas* et *Omalos* les Crétois, *Kortsopon*, *Lemona* et *Faros* les Pontiens.

Cet îlot de divertissement constitue le noyau d'une nouvelle économie, qui se trouve très vite liée à celle des petites maisons de disques. En réalité, il se prolonge de façon inédite dans le monde des commerçants itinérants qui circulent dans les rues qui jouxtent la place Omonia en vendant des cassettes¹⁶. Celles-ci sont dues à un artisanat qui tourne le dos à l'industrie officielle du disque et s'engage dans une production d'enregistrements originaux. Des petits studios, souvent improvisés dans un coin provincial, diffusent un nouveau style démotique à partir des années 1970, introduisant des nouveautés sur plusieurs niveaux : a) l'instrumentarium, b) l'orchestration, c) le son, d) la mise en scène, e) la performance.

L'orchestre typique du démotique de la Grèce continentale est constitué d'une clarinette, un violon, un luth, un tambour (appelé *défi*) et un chanteur. L'évolution au fil du temps ne cesse d'apporter des changements à cette formation ; ceux-ci concernent tout d'abord la technologie des instruments, mais aussi la performance, que ce soit dans des spectacles vivants ou à travers les enregistrements. En plus, les nouvelles possibilités de diffusion et de communication permettent l'interaction avec d'autres genres musicaux, notamment ceux qui se cultivent dans l'espace urbain.

Dans le contexte néo-démotique, les deux leaders, clarinette et voix, maintiennent leur place dominante, mais le clavier (synthétiseur à partir des années 1980) prend la place du violon, la guitare électrique celle du luth et la batterie celle du *défi*. Ces trois instruments, qui assurent la section rythmique-harmonique de l'orchestre, populaires dans le rock, le jazz, la musique légère, avaient déjà conquis le *laïko*, la musique populaire urbaine, dont le protagoniste est le bouzouki, électrifié à partir de la fin des années 1950. Le nouvel instrumentarium apporte non seulement du volume et du timbre, mais toute une nouvelle architecture sonore. Le clarinettiste et la voix sont amenés à s'amplifier pour avoir la puissance de volume nécessaire à l'équilibre de l'ensemble.

16. Outre les maisons de disques indépendantes, le néo-démotique a été diffusé profusément à travers les fréquences des radio-pirates, dont la culture et les réseaux méritent une étude à part.



Figure 2. Un microphone devant l'orchestre pendant un *glendi* à Karditsa-Thessalie en 1956. Archives Menios Kalyviotis



Figure 3. Un microphone devant l'orchestre dans un *klarinadiko* à Ioannina-Épire en 1958. Archives de musique grecque – université de Ioannina



Figure 4. Deux microphones devant l'orchestre pendant un *pantiyiri* à Monastiraki-Vonitsa en 1965. Archives de musique grecque – université de Ioannina

L'usage de microphones pour augmenter le volume de l'orchestre est attesté à Athènes bien avant, à partir des années 1930¹⁷, et gagne aussi la périphérie à partir des années 1950. Il s'agit bien sûr d'un dispositif encore élémentaire, avec un seul micro posé devant les deux protagonistes, la clarinette et le chanteur, comme nous voyons sur les photos d'époque.

Aux débuts de l'enregistrement en studio pendant les années 1930, la prise de son était conçue de la même façon, avec les instruments qui assuraient l'accompagnement harmonique et rythmique relégués au second plan. Nous sommes tentés de voir dans cet ordonnancement la mise en image du caractère monophonique des traditions musicales en question. Jusqu'aux années 1960, l'amplification du son s'impose de façon rapide et se généralise, même sur les places des villages, où les sources de courant électrique manquent ; les musiciens doivent alors transporter de grosses batteries d'alimentation électrique pour le fonctionnement des amplis et des microphones. Dès le début des années 1960, le confort technologique s'améliore considérablement ; au moins dans l'espace intérieur des boîtes de nuit, les moyens d'amplification deviennent courants et la qualité des haut-parleurs tend vers davantage de fidélité sonore.

17. Nous ne disposons malheureusement pas de références bibliographiques sur ce sujet. Seules des photos d'enregistrements en studio peuvent attester de l'utilisation de microphones à cette époque.

Les effets de la technologie sur l'esthétique sont très importants. De nouvelles possibilités en ce qui concerne le son, le timbre et la sonorité sont mises au service de l'expression individuelle, qui s'épanouit sur tous les plans : l'articulation, le phrasé, les embellissements et tout sorte de traits stylistiques. Pour la première fois, l'amplification électrique permet d'user de toute la palette de la dynamique et des variations d'intensité, sans compter les nuances apportées par une série d'effets comme la réverbération, le retard, l'écho, l'octaver, etc. Il s'agit d'une vraie révolution des moyens, qui ne fonctionne pas comme un supplément d'options, mais qui change de fond en comble l'expression vocale et instrumentale, induisant une nouvelle esthétique.

L'augmentation de l'intensité et du volume confère désormais de l'autonomie aux instruments de la section rythmique-harmonique, ce qui les conduit à la revendication d'un rôle plus dynamique, et même une place de soliste. Le clavier apporte des sons de longue durée, la batterie de nouveaux timbres, intensités et dynamiques. Quant à la guitare, l'amplification électrique lui permet de déployer toutes ses capacités polyphoniques. Là où le jeu des luthistes se limitait à l'exécution des accords verticaux, la main gauche des guitaristes se libère tout le long du manche pour exposer une virtuosité mélodique inédite dans ce répertoire, en introduisant des lignes parallèles à celles de la clarinette. Surgissent ainsi des solistes virtuoses, à la sonorité hautement individualisée, et comme ils sont indispensables dans la nouvelle formation, ils réclament une place de protagoniste aux côtés des clarinettistes et des chanteurs. C'est ainsi que Nikos Makriyorgos en vient à former un duo légendaire avec le célèbre clarinettiste Makis Vasiliadis¹⁸.

Ce nouvel arrangement au sein de la formation de l'orchestre permet aux deux instruments de développer un nouveau type de *taksim*, la forme typique d'improvisation instrumentale en temps libre, qui est réservée aux solistes. C'est du jamais vu dans les musiques traditionnelles de Grèce, quelle que soit leur origine, puisque ce nouveau *taksim* consiste en la juxtaposition d'improvisations parallèles : le guitariste, bien familier avec les idées de son partenaire, vient les « commenter » avec ses propres solos, insérés soit pendant les respirations de la clarinette, soit au moment où celle-ci exécute des notes longues. La performance de la pièce bien connue de *O Ilios* (Le soleil) par le clarinettiste Makis Vasiliadis et le guitariste Nikos Makriyorgos est un bel exemple de double *taksim*¹⁹.

18. Citons, à titre d'exemple, quelques guitaristes de renom dans le néo-démotique (entre parenthèses, le nom du clarinettiste avec qui ils se produisent) : Kostas Soukas (Vasilis Soukas), Kostas Pitsos (Makis Bekos), Vasilis Photiou (Vagelis Kokkonis), Nikos Stergiou (Nikos Raras), Kostas Karagiannis (Yorgos Vasilopoulos).

19. “Ηλιος(αυτοσχεδιασμός) Μάκης ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ.κιθάρα: Νίκος Μακρυγιώργος.”, www.youtube.com (consulté le 8 juillet 2025).



Figure 5. De gauche à droite : Takis Karnavas (chant), Pavlos Mouhas (batterie), Makis Vasiliadis (Clarinette), Nikos Makriyorgos (guitare) fin des années 1970. Album : *Zontana dimotika sygkrotimata* [live orchestres démotiques], Stereo Technica n° 320



Figure 6. De gauche à droite : Makis Bekos (clarinette), Kostas Pitsos (guitare) fin de la décennie 1970. Archives K. Pitsos



Figure 7. Orchestre de néo-démotique, années 1970. Archives de musique grecque – université de Ioannina

La pratique des *taksims* étant une sorte de consécration pour les musiciens traditionnels, les guitaristes atteignent ainsi un nouveau statut, qui leur permet d'oser des enregistrements en solo, accompagnés ordinairement par un clavier et une batterie, dont le jeu se base sur le rythme de *tsifteteli*²⁰ et sur une alternance minimale d'accords. Cette formation orchestrale, avec les claviéristes en tête, se banalise bientôt, et prend l'habitude de servir l'ouverture des programmes des boîtes de nuit.

Nous avons noté plus haut que la scène des boîtes urbaines du néo-démotique tire son prototype à la condition du *paniyiri*, tenu une fois par an, en période estivale, lors de la fête du saint patron, sur la place publique et en présence de tout le village. Ce rendez-vous incontournable des émigrés en vient à adopter les mœurs du divertissement nocturne de la capitale. Ceux-ci sont portés par les musiciens mêmes, qui retournent aussi dans leurs villages, comme tous les autres expatriés qui forment leur clientèle pendant la saison d'hiver. C'est ainsi que s'installe sur la place publique tout l'appareil de l'électrification du son, ce qui définit de nouvelles conditions pour l'organisation des festivités. Comme il est normal, cette image est celle des fêtes des villages les

20. Tsifteteli est un rythme vif basé sur la formule croche-noire-croche-noire-noire, synonyme de l'esthétique orientale, notamment de ce qu'on appelle communément « danse du ventre » ou « belly dance ».

plus grands et prospères et non les petites agglomérations perchées en altitude. De ce fait, le néo-démotique acquiert une certaine identité géographique qui privilégie la plaine par rapport à la montagne, cette dernière se montrant plus conservatrice vis-à-vis des anciennes pratiques.

Entre le centre urbain et le village s'installe donc une curieuse osmose ; en matière de musique, les deux espaces fonctionnent en réalité comme des vases communicants, avec de fortes interactions et des retours mutuels. De plus en plus le *paniyiri* est organisé par les cafés locaux (pratique toujours très fréquente aujourd'hui) et non par la commune. Dans ce contexte, le *glendi* se déploie toujours en extérieur, devant tout le monde, mais les modalités sont celles d'une boîte de nuit athénienne : une estrade élevée pour les musiciens, un service de table où prime le whisky, une régulation quasi rituelle de l'accès à la danse et aux commandes musicales. Le volume du son est très fort ; souvent deux cafés qui sont proches engagent deux orchestres différents et s'adonnent à un exercice ardent de rivalité sonore. Si nous admettons que le *paniyiri* est né au sein des grandes foires commerciales de l'époque ottomane²¹, il y a une forte dimension économique qui est encore prégnante dans l'organisation et le déroulement de ce type de fête.

Mais la plus ostensible de toutes les nouveautés est sans doute la nouvelle esthétique qui s'éloigne du paradigme national de la musique traditionnelle. Kostas Pitsos, un des grands musiciens du nouveau genre, s'exprime en ces termes : « J'ai appris le luth à l'époque où j'ai commencé à jouer à la radio. J'étais guitariste, mais à la radio, on ne voulait pas la guitare pour le démotique. Nous sommes en 67-68, il n'y avait pas encore de télévision. [...] Dans ces années-là, il y avait beaucoup d'émissions, mais il y régnait un régime étrange. Simon Karas disait que nous devrions faire venir tel vieil homme de tel village pour chanter, et ils pensaient que ceci était original. [...] Des clarinettistes médiocres, des instruments désaccordés, et eux disant "ça c'est du traditionnel" »²².

Les innovations du néo-démotique sont très mal vues par les institutions et par le monde académique. Les musiciens professionnels étaient d'ailleurs depuis longtemps suspectés de léser l'authenticité des performances démotiques. Mais dans le cas du néo-démotique, une vraie censure est implicitement

21. Des informations importantes à ce sujet proviennent des récits du voyageur ottoman Evliya Çelebi, qui décrit les *paniyiri* commerciaux en territoire grec (Çelebi 1985).

22. « Το λαούτο το πήρα την εποχή που πήγα να παίξω στη ραδιοφωνία. Εγώ ήμουν καθαρίστας αλλά στη ραδιοφωνία δεν έβαζαν κιθάρα στα δημοτικά. Μιλάμε για το '67-'68, δεν υπήρχε ακόμα τηλεόραση. [...] Εκείνα τα χρόνια γινόντουσαν πολλές εκπομπές, αλλά υπήρχε ένα καθεστώς περίεργο. Έλεγε ο Σίμωνας Καραάς να φέρουμε τον τάδε γέρο από το τάδε χωριό να μας τραγουδήσει και θεωρούσαν ότι αυτό ήταν το 'ορίτζιναλ'. [...] Κάτι άσχετα κλαρίνα, κάτι ξεκούρδιστα όργανα και λέγανε 'αυτό είναι παραδοσιακό' » (Tsabras 2001 : 106-109).



Figure 8. Kostas Pitsos (luth) au studio de la radio. Archives K. Pitsos

imposée, surtout dans les médias, mais aussi dans l'industrie du disque. Les reproches sont sévères envers ce qui est considéré comme avilissement de la tradition et infraction esthétique. Les grands apôtres de cette rhétorique sont des cadres de la Radio grecque : Simon Karas, Pantelis Kavakopoulos et Domna Samiou ont marqué les années 1950-1970 avec leur triple rôle de chercheurs, producteurs et interprètes de la musique démotique.

Simon Karas (1905-1999) est une figure majeure, qui fait du « sauvetage » et de la « diffusion » de la tradition un devoir « national ». Il saisit l'occasion d'être en poste à la Radio pour enregistrer des musiciens traditionnels provenant de toutes les provinces du pays ; sans son initiative, l'empreinte de ces inconnus de l'industrie du disque aurait été perdue. Ces enregistrements sont diffusés lors de son émission hebdomadaire « Échos helléniques » (*Ellinikoi antilaloi*) ; plus que 700 épisodes sont produits de 1953 à 1973, sans interruption aucune. Karas est obsédé par la quête de l'authenticité et tourne le dos aux grands professionnels pour donner la priorité aux amateurs et semi-professionnels. Il est également soucieux de la représentation géographique la plus étendue, afin de construire une collection exhaustive d'échantillons musicaux démotiques de campagne, en excluant les centres urbains. Cet atlas musical procure un large répertoire à son propre orchestre, constituée par des musiciens de provenances diverses, et couplée par une chorale issue de son « Association pour la promotion de la musique nationale ». En dirigeant cet ensemble et en prenant



Figure 9. Simon Karas et son orchestre avec Domna Samiou à gauche. Archives de musique grecque – université de Ioannina

souvent sur lui l'interprétation vocale, il entend instituer les versions « orthodoxes » des chants démotiques grecs, que son traitement corrige et arrange de manière homogénéisante.

Il est évident que cette attitude du patriarche de la Radiophonie officielle ne laisse aucune chance à l'expression néo-démotique ; les orchestres et les solistes du genre sont boudés. La Direction générale de la presse relevant de la présidence du gouvernement souhaitant établir une archive de musique nationale pendant la période 1954-59, demande à Simon Karas de participer au comité. Karas y joue un rôle important dans la sélection du matériel choisi : il devient exoriant, et il émet même des commentaires sévères sur toute forme d'innovation musicale (Kokkonis 2018).

Concurrent de Karas comme producteur d'émissions radiophoniques, Pantelis Kavakopoulos (1923-2022) suit son modèle, se faisant chercheur, puis directeur d'une chorale qui interprète les chants qu'il recueille. Dans ces performances, allant de 1947 au début des années 1960, il évite de se produire comme interprète lui-même, mais il réserve volontiers ce rôle à sa femme Irène. Il dirige son ensemble (orchestre et chorale) au théâtre Kentrikon d'Athènes en 1957 et en 1968 ; par trois fois il se présente comme soliste du violon traditionnel, accompagné de kanoun et de luth, à l'Institut français (1948) et au théâtre Parnassos d'Athènes (1947 et 1948). Son esthétique doit beaucoup

aux institutions folkloriques des pays de l'Europe de l'Est et répugne le caractère non conforme du néo-démotique.

Domna Samiou (1928-2012) commence sa carrière à la Radiophonie en tant que membre de la chorale de Simon Karas avant d'être recrutée, en 1954, à la section de la « musique nationale ». En 1963, elle commence à arpenter la campagne grecque pour faire des enregistrements sur le terrain avec son propre équipement et collecter ainsi du matériel musical pour ses archives personnelles. Son travail de chercheuse et de productrice est complété par une brillante prestation d'interprète, surtout après la dictature, où elle incarne la voix de la tradition pour les intellectuels grecs. Au cours d'une série d'émissions qu'elle produit pour la télévision d'État entre 1976 et 1977, Samiou attaque avec ardeur le néo-démotique, jusqu'à en proposer la censure (Samiou 1981 et 1986).



Figure 10. Makis Tsikos (clarinette) et son orchestre dans les années 2010. Archives de musique grecque – université de Ioannina

Comme nous avons signalé plus haut, au summum des initiatives pour l'authenticité de la chanson démotique coïncide un nouveau retour vers ce qui est désormais appelé « musique traditionnelle », qui s'opère aux grands centres urbains et surtout à Athènes. Ce retour est marqué par de nouvelles performances, qui se caractérisent par des sonorités purement acoustiques, un vieil instrumentarium et des arrangements classiques. Elles s'imposent aux médias officiels et aux institutions éducatives en défendant l'« authentique ». En face, décrié par les critiques, dédaigné par les intellectuels et ignoré par la recherche ethnomusicologique, le « néo-démotique » continue à évoluer ses sonorités électriques, comme une expression de plus en plus populaire. En ville, il se fait la voix des provinciaux en constante intégration dans l'environnement culturel urbain. Au village, il tourne délibérément le dos au folklorisme en adhérant à la culture de masse, jusque dans l'esthétique et la performance.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Avdikos, Evangelos. 2019. « Από τα νεοδημοτικά στα ντιμπιντοειδή και τα λαϊκοδημοτικά. Υβριδικοί μουσικοί πολιτισμοί της πόλης » [Des néo-démotiques aux populaires-démotiques. Cultures musicales hybrides de la ville], dans *Αστικές λαϊκές μουσικές* [Musiques populaires urbaines], sous la direction de Georges Kokkonis et S. Koziou, 283-315. Karditsa : Association 'Apollon', université de Ioannina.
- Baud-Bovy, Samuel. 1983. *Essai sur la Chanson Populaire Grecque*. Nauplie : Fondation ethnographique du Péloponnèse.
- Beaton, Roderick. 1980. *Folk Poetry of Modern Greece*. Londres : Cambridge University Press.
- Brăiloiu, Constantin. 1979. « Despre folclorul muzical în cercetarea monografică » [Du folklore musical dans la recherche monographique]. Dans Constantin Brăiloiu, *Opere*, vol. IV, 69-92. Bucarest : Editura Muzicală.
- Brown, Julie. 2000. « Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music. » Dans *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, sous la direction de Georgina Born et David Hesmondhalgh, 119-142. Berkeley, Los Angeles, Londres : University of California Press.
- Caraveli, Anna. 1982. « The Song beyond the Song. Aesthetics and Social Interaction in Greek Folksong. » *The Journal of American Folklore* 95 (376), 129-158.
- Çelebi, Evliya. 1985. *Seyahatnamesi*, t. 8. Istanbul : Üçdal.
- Cole, Ross. 2021. *The Folk. Music, Modernity, and the Political Imagination*. Oakland : University of California Press.
- Conway Morris, Roderick. 2019. « Greek Café Music » dans *Greek Music in America*, sous la direction de Tina Bucuvalas, 71-86. Mississippi : University Press of Mississippi / Jackson.

- Delaporte, Hélène. 2006. « Quand les chanteurs sont grecs et les musiciens tsiganes. La musique traditionnelle en Épire. » *Études Balkaniques* 13 (1), 281-295.
- Dawe, Kevin. 2005. « Performance on a Mediterranean Theme: Musicians and Masculinity in Crete. » Dans *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, sous la direction de David Cooper et Kevin Dawe, 117-130. Oxford : Scarecrow Press.
- Herzfeld, Michael. 1985. *The Poetics of Manhood: Contest and Identity in a Cretan Mountain Village*. Princeton : Princeton University Press.
- Hatzipantazis, Théodoros. 1986. *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...* [Amoureux de la muse asiatique...]. Athènes : Stigmi.
- Herder, Johann Gottfried, et Philip V. Bohlman. 2017. *Song loves the masses: Herder on music and nationalism*. Oakland : University of California Press.
- Fauriel Claude 1824, *Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés, avec une traduction française*, Tome I^{er}. Chants historiques, Paris : Firmin Didot, père et fils.
- Guattari, Félix. 1989. *Les trois écologies*. Paris : Galilée.
- Kallimopoulou, Eleni. 2009. *Paradosiaká: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham : Ashgate.
- Kallimopoulou, Elleni. 2017. « Dimotiko. » Dans *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol. XI, « Genres : Europe », sous la direction de Paolo Prato et David Horn, 201-208. New York : Bloomsbury.
- Kavouras, Pavlos. 1990. « "Glendi" and "Xenitia"; The Poetics of Exile in Rural Greece (Olymbos, Karpathos). » Thèse de doctorat, New School for Social Research.
- Kokkonis, George. 2017. *Λαϊκές μουσικές παραδόσεις. Λόγιες αναγνώσεις, λαϊκές πραγματώσεις* [Traditions musicales populaires. Lectures savantes, réalisations populaires]. Athènes : Fagottobooks.
- Kokkonis, George. 2018. « Η μουσική λογοκρισία στην Ελλάδα. Μια πρώτη προσέγγιση » [La censure musicale en Grèce. Une première approche], dans *Λεξικό λογοκρισίας στην Ελλάδα* [Dictionnaire de la censure en Grèce], sous la direction de Penelope Petsini et Dimitris Christopoulos, 134-145. Athènes : Kastanioti.
- Kokkonis, George. 2022. « Hora, sirba and doina in Greek discography. » *Studii de Slavistică. Serie nouă* 16, 425-439.
- Kontogiannis, Yorgos. 2006. « Νεοδημοτικά, δημοτικολαϊκά και λαϊκοδημοτικά » [Néodémotiques, demotiques-populaires et populaires-démotiques] *Laiko tragoudi* 15 (05/2006), p. 14-17.
- Magrini, Tullia. 2000. « Manhood and Music in Western Crete: Contemplating Death. » *Ethnomusicology* 44 (3), 429-459.
- Lortat-Jacob, Bernard. 1994. *Musiques en fête : Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre : Société d'ethnologie.
- Papaeti, Anna 2015. « Folk Music and the Cultural Politics of the Military Junta in Greece (1967-1974). » *Mousikos Logos* 2, 50-62.

- Politis, Alexis. 1984. Η ανακάλυψη των ελληνικών δημοτικών τραγουδιών. Προϋποθέσεις, προσπάθειες και η δημιουργία της πρώτης συλλογής [À la recherche des chants populaires grecs. Conditions, tentatives et formation de la première collection], Athènes : Themelio.
- Politis, Alexis. 2011. « La seconde vie des chansons populaires grecques. Modes d'incorporation de l'élément populaire dans l'intelligentsia du XIX^e siècle. » *The Historical Review / La Revue Historique* 8, 47-59.
- Samiou, Domna. 1981. « Αλλοίωση του δημοτικού τραγουδιού » [La falsification du chant démocratique]. Émission *Σύγχρονη Εύα* [L'Eva moderne], ERT (en ligne : www.domnasamiou.gr).
- Samiou, Domna. 1986. « Το γνήσιο και το κακοποιημένο τραγούδι » [Le chant authentique et le chant maltraité]. Émission *Μονόγραμμα* [Monogramme], ERT (en ligne : www.domnasamiou.gr).
- Tsabras, Yorgos. 2001. « Οι 'φωνές' των οργάνων. Κώστας Πίτσος » [Les 'voix' des instruments. Kostas Pitsos], *Difono*, 68 (05/2001), p. 106-109.

**NOTES
DE RECHERCHE**

LA FABRIQUE MUSICALE À CONSTANTINE
AU DÉBUT DU VINGTIÈME SIÈCLE :
DE LA JOUTE À L'ENREGISTREMENT

RÉSUMÉ

Avant que soient inventées les techniques liées à l'enregistrement, les musiciens de la ville de Constantine dans le Nord-Est algérien consacrent à l'action de création ou de restructuration de pièces musicales et à leur intégration dans le répertoire constantinois les termes *san'at* (littéralement « a fabriqué ») et *tab'at* (« a imprimé »). Ces actions sont assurées et validées par un groupe de musiciens d'ancrages divers lors de joutes, enregistrées occasionnellement dès 1947 dans des espaces privés.

La scène accélère les recompositions et les mutations dans le répertoire traditionnel dès le premier concert public à l'université populaire de la ville en 1954. L'enregistrement apporte aussi son lot de changements aux rapports entre le musicien et son répertoire, celui-ci s'offrant aux jeunes apprentis à travers les ondes de la radio, les sillons d'un disque ou la bande magnétique. Apparaissent, grâce à ces technologies, de nouvelles techniques de création musicale fondées sur un apprentissage semi-auto-didacte libérant peu à peu les jeunes musiciens de l'emprise de leurs pairs.

Cette note de recherche explore les étapes de cette création musicale principalement au prisme de la terminologie employée et de sa chronologie. Elle inclut aussi les problématiques liées aux techniques d'électrification sonore auxquelles les répertoires sont soumis. Elle permet d'ores et déjà de poser les jalons d'un aspect méconnu de l'histoire culturelle algérienne, celui de la fabrique musicale à Constantine au début du xx^e siècle.

INTRODUCTION : LE PAYSAGE MUSICAL CONSTANTINOIS DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE

La ville de Constantine, située dans le Nord-Est algérien, est connue pour son relief accidenté, ses ponts, son artisanat et son patrimoine musical. Pendant la période coloniale, plus particulièrement à partir de 1840, la ville moderne s'édifie à côté de la ville ancienne. L'interface ville/cité transforme peu à peu un patrimoine citadin en une production urbaine avec des contraintes favorables aux mutations. Avant l'avènement des techniques d'électrification et en l'absence d'écriture musicale, les musiciens mettent en place lors des joutes – qui sont dans ce contexte des démonstrations performatives de jeux instrumentaux, de déclamations de poésies profanes ou mystiques, de composition et de restructuration de pièces musicales – les stratégies nécessaires à la création et à la transmission musicales à travers des termes techniques. L'expression *Qsantîna tab'at* (« Constantine a imprimé »), que l'on découvre à travers l'adage *Tlamsân san'at w Qsantîna tab'at* (« Tlemcen a créé [le répertoire *hawzi*] et Constantine l'a imprimé »), est vraisemblablement forgée vers les années 1930 à l'avènement du répertoire *hawzi*¹ pour démontrer la capacité des musiciens à introduire des répertoires exogènes aux corpus de Constantine. L'inclusion du répertoire *hawzi* dans le répertoire constantinois résulte du voyage de musiciens invités à participer au congrès de la musique arabe à Fès en 1934². Les pièces intégrées sont revisitées pour correspondre aux attentes de l'auditoire constantinois. Cette expression (*Tlamsân san'at w Qsantîna tab'at*) permet de noter aussi l'influence de la communauté musicale sur les remodelages et l'évolution du répertoire. Au-delà d'une forme d'« impression culturelle » de la ville de Constantine, elle exprime une ouverture aux influences musicales externes, et possiblement aux progrès technologiques puisque de nombreux enregistrements de concerts privés sont détenus par des collectionneurs privés depuis l'avènement du magnétophone jusqu'à nos jours.

Au début du xx^e siècle, la musique se pratique dans les espaces privés, les cafés, les douches, les maisons closes, les *funduqs* (sorte de caravansérails situés dans la médina, où musiciens et maîtres se retrouvent pour un moment

1. Le *hawzi*, de *hawz*, de la périphérie de Tlemcen, ville du Nord-Ouest algérien, est un répertoire périurbain créé vers le xviii^e siècle.

2. « En droite ligne du congrès de la musique arabe du Caire, la manifestation de Fès de 1934 rassemble des formations musicales citadines maghrébines. Constantine y participe avec un ensemble comprenant Omar Chaqleb, (...), A. Toumi. » (Merdaci 2008, 103).

de partage). Le *funduq* et la confrérie *hansâla*³ apparaissent dans les écrits et les entretiens comme des espaces majeurs de la créativité musicale. « Les *tarbât*, sortes de pas-de-porte, ouverts sur une placette, avaient vocation de rassembler les artisans après la journée de travail, marquant, si besoin était, la prégnance artisanale et signalant de même les dimensions ludiques et conviviales de l'exercice musical » (Merdaci 1995, 161).

À partir de quelques observations, récits⁴, écrits⁵, entretiens⁶, photos, iconographies⁷, enregistrements, etc, apportant des informations sur les ancrages des interprètes et les circonstances de jeu de la musique de Constantine, on remarque que les concerts privés, et parfois publics, s'accompagnent d'un décorum singulier. Les musiciens sollicités pour l'animation des cérémonies festives et rituelles, privées et publiques, par leur implication régulière dans l'interprétation de la musique mystique et profane, créent des liens entre les pratiques annexes du jeu musical, adoptant ainsi dans les orchestres professionnels une partie de ce décorum. Des tables garnies de fleurs, par exemple, en plus de stimuler l'inspiration des exécutants, servent selon les croyances locales à satisfaire le monde invisible.

Ainsi, dans des espaces définis par les échanges autour d'objets – dont les fleurs, nécessaires à l'inspiration des musiciens –, et en l'absence d'écrits autour de la composition musicale, quelles sont les étapes nécessaires au développement des techniques et approches utilisées pour les compositions et les restructurations des corpus ? Je propose dans cette note de recherche d'en

3. La *hansâla* est une confrérie d'origine marocaine, qui s'est propagée dans l'Atlas central, dans le constantinois et au Kef en Tunisie. Son fondateur Sa'ïd ibn Yûsif al-Hansâli est né au XVII^e siècle dans la tribu des Beni Mettrif. Il mourut en 1702 (Cour 1919, 226).

4. « *Ghâr al-zdjûl*, la grotte aux chansons, est certes une désignation bien gaie. Les voûtes du souterrain ont retenti sans doute jadis des échos des mélodies de nos bardes indigènes, en l'espèce de joyeux *hshâyshiyas*, ou fumeurs de kif, pour qui les rochers de Constantine n'ont pas de secrets et qui aiment à s'isoler du vulgaire, se réunir en compagnie dans des coins ombrageux, autour de bocal de poissons ou de cages de rossignol, de pots de basilic ou d'œilleux, chanter des chansons guerrières ou amoureuses, s'accompagner d'instruments primitifs. » (Bosco 1909).

5. Les écrits de Saïdani (2002), Merdaci (1995), Maiza (1927), Cour (1919), notamment, traitent des activités sociales, culturelles et cultuelles dans la ville de Constantine.

6. Les entretiens réalisés pour ma thèse de doctorat, *La musique du constantinois, contexte, nature, transmission et définition*, soutenue à Paris IV en 2001, et mon livre portant le même titre, en 2006, comptent des informations autour des activités sociales et musicales des interprètes du répertoire musical *zđjal*, les *hshâyshiyas*.

7. Tableau de Gabriel Ferrier (1847-1914), *Les fumeurs de kif*, huile sur toile, 256x375, 1907. Collection du musée Cirta de Constantine (copie).

explorer la chronologie au prisme de la terminologie, en incluant dans ma réflexion l'arrivée des techniques d'électrification sonore auxquelles ils sont soumis. Analyser en détail l'imbrication entre le processus créatif autour du répertoire constantinois au ^{xx}^e siècle et ces techniques reste un travail à mener : cette double approche permettra, à terme, de mettre au jour tout un aspect méconnu de l'histoire culturelle algérienne, celui de la fabrique musicale à Constantine au début du ^{xx}^e siècle. En attendant, cette note de recherche pose les premiers jalons empiriques de cette réflexion.

Les recompositions des pièces urbaines et périurbaines relèvent d'un consensus tacite de la communauté musicale. Afin d'identifier quelques particularités de ces remodelages, réalisés par plusieurs générations d'interprètes tout au long du ^{xx}^e siècle, une première approche consiste à considérer la performance de la joute poético-musicale, à travers les termes techniques développés par les musiciens et les enregistrements dès les années 1950, comme une base nécessaire à la composition et à la restructuration du répertoire de Constantine. Dans un deuxième temps, avec la pièce *Dhâlma* « L'injuste », j'aborde les *tab's*, les modes, à travers l'enregistrement des improvisations vocales et instrumentales sur divers supports, comme moyen de fixation des structures modales. Les reprises des pièces du répertoire périurbain *hawzi* de Tlemcen telles que *Dhâlma* sont un cas d'école et un témoignage des activités créatrices passées. Restructurée deux fois, passant d'un seul mode dans sa forme originelle, à quatre modes puis aujourd'hui à sept, cette pièce enregistrée de multiples fois depuis les années 1950 concentre pour son interprétation plusieurs savoir-faire musicaux et une connaissance de la poésie populaire. *Dhâlma* et son improvisation, *nâ'ûrat al-tubû'*, « La noria des modes », sont interprétées sur scène en 1954 par Raymond Leyris (1916-1961) et son orchestre et enregistrées sur bande magnétique par un collectionneur privé (Leyris 1994). Ces pièces permettent de constater ce continuum entre les travaux de la joute et l'apport de l'enregistrement. Avec la contribution de Kadour Darsouni (1927-2020)⁸ dans la restructuration des dix *nûbas* de Constantine, enregistrées par l'Office National des Droits d'Auteur (ONDA) en 1999 en deux coffrets (Haichour 1999a ; 1999b), j'aborde une autre étape de l'évolution des répertoires. Cette contribution est à lire comme un acte musical militant, politique. La nouvelle *nûba* a quelques difficultés à se faire une place à Constantine : depuis sa diffusion en 1999, lors des festivals de musique andalouse, quelques associations constantinoises préfèrent interpréter l'ancienne version ; les jurys acceptent dans leurs évaluations les deux versions. Sa diffusion sur CD suffit-elle pour considérer qu'elle a été acceptée, si sa nouvelle structure ne relève pas d'un consensus de la communauté musicale des

8. Entretien à Constantine du 20 septembre 1999.

années 2000 ? Cet examen nous renseigne rétrospectivement sur les étapes et les arguments qui président aux divers remodelages de ladite pièce. Il explique notamment que ces remodelages résultent d'un long travail d'enquête auprès de maîtres (dont Abdelkader Siaf Toumi, 1906-2005) et de collectes d'enregistrements auprès de collectionneurs privés.

Enfin, je propose de questionner l'apport des enregistrements à la recherche en (ethno)musicologie à travers mon expérience de terrain, mes collectes de données, mon archivage de documents sonores et ma participation en tant que membre du jury de festivals de *mâlûf* à Constantine et de *hawzi* à Tlemcen.

TERMES TECHNIQUES ISSUS DE LA JOUTE

Il serait difficile de faire une liste exhaustive de toutes les créations et restructurations effectuées sur les pièces de la musique de Constantine depuis le début du xx^e siècle. Ces techniques orales de composition collective rendent difficile le suivi d'œuvres fragiles et parfois éphémères, car les interprètes donnent à l'improvisation une part importante du jeu musical. Le répertoire musical le plus connu des cités du Maghreb, et sur lequel repose une grande partie de cette étude, est celui de la *nûba*, suite en cinq mouvements chantés. Dans le Maghreb, l'ensemble des *nûbas* est communément appelé musique andalouse, arabo-andalouse ou classique maghrébine. La *nûba* comprend une ouverture et des intermèdes instrumentaux, ainsi que des improvisations vocales et instrumentales indispensables à l'exposition du mode (*tab'*) de la pièce, dont elle porte l'appellation. Ce même répertoire des *nûbas*, constitué aussi de *sîlsilas*⁹, est nommé *mâlûf* à Constantine, en Tunisie et en Lybie, *san'a* à Alger et à Tlemcen, dans le Nord-Ouest algérien, et *'âla* au Maroc. Les textes, de la forme couplet/refrain, sont des *muwashshahs* et des *zadjals*, poésie arabe postclassique créée à partir du xi^e siècle.

La partie périurbaine du patrimoine musical constantinois dont les textes sont en arabe dialectal¹⁰ compte des formes variées, aux origines diverses : le *mahdjûz* « dissimulé », constantinois par excellence et antérieur à la *nûba* selon Abdelkader Toumi (Saïdani 2006, 38), le *'rûbi* issu de la ruralité, la *qadriya* dont les textes sont le plus souvent des quatrains, etc. Ces pièces périurbaines

9. Littéralement « chaînes », ces pièces, à la différence de la *nûba*, admettent la multiplicité des modes.

10. Dans le chant constantinois, on fait usage de la lettre ق translittérée 'q' lorsque le texte est en arabe classique, notamment dans le répertoire *mâlûf*. La lettre ق, translittérée 'g', la remplace lorsqu'il s'agit d'un texte en arabe dialectal dans le répertoire périurbain.

du répertoire constantinois sont en arabe dialectal algérien et résultent d'un métissage de musiques diverses. Cette liste s'enrichit dans les années 1930 par l'ajout du répertoire *hawzi*.

Ces répertoires musicaux ont fait leur apparition à Constantine à différentes périodes de son histoire sociale et culturelle. Tous résultent des échanges entre interprètes d'ancrages divers, de la mobilité des musiciens, des joutes et des enregistrements. De ces compétitions résulte la création de termes techniques nécessaires à la communication entre musiciens et spécialistes, ainsi que la fixation du système modal à travers les improvisations et la restructuration de pièces.

Les formes poétiques *muwashshah* et *zadjal* sont interprétés dans les répertoires musicaux *mâlûf*, les *nûbas* de la confrérie *'isâwa* et le répertoire musical *zđjal*¹¹. Le *malhûn*, forme connue dans tout le Maghreb, est interprété dans les genres musicaux périurbains *hawzi*, *'rûbi*, *mahdjûz*, *madh*, etc. À travers sa métrique, sa structure et les thèmes qu'il aborde, le texte occupe une place importante dans le processus de la composition et de la recomposition des pièces musicales. Les musiciens l'utilisent pour des exercices complexes autour des modes afin de mettre en valeur les capacités des interprètes à passer d'une structure modale à une autre lorsque la pièce le réclame. Un exemple intéressant et non isolé est celui de *nâ'ûrat al-tubû'*, « la noria des modes », enregistrée en 1954 sur bande magnétique et diffusée en 1994 sur CD. Ce poème, qui cite treize modes en six vers, constitue une méthode d'apprentissage participant à la transmission des bases du jeu modal.

D'autres pratiques consistent à greffer aux textes mystiques confrériques des mélodies profanes. Cette technique, appelée contrafacture monodique, permet la préservation de quelques structures mélodiques et la restitution en 1999 de quelques mouvements de la *nûba*.

Au début du xx^e siècle, dans la culture musicale de la ville de Constantine, les joutes véhiculent de nouvelles pratiques de chants et de jeux instrumentaux qui ont pour conséquence l'avènement de nombreux termes techniques tels que *bît ab-bît* (un vers après un autre) et *bît w siyâh* (un vers suivi d'une improvisation où le texte poétique est utilisé à des fins performatives). De ces exercices créatifs et récréatifs naissent de nombreuses œuvres issues des corpus ruraux, sahariens ou plus globalement maghrébins, revisitées pour correspondre aux attentes locales. Le jeu *bît ab-bît* consiste à interpréter deux pièces du genre profane *hawzi* et une pièce mystique *madh* simultanément par trois interprètes.

11. Répertoire musical interprété autrefois par ceux que l'on nommait les *zadjâlas*, *hshâyshiyas* ou fumeurs de kif (cannabis). Le *zđjal*, dont le pluriel est *zđjûl*, est interprété dans sa forme originelle sans instruments mélodiques, seulement avec une percussion.

Bît w siyâh relève d'une autre performance, essentiellement musicale. Elle concerne aussi les répertoires périurbains. Lors de ces joutes, il faut interpréter un couplet et lui adapter une improvisation chantée, donc avoir une connaissance de la littérature populaire et une maîtrise parfaite des règles de l'improvisation tant vocale qu'instrumentale. La pièce *Dhâлма* déjà citée fait partie des compositions les plus abouties du *bît w siyâh*. Elle fait l'objet, avec « la noria des modes », du premier concert public en 1954, enregistré sur bandes magnétiques, la pièce est diffusée en 1994 sous forme de CD. Le texte de la pièce, écrit dans le Nord-Ouest algérien, dans la région de Tlemcen, par Benguennoun (1761-1830) (Tahar 2013), est classé dans le genre '*arbi* « rural » par les musiciens tlemcéniens.

Les joutes et concerts organisés dès le début du xx^e siècle, pour certains enregistrés sur des supports tels que la bande magnétique et le disque, produisent au fil des années d'importantes collections privées. Ces enregistrements servent à identifier les appartenances des musiciens aux 'styles' des interprètes connus. Après l'indépendance de l'Algérie, en 1962, le disque s'impose à Constantine pour une longue durée et sera au bénéfice quasi-exclusif des éditions *Sawt al-Menyâr*, appartenant au chanteur et violoniste Mohamed Tahar Fergani (1928-2017), qui en fera un vecteur décisif dans sa carrière. De nombreux disques vinyles ont depuis été réédités sur CD. Grâce à leurs nombreux enregistrements, les 'styles' de Raymond Leyris et Mohamed Tahar Fergani, reconnaissables à leurs techniques spécifiques (respectivement vocale et instrumentale), sont copiés jusqu'à aujourd'hui par les interprètes.

JEUX ET ENREGISTREMENTS DES RÉPERTOIRES MUSICAUX ET PERFORMANCE SCÉNIQUE DE RAYMOND LEIRIS EN 1954

Le premier enregistrement a lieu au sein de la confrérie *hansâla* en 1947, sous la direction de son *muqaddam* (chef de la confrérie) et le contrôle de la préfecture (Merdaci 2008). De nombreux concerts radiodiffusés succèdent à cette première expérience. Les foyers constantinois dotés d'un poste de radio écoutent en direct les programmes hebdomadaires de deux émissions¹² qui

12. « En 1947, un reportage de l'hebdomadaire *Liberté*, décrit une Constantine silencieuse, accrochée au concert d'A. Benelbedjaoui (1911-1978) » (Merdaci 2008, 232).

occupent les discussions des musiciens et des mélomanes¹³. Les musiciens habitués aux concerts privés s'adaptent peu à peu aux distorsions créées par les ondes de la radio, aux contraintes de la plage d'écoute du disque vinyle, à la présence du magnétophone, au micro, etc. De nombreuses maisons de disques s'installent à Constantine : Gramophone, Pathé Marconi, La Voix de son Maître. Les maisons Johnson produisent le chanteur Alexandre Naccache (1916-1999) et Hes El Moknine produit Raymond Leyris.

Avant les années 1950, le répertoire constantinois est interprété dans des réunions privées, à l'occasion de cérémonies de mariage, dans des cafés et autres lieux où se réunissent les musiciens pour partager un moment musical et faire montre de leurs performances. Le concert de Leyris en 1954, à l'université populaire de Constantine, est l'une des premières occasions du passage de ce genre musical sur la scène publique.

Pendant le concert, à travers le poème mentionné plus haut, *nâ'ûrat al-tubû'*, composé par un mystique que l'on surnomme al-Dharîf¹⁴, où sont cités treize modes en six vers, la performance consiste pour l'interprète, lorsque le mode est cité, à faire une improvisation vocale et/ou instrumentale mettant en évidence les caractéristiques de ce mode. Constantine compte plusieurs pièces aux modes multiples. La pièce *Dhâlma* est une recomposition intéressante de la forme *bît w siyâh* (vers suivi d'une improvisation). La pièce connaît de nombreuses restructurations. Dans sa forme définitive, nommée *sbay'iyat al-snâya'* (la pièce aux sept mélodies), le texte est divisé en sept parties séparées par un refrain. Les musiciens font correspondre à chaque partie une mélodie sur un mode déterminé, précédée d'une improvisation vocale et instrumentale. L'interprétation, succédant à la noria des modes, qui fait office d'ouverture, exige de l'interprète une maîtrise du texte chanté en improvisation, dont les thèmes des vers sont choisis pour correspondre au texte de *Dhâlma*, dans le cas présent. L'enregistrement sur bandes magnétiques, appartenant à des collectionneurs privés, fait l'objet d'une édition sur CD en 1994. Grâce à cette nouvelle technologie, les pièces sont écoutées de nombreuses fois, ce qui contribue à une diffusion plus large et favorise un nouvel apprentissage en cassant le face-à-face. Les collections privées d'enregistrements sur bandes magnétiques à

13. « R. Leyris, après son émission à la radio, passait par les échoppes de la médina où se réunissaient des musiciens dont A. Bestandji, qui commentaient les détails de sa prestation. Il était plus attentif aux remarques de ses pairs qu'aux appréciations de son auditoire. » Entretien à Constantine en juin 2008, avec M. Benlakehal (né en 1944) et A. Bouaziz (1940-2022), anciens membres de la confrérie *ʿîsâwa*.

14. Muhammad Ibn al-Shaykh Abî Bakr, connu sous le nom de cheikh al-Dharîf al-Tûnisi, décédé le 21 juillet 1385, a vécu sous le règne de la dynastie Hafside dans l'actuelle Tunisie.

Constantine recèlent des trésors inexploités. En 2015, lors de l'année « Constantine capitale de la culture arabe », quelques collectionneurs proposent de vendre leurs enregistrements au ministère de la Culture ; cependant, jusqu'à aujourd'hui je n'ai aucune information sur ces éventuelles transactions.

Ces techniques, liées à la création musicale, reposant essentiellement sur la contrafacture, façonnent des répertoires dont la fixation relève non pas de l'écrit, mais de la mémorisation de schémas mélodiques et rythmiques. L'enregistrement (Leyris 1994) du concert de Leyris continue d'inspirer nombre de jeunes interprètes. La *noria*, interprétée et enregistrée par quelques musiciens dont Abdelmoumen Bentobal (1928-2004), restée dans les collections privées, n'est reprise que par quelques initiés.

À partir des années 1950, les concerts se multiplient à Constantine. La scène devient un espace de jeu musical à codifier, ce qui induit de nombreux changements. Ces modifications touchent autant la structure de l'orchestre que le jeu des interprètes : la mise en scène de l'arrivée du chef de l'ensemble (après l'ouverture instrumentale), se plaçant au centre de la formation face au public, les jeux des solos instrumentaux et vocaux applaudis à la fin de chaque improvisation, l'inclusion de nouveaux instruments, la posture du musicien assis sur une chaise avec de nouvelles possibilités gestuelles, etc. L'usage des techniques d'amplification du son obligent les membres de l'orchestre à s'adapter aux exigences du technicien du son. La gestion du temps de passage sur scène est un nouveau problème à résoudre : elle oblige les musiciens à raccourcir les pièces, ce qui favorise l'oubli d'une partie du corpus. À travers les concerts et plus tard les festivals, les musiciens s'influencent les uns les autres, et c'est ainsi que sera restructurée la *nûba* en 1999 par Kadour Darsouni, ou que de nouvelles pièces seront incluses dans le corpus de Constantine.

La scène accélère les recompositions et les mutations dans le répertoire traditionnel dès le premier concert public et les festivals de musique andalouse, dont le premier a lieu à Alger en 1967. Interprétées par les associations, les *nûbas* sont enregistrées par la radio et gravées sur disques 33 tours. Leur diffusion alimente à l'échelle nationale des polémiques autour de leur structure. L'enregistrement apporte son lot de changements sur les rapports entre le musicien et son répertoire, qui s'offre aux jeunes apprentis à travers les ondes de la radio, les sillons d'un disque, ou la bande magnétique. Grâce à ces technologies, de nouvelles techniques de création musicale apparaissent ; elles se fondent sur un apprentissage semi-autodidacte libérant peu à peu les jeunes musiciens de l'emprise de leurs pairs.

LA RESTRUCTURATION DE LA *NÛBA* EN 1999 PAR KADOUR DARSOUNI

S'il est difficile de dater l'avènement de la *nûba* à Constantine, on sait qu'elle est passée par nombre de transformations et s'est adaptée, à travers notamment les appellations données à ses cinq mouvements, aux *nûbas* interprétés dans le nord du Maghreb. Sa structure s'est en effet peu à peu alignée sur celles pratiquées dans les villes du Nord maghrébin, tout en gardant des spécificités locales. Aujourd'hui au nombre de dix, seules six d'entre elles étaient complètes avant 1999, c'est-à-dire pourvues selon les modèles d'Alger et de Tlemcen de cinq mouvements. Le corpus compte également des pièces courtes que les musiciens nomment *nwâwar* « fleurs », qu'ils insèrent au gré de leurs fantaisies ou à la demande de l'auditoire dans la *nûba*. On pourrait compléter la liste par un répertoire intermédiaire « semi-classique » déjà cité, le *zđjal* ou répertoire des fumeurs de kif, qui rentre en 1999 dans la composition de la *nûba*.

La *nûba* commence par une ouverture instrumentale. Celle-ci peut se décliner en un *bashrâf* dont la structure rappelle celle interprétée dans la *nûba* tunisienne. Elle peut également débiter par une *tûshiya*¹⁵, autre ouverture instrumentale empruntée à la *nûba* d'Alger. À l'exception du dernier mouvement l'*insirâf*, tous les mouvements sont précédés par un intermède instrumental nommé *kursi* (« siège »).

Le *msaddar* est le premier mouvement de la *nûba* ; son tempo est le plus lent de la pièce. Au *msaddar* succède à Constantine, avant la restructuration de la *nûba* en 1999, le *dardj*, mouvement vif et sautillant. Le *btâyihi*, dont le tempo est légèrement plus vif que le *msaddar*, est le troisième mouvement. Le mouvement *'insirâf* est l'avant-dernier mouvement, et le *khlâs* clôture la pièce. À la différence de la *nûba* de Constantine, la *nûba* 'âla du Maroc, la *san'a* de Tlemcen et d'Alger et le *mâlûf* de Tunisie placent le mouvement *dardj* en troisième position.

Comme nous l'avons constaté précédemment, la *nûba* de l'Est algérien rompt avec le principe en application dans le Maghreb qui consiste à faire évoluer les mouvements au nombre de cinq, du tempo le plus lent au le tempo le plus vif. Les *nûbas* de Constantine sont au nombre de dix, elles sont nommées par leur incipit ou par le mode dans lequel elles sont interprétées. Le répertoire constantinois comptait six *nûbas* complètes, c'est-à-dire dotées de leurs cinq mouvements chantés, et quatre *nûbas* incomplètes. Par le passé et encore aujourd'hui, la *nûba* de Constantine a subi des influences multiples. Abdelkader Toumi témoigne des changements apportés à la *nûba* par Ahmed Bestandji

15. La *tûshiya* est le nom donné à l'ouverture instrumentale dans divers centres du Maghreb. Constantine interprète quelques *tûshiyas* du répertoire d'Alger. Voir tableau ci-dessous.

(1875-1946) dans les années 1930 (Saïdani 2006) lors de la visite de musiciens algérois à Constantine¹⁶. Il a introduit dans la *nûba mâlûf* de Constantine les mouvements *dardj* et *'insirâf* de la *nûba san'a* d'Alger, respectivement troisième et quatrième mouvements, en plus de deux *tûshiyas* (ouvertures instrumentales). Rappelons que la *nûba* originelle n'était dotée que de trois mouvements.

Pour la partie des travaux qui consiste à redécouvrir les mélodies des pièces manquantes, Darsouni¹⁷ explique qu'il a consulté les vieux musiciens autrefois liés aux joutes profanes et ceux en lien avec la confrérie *hansâla*. Ahmed Bestandji, alors responsable de la confrérie, proposait aux musiciens de greffer aux textes mystiques les mélodies du répertoire profane. Darsouni se sert de cette initiative passée pour parcourir le chemin inverse afin d'habiller les textes des *nûbas* amputées de leurs mélodies.

Les associations¹⁸, dont l'« Étoile polaire » est la première à voir le jour après la Seconde Guerre mondiale, jouent un rôle progressif dans la diffusion de la *nûba*. Dans les années cinquante, elles étaient alors un épiphénomène en comparaison avec la démocratisation musicale permise par les nouvelles technologies : « Le magnétophone plus que le disque a été vécu comme un élément qui allait transformer les relations dans le champ musical beaucoup plus que les associations (...). Les musiciens de métier, noyau dur de la musique constantinoise, ne connaissaient pas les associations. » (Merdaci 1986)

Les écrits produits lors des festivals font des commentaires ambigus sur la *nûba* de Constantine. Considérée comme rurale par les uns, présentant des lacunes pour les autres, son statut est souvent discuté dans les milieux de musiciens à l'échelle nationale. Les festivals enregistrés et diffusés sur disques 33 tours ont permis de découvrir les performances des associations à Constantine. Kadour Darsouni, membre fondateur de l'association *al-Mustaqbal al-fannî al-qasantînî* en 1967, participe au premier festival de musique andalouse¹⁹ et obtient le troisième prix. Au troisième festival de musique andalouse en 1969²⁰, la médaille d'or est décernée à une association constantinoise. Les enregistrements de ces festivals sont édités sous forme de coffrets de disques 33 tours,

16. Propos recueils aux archives de la radio locale Cirta FM. Les documents sonores ne sont pas référencés.

17. Darsouni, entretien à Constantine le 7 novembre 1998.

18. En 1931, à Constantine, l'association al-Nahda est la première à annoncer un projet de conservatoire.

19. Premier festival de la musique andalouse organisé à Alger en 1967, coffret de 6 disques 33 tours produit par la RTA.

20. Deuxième festival de la musique andalouse en 1969, coffret de 12 disques 33 tours produit par la R.T.A.

produits par la Radio et Télévision Algérienne (RTA) aujourd'hui nommée Entreprise Nationale de Télévision Algérienne (ENTV).

Au dos des coffrets sont imprimés des commentaires²¹ sur la structure et sur les failles de la *nûba* de Constantine selon El Boudali Safir²², ce qui mène Darsouni à mettre en place des modifications spéculatives en 1999. Dans cette nouvelle version, Darsouni change l'ordre des mouvements de la pièce. Face au nombre limité du troisième mouvement *dardj*, il introduit dans la *nûba* des pièces du répertoire musical *zđjal*, dans lequel le chant individuel et responso-rial²³ est accompagné d'une percussion et de la frappe des mains des participants, dans sa forme originelle. Sa restructuration montre qu'elle a bénéficié des travaux des joutes et de l'électrification, puisque sa structure actuelle tient de la mémoire collective accumulée et des nombreux enregistrements dont la synthèse est l'ensemble des coffrets compilés par ONDA. Cependant, les travaux de Darsouni ne reçoivent pas un accueil favorable dans sa ville. J'ai pu avoir quelques informations sur les raisons de ce « rejet » lors de diverses manifestations culturelles auxquelles j'ai participé en qualité de chercheuse. En effet, lors des festivals de *mâlûf* de 2009 et de 2011 à Constantine, alors que j'étais membre d'un jury national, j'ai pu noter que les orchestres ne jouaient que rarement la *nûba* restructurée. Elle ne semble pas répondre, de mon point de vue, aux attentes des musiciens pour de multiples raisons : sa restructuration décidée et menée de manière unilatérale par Darsouni ne fait pas l'objet d'un consensus, les musiciens n'ont pas le recul nécessaire pour l'intégrer dans le patrimoine du *mâlûf* constantinois, et son enregistrement n'a pas été suffisamment diffusé.

21. « Praticué avec ferveur, le *mâlûf* connaît actuellement un véritable renouveau. En a-t-il toujours été ainsi ? La question se pose, parce qu'il semble qu'il ait été, moins qu'ailleurs, préservé des atteintes du temps. Le résultat ? Moins de *nûbas* qu'à Tlemcen et Alger, des modes confondus, des *naqlâbs* au mouvement léger usurpant la place et le nom des *msaddars*, des ritournelles d'introduction ou *kursis* absolument semblables dans des suites de modes différents. Mais ceci n'est pas grave et se rachète par tant de qualités particulières, dont la principale réside dans le style d'interprétation au cachet si personnel. » Semaine culturelle de Constantine 1968, Disque n° 1, face B : La *nûba sîka*, direction et chant : Mohamed Tahar Fergani.

22. Musicologue, ancien directeur artistique de Radio-Alger et fondateur de la chaîne arabe de musique radiophonique d'Alger (1945). Initiateur de nombreux festivals de musique classique algérienne. Marouf (1995, 191).

23. Technique proche du dialogue entre le soliste et les choreutes. Ces derniers chantent le refrain ou répètent les derniers mots du soliste.

Tableau 1. Récapitulatif des structures des *nûba*-s à travers le Maghreb²⁴

Maroc	Tlemcen	Alger	Constantine	Tunisie
				<i>Istiftâh</i>
<i>Mîshâliya</i>	<i>Mîshâliya</i>			
<i>‘Inshâd tab’</i>				
<i>al-Naghma</i>				
<i>Bughya</i>				
			<i>Bashrâf ou</i>	
<i>Tûshiya</i>	<i>Tûshiya</i>	<i>Tûshiya</i>	<i>Tûshiya</i>	
				<i>al-‘abyât</i>
<i>Basît</i>				
<i>Qâ’im wa nisf</i>				
	<i>Msaddar</i>	<i>Msaddar</i>	<i>Msaddar</i>	<i>Msaddar</i>
				<i>Tûshiya</i>
				<i>Barwal</i>
<i>Btâyihi</i>	<i>Btâyihi</i>	<i>Btâyihi</i>		<i>Btâyihi</i>
				<i>Barwal</i>
<i>Dardj</i>	<i>Dardj</i>	<i>Dardj</i>	<i>Dardj</i>	<i>Dardj</i>
			<i>*Btâyihi</i>	
<i>Quddâm</i>				
	<i>‘Insîrâf</i>	<i>‘Insîrâf</i>	<i>‘Insîrâf</i>	
				<i>Khafîf</i>
<i>Baytayn</i>				
				<i>Khatm</i>
	<i>Khîlâs</i>	<i>Khîlâs</i>	<i>Khîlâs</i>	

INTÉRÊT DES ENREGISTREMENTS POUR LA RECHERCHE EN (ETHNO-) MUSICOLOGIE

La recherche en musicologie et en ethnomusicologie dans le contexte algérien et maghrébin souffre d'un manque d'ouvrages scientifiques sur la discipline. Elle s'articule autour de transcriptions d'enregistrements de répertoires musicaux sur des supports divers collectés pendant les enquêtes de terrain, dans des archives sonores, chez des collectionneurs privés, etc. L'(ethno)musicologue,

24. Ce tableau est constitué à partir des données de terrain collectées par l'autrice et de l'ouvrage de Mahmoud Guettat (2000, 189-232).

dans son approche heuristique, mène simultanément une recherche archivistique et une enquête de terrain classique. Il est confronté dans son terrain sur des musiques urbaines, telles que la *nûba* ou le *hawzi*, à des situations que l'on peut qualifier d'« hybrides » (entre musicologie et ethnomusicologie) car les analyses de ces répertoires musicaux réalisées à partir de transcriptions, de transcriptions d'enregistrements de terrain ou d'archives sonores, en écriture occidentale, ne suffisent pas à décrire une pièce et à caractériser l'approche musicologique. Découvrir le contexte de jeu de chaque répertoire, les mythes autour des modes (*tab's*), la ritualisation de l'espace, l'importance des objets rituels, etc, est une partie importante dans sa recherche.

Ainsi, lors d'un concert donné à Alger en 2009²⁵, des musiciens constantinois m'avaient demandé, alors que j'organisais la rencontre, de garnir de fleurs et de confiseries une table basse faisant face à l'orchestre, sur scène. Cette requête m'avait permis de noter l'importance donnée aux objets déposés devant les musiciens pendant le jeu musical, dont attestent de nombreuses photos illustrant des cérémonies privées²⁶ dans les demeures de Constantine au début du xx^e siècle, où des fleurs font face aux orchestres. Quelques années plus tard, en 2015²⁷, j'étais chargée de discuter les honoraires d'un musicien à Constantine. Sa seule exigence était que soient déposées devant lui des fleurs afin qu'elles lui procurent l'inspiration. Ces faits m'ont interpellée pour leur proximité avec la pratique du répertoire *zdjal*, et avec le rituel thérapeutique féminin '*arbûn*'²⁸, nécessitant du parfum et de l'encens, en plus des fleurs, de fruits secs et des sucreries. Ces quelques observations et les transcriptions d'enregistrements montrent la porosité entre les répertoires urbains/périurbains, mystiques/profanes, masculins/féminins. Pour ne citer que deux exemples, le '*insirâf*', l'avant-dernier mouvement de la *nûba*, partage avec le *hawzi* la même cellule rythmique ; le *madh*, répertoire mystique, a la même structure que les répertoires profanes *mahdjûz* ou *hawzi*.

Ces répertoires musicaux de plus en plus enregistrés révèlent des mutations constantes. Grâce à la diffusion en 1994 sur CD du concert de Raymond Leyris, des interprètes se réapproprient les pièces *Dhâlma* et la *noria* des modes, et quelques travaux de recherche sont produits autour des *tab's* (Loopuyt 1997).

25. Concert organisé par le Centre national de recherches préhistoriques, anthropologiques et historiques (CNRPAH) pour le colloque *Anthropologie et musique* en 2009 à Alger à l'occasion de la deuxième édition du festival panafricain.

26. Notamment le *maqyal*, de *qayla* « après-midi » ; *sahra* « soirée » ; '*ars* « mariage » ; *thûr* « circoncision ».

27. Concert organisé par le CNRPAH pour le colloque *Anthropologie et musique* en 2015 à Constantine à l'occasion de l'année « Constantine capitale de la culture arabe ».

28. Voir Saïdani (2020). Le rituel '*arbûn*' a pour équivalent le rituel *nashra* de Constantine.

Pour ma part, cet enregistrement, que j'ai transcrit en partie (Saïdani 2006), m'a permis d'aborder mes recherches autour des modes du répertoire de Constantine. Les enregistrements sur disques 33 tours des *nûbas* interprétés par les associations à partir de 1967 m'ont permis de travailler sur ces pièces et de les comparer avec des interprétations plus récentes. De ce fait, l'enregistrement donne une matérialité à l'immatériel. Soumise à la recherche, une pièce éphémère du répertoire musical constantinois où la tradition est quasi orale, est transcrite sur une partition, pour être analysée et répertoriée. Les documents sonores archivés portent un numéro d'enquête, puis un numéro d'archive et finissent leurs parcours dans les catalogues des laboratoires. Lorsque les versions enregistrées d'une même pièce se multiplient, elles mettent en valeur les progrès technologiques, mais aussi les qualités et aptitudes des interprètes dans la composition et recomposition de nouvelles pièces, tout en s'adaptant depuis quelques décennies à la scène et au studio d'enregistrement.

CONCLUSION

Les occasions de se retrouver entre musiciens et mélomanes pour des démonstrations performatives sont nombreuses à Constantine dans la première moitié du xx^e siècle. De ces exercices collectifs sont nées des compositions et des restructurations de pièces, ponctuées de termes techniques, élaborés au fur et à mesure de la joute.

Cependant, les limites entre le profane et le religieux, l'urbain et le périurbain, demeurent floues dans l'interprétation de ces techniques de chant et de jeux instrumentaux où la pratique rituelle se mêle au jeu musical. Ce phénomène est dû en partie au fait que les mêmes mélodies s'interprètent simultanément dans les confréries *hansâla*, *îsâwa* et *rahmânîya*, dans le cercle des *hshâyshiya* ainsi que dans les maisons privées. Des notables, le plus souvent propriétaires terriens, organisent leurs cérémonies festives dans leur ferme où se mélangent diverses formations.

Ainsi, à l'occasion des mariages, on écoute, en plus des chants religieux confrériques, le *mâlûf* et quelques pièces du genre *mahdjûz*, car ce dernier est propice à la danse et au divertissement, alors que le genre *hawzi* dont les textes sont jugés osés à cette époque est censuré. Dans ces espaces en apparence conviviaux, la concurrence entre les musiciens est rude.

Les modes de transmission de ces répertoires musicaux de tradition orale se font sur le long terme. Il faut, pour apprendre une pièce, acquérir la confiance d'un maître ou d'un musicien afin d'accéder à son recueil. L'apprentissage instrumental réclame une grande concentration de la part du jeune apprenti. Il doit exercer son oreille à l'écoute et ses mains au jeu jusqu'à posséder la dextérité requise. Cependant, ce mode de transmission connaît des bouleversements dès

le début des années 1930 avec l'émergence des associations. Des salles de classe remplacent alors la natte ou le tapis des maisons traditionnelles et le tableau noir prend quelque peu la place du recueil de textes. Le jeune musicien ne va plus au répertoire, c'est le répertoire qui s'offre à lui. Aux associations s'ajoutent au fil du temps les concerts publics et radiodiffusés, les enregistrements sur bandes magnétiques et sur disques vinyles. « Comparativement au disque, le magnétophone a été vécu comme un événement majeur. Il pouvait changer immédiatement la relation entre les musiciens, les mélomanes et le public. On n'était pas présent au mariage de X où tel grand nom de *mâluḥ* a animé la soirée mais par le réseau de connivence on pouvait écouter les pièces qui y avaient été interprétées. Le magnétophone plus que le disque a été vécu comme un élément qui allait transformer les relations dans le champ musical²⁹. »

Ainsi, les ondes radiophoniques contribuent à la vulgarisation d'un répertoire resté longtemps confiné à des cercles restreints. Ces nouvelles technologies contribuent largement à une nouvelle diffusion de la musique traditionnelle. Si les enjeux propres à ces technologies ont été seulement esquissés ici, il apparaît au regard de la terminologie et des structurations musicologiques étudiées que les répertoires connaissent depuis cette période de multiples mutations dues aux nouveaux espaces dans lesquels ils évoluent désormais, à l'apparition dans les orchestres traditionnels d'instruments occidentaux ou orientaux, et à un enseignement basé en partie sur des méthodes occidentales. Ainsi, la transmission échappe aux codes créés autrefois par la joute pour en développer de nouveaux, dictés par des échanges virtuels et remodelés pour les besoins de la scène et les nouveaux médias.

BIBLIOGRAPHIE

- Bosco, Jean. 1909. « Spéléologie constantinoise, Rocher de Constantine III, Ghar-zdjoul. » *L'Indépendant*, 3-7.
- Cour, Auguste. 1919. « Constantine en 1802, d'après la chanson populaire du cheikh Belgasem ar-Rahmouni el Haddâd. » *Revue Africaine* 60, 224-240.
- Guettat, Mahmoud. 2000. *La musique arabo andalouse*. Paris et Montréal : El Ouns et Fleurs sociales.
- Haichour, Boudjemaa. 1999a. (Recueil de textes de 5 *nûbas* traduites, accompagnées de 5 CD). A. Bentobal, chantre de la médina, Office National des Droits d'Auteur (ONDA).
- Haichour, Boudjemaa. 1999b. (Recueil de textes de 5 *nûba* traduites accompagnées de 5 CD). M.T. Fergani, chantre de la médina, Office National des Droits d'Auteur (ONDA).

29. A. Merdaci, entretien à Constantine du 3 octobre 1999.

- Leyris, Cheikh Raymond. 1994. *Anthologie de musique citadine algérienne*, vol. I, France : Al-sur, média 7, ALCD 134-M7 853. Concert public donné à l'université populaire de Constantine en 1954 et enregistré sur bande magnétique.
- Loopuyt, Marc. 1997. *Musique du monde, Shaykh Salim Fergani*, Algérie : Un troubadour de Constantine, (C.D. + livret de 29p.), Paris, édition Buda Records, vol. 1, L'arbre des modes.
- Maiza, Abdelaziz. 1927. « Sidi Guessouma, Patron des hechaïchie de Constantine. » Recueil des notices de mémoires de la société archéologique de la province de Constantine.
- Marouf, Nadir. 1995. « Place et signification de l'orientalisme dans le patrimoine musical algérien de l'Entre-Deux-Guerres. » Dans *Le chant arabo-andalou*, édité par Nadir Marouf, 169-180. Paris : L'Harmattan.
- Merdaci, Abdelmadjid. 2008. *Dictionnaire des musiques citadines de Constantine*. Constantine : Éditions du Champ Libre.
- Merdaci, Abdelmadjid. 1995. « De Constantine à Constantine, un passage par la ville. » Dans *Le chant arabo-andalou*, édité par Nadir Marouf, 159-168. Paris : L'Harmattan.
- Merdaci, Abdelmadjid. 1986. « Pratique associative et pratique musicale à Constantine dans les années trente. » Entretien dans le journal *el Moudjahid* du 30/04/86, 4.
- Saïdani, Maya. 2020. « *Al-Arbûn* : Rituel thérapeutique des *fqirât* d'Annaba. » *Libyca* 36, 209-236.
- Saïdani, Maya. 2006. *La musique du constantinois. Contexte, nature, transmission et définition*. Alger : Casbah.
- Saïdani, Maya. 2002. « Les *zđjûl* ou le membre oublié du répertoire musical constantinois. » *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire* 47, 39-49.
- Tahar, Ahmed. 2013. *Benguennoun : Poète populaire de la plaine de Ghriss*. Oran : Centre de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle (CRASC).

ANNEXE

Tableau des termes transcrits contenant une ambiguïté

<i>ʿisâwa</i>	عيساوة
<i>ʿrûbi</i>	عروبي
<i>ʿâla</i>	آلة
<i>barwal</i>	برول
<i>bashrâf</i>	بشراف
<i>baytayn</i>	بيتين
<i>bît w siyâh</i>	بيت وصباح
<i>btâyihi</i>	بطايحي
<i>bughya</i>	بغية
<i>dardj</i>	درج

<i>Dhâlma</i>	ظالمة
<i>Ghâr al-zdjûl</i>	غار الزجول
<i>hansâla</i>	حنصالة
<i>hawzi</i>	حوزي
Hes El Moknine	حس المكنين
<i>hshâyshiya</i>	حشايشية
<i>khlâs</i>	خلاص
<i>malhûn</i>	ملحون
<i>mâlûf</i>	مالوف
<i>maqyal</i>	مقيل
<i>mîshâliya</i>	ميشالية
<i>msaddar</i>	مصدّر
<i>nâ'ûrat al-tubû'</i>	ناعورة الطبوع
<i>naqlâb</i>	نقلاب
<i>nwâwar</i>	نواور
<i>qadriya</i>	قدريّة
<i>qayla</i>	قيلة
<i>san'a</i>	صنعة
<i>Sawt al-Menyâr</i>	صوت المنيار
<i>sbay'iyat al-snâya'</i>	سبيعية الصنائع
<i>tab'</i>	طبع
<i>thûr</i>	طهور
<i>Tlemsân san'at w Qsantîna tab'at</i>	تلمسان صنعت وقسنطينة طبعت
<i>tûshiya</i>	توشية
<i>zadjal</i> : s'il s'agit de la poésie <i>zadjal</i> : s'il s'agit du répertoire musical Voir note de bas de page n° 11.	زجل
<i>zadjâla</i>	زجالة
<i>zadjal</i> (pl. <i>zadjûl</i>)	زجل (زجول)

KAWKAB TAWFIK

HISTORY, TECHNOLOGIES, AND CIRCULATION
OF ZÂR RECORDINGS IN CAIRO AND THE NILE DELTA

ABSTRACT

Technology has transformed *zâr*, a cultic ritual of possession from northeastern Africa. It has affected the reproduction of the ritual, its execution, the sacred space, the economy of the ritual, and its diffusion and circulation. These changes were driven in tandem by changes in the control of public space, the physical dislocation of *zâr* communities, and the urgent need to adapt the ritual to private spaces. As a result of these challenges, devotees redirected their worship toward more easily accessible and sustainable forms. This Research Note provides a historical overview of *zâr* recording practices and sound materials. First, it analyzes *zâr* recordings made for the 1932 Arab Music Congress. Second, it looks at recordings made by *zâr* practitioners from Abû l-Ghayt village between the 1970s and 1990s. Third, it discusses the contemporary circulation of *zâr* on smartphones. The article shows the importance of researching audio and visual archives, which are a rich source of ethnographic material for ethnomusicologists.



*Scan to access
video and audio
sources of this
article*

INTRODUCTION: A BRIEF HISTORY OF ZÂR RECORDINGS

Zâr is a cultic ritual of possession of northeastern African origin. It is used as choric-musical therapy (Giannattasio 1983) to treat physical ailments and psychological disorders ascribed to spiritual possession. It continues to be practiced in Egypt to a limited extent, through a ritual that incorporates music, dance, and animal sacrifice, and ultimately puts the participant in a trance. Each ailment or disorder is associated with one or more spirits, and each spirit corresponds to a specific *dôr* (chant; pl. *adwâr*). The ritual begins with the *fawâtih* (invocation of the Prophet and the spirits) and the burning of incense to purify the space.¹ The devotee is then slowly surrounded by the musicians, who move around with their instruments in a double circulatory fashion, with the aim of initiating the trance. The ritual typically takes place in a private home, resulting in a profound stereophonic effect where the participants are “surrounded by sound” (Adamo 2020) (Figure 1); this helps to induce the trance. Throughout, the devotee seeks sonic and kinaesthetic stimuli through the head and upper body, interacting with the percussion at each rhythmic alteration (Tawfik 2021). The ultimate goal is to enter into a state that appeases the possessing spirit by allowing it to indulge in the pleasures of human life: music, dance, food, and even smoking and alcohol consumption.

Between the 1880s and the 1990s, ethnographers, anthropologists, and psychiatrists conducted numerous observations of the *zâr* cult, producing a rich literature covering rituals in Ethiopia, Sudan, and Egypt (Khoury 1980; Natvig 1998). However, scholars have mostly overlooked the performance, transmission, circulation, and reception of *zâr* music. One notable exception is Séverine Gabry-Thienpont, who has examined the reformulation of *zâr* music, including its modification, heritagization, and modes of circulation. But the general scholarly neglect has resulted in a lack of audio documentation of *zâr* performance, at least until the early 2000s, when Egyptian music managers began attempting to introduce some *zâr* arrangements to the “world music” market (Gabry-Thienpont 2017).

1. The structure of the *fawâtih* is flexible, as neither the length of the chain of spirits nor the precise number of spirits to be invoked is fixed. Similarly, there is no predetermined number of spirit families that must be mentioned. These variables largely depend on the type of *zâr* and the specific geographical tradition to which the ceremony adheres. Nevertheless, a common hierarchy in the order of invocation is always maintained, grounded in the aura of *baraka* (blessing), as follows: the Prophet; his companions and wives; the Muslim saints, both local and pan-Islamic; and finally the *zâr* spirits, who are either named individually or referenced according to their family, ethnicity, or nationality.

This paper provides a historical overview of *zâr* recording practices and sound materials across three distinct phases. It adopts a comparative approach to examine the continuities and similarities of the music and ritual performance across time; it also includes ethnographic documentation to observe recording practices, the circulation of audio, and the interactions between musicians and devotees. The paper begins with an analysis of the *zâr* recordings of the 1932 Arabic Music Congress in comparison to current *zâr* practice. Second, it looks at recordings made by Abû l-Ghayt *zâr* practitioners between the 1970s and 1990s, beginning with cassette recordings and moving through to digital techniques. The discussion traces the modernization and development of the *zâr* over the decades and provides documentation of the community's heritage. Third, the paper addresses the contemporary circulation of *zâr* audio and video materials on devotees' smartphones, against the backdrop of challenges to the sustainability of the cult. By examining the *zâr* recordings diachronically, this note presents an overview of the relationships between recording activities and sound objects, on one hand, and *zâr* ritual practice, on the other. More broadly, it contributes to the debate on the use of audiovisual materials made for aesthetical and ritual purposes as sources for ethnomusicology. Specifically, regarding the materials of study, I consider not only the content of the recordings, but also the audiovisual form, the ritual significance, production practices, and circulation dynamics.

The paper is based on a participatory method. I have collected data in collaboration with musicians, and subsequently presented her findings, observations, and comments to them for validation and confirmation. The musicians of Abû l-Ghayt served as primary informants for the research on the *zâr* of the Delta, conducted between 2021 and 2024. My involvement in their artistic development enabled me to gain a deep understanding of both the ritual and social dimensions of the *zâr* cult, as well as the class dynamics within the Egyptian music market.²

2. I have worked intensively with their leader and drum master, Muhammad Abû Zayd, with whom I established a mutually beneficial collaboration. While he consistently provided me with access to valuable data sources, I supported Abû l-Ghayt musicians' artistic careers by assisting them with developing artistic projects and fundraising, such as their project "Salila," funded by the Arab Fund for Arts and Culture (AFAC) in 2023.



Figure 1. A man practicing a *zâr* in a closed space full of devotees who assist from the back. He is surrounded by the percussions: *hâna*, *mazhar*, *târa*, *naqrazân*. Muhammad Abû Zayd's house, Abû l-Ghayt village (Qalyubia), February 2023. Photo by the author

THE *ZÂR* RECORDINGS OF THE ARABIC MUSIC CONGRESS 1932

The first category of *zâr* audio samples to be analyzed here are from the 1932 Arabic Music Congress recordings (Abou Mrad 2016). Although these four recordings were not intended for ritual purposes, nor commissioned by the *zâr* community for internal circulation, they serve as valuable sound archives. Following Artur Simon's (1992) analytical approach, any description must depend on our auditory analysis of the discs and our understanding of *zâr* music. From a comparative perspective, *zâr* recordings provide insights into the spirits evoked, the texts, and the musical instruments, as well as the prevailing melodic and rhythmic forms in the 1930s *zâr*. Since the *zâr* recordings were not made during an actual ritual but rather in a special session of the Recording Commission, we lack traces of the social auditory environment typical of the ritual space.³ For example, the recordings do not capture sounds such as women crying, clapping, and other ambient noises typical of a live ceremony.

3. The Recording Commission, chaired by the German ethnomusicologist Robert Lachmann, applied the ideological and methodological principles of comparative musicology. With notable members such as Erich Moritz von Hornbostel and Béla Bartók, the Commission endeavored to select, record, and catalogue representative

But important complementary insights into the social setting are provided by the personal notes of two Commission members who personally attended a *zâr* ritual in Cairo during their visit to Egypt, namely the composer Béla Bartók (1881–1945) and the musicologist Erich Moritz von Hornbostel (1877–1935). From their writings we can understand the setting for the music, the instruments, the ritual's physical and social space, and the social make-up of the community and the musicians (Simon 1992). The reports that emerged out of this fieldwork are merely descriptive, meaning the Commission most likely had little prior knowledge of the practice. In his report, Bartók comments on the acoustics of the *zâr* environment:

A cramped room that, mingled with the beating of the drums, with a muffled noise shrill and strident in such a way that some in the conference attendees [...] were terrified and covered their ears with their hands. (Parker 2008: 453)

Bartók likens this “excessive noise” to his understanding of the purpose of *zâr*, as an “exorcism in which the passive participants, the possessed, must be driven into ecstasy in order to be restored to health” (Parker 2008). Further details of the same fieldwork are provided by von Hornbostel, who specifies and describes the instruments: the *kawâlâ*, described as “flutes provided with holes arranged according to ancient measures,” and a Nubian *tanbûra*, described as a “lyre with a semi-spherical body [...]” and the classical technique of playing the *kithara* [*sic*, = *qîthâra*] ,” accompanied by “four large frame drums,” most likely referring to the *mazâhir* (sg. *mazhar*). He also highlights social behaviors, looking at the interactions of female devotees, who were “crying out in unison, pounding the ground heavily and violently throwing their torsos forward,” while young girls danced until they lost consciousness and fainted (von Hornbostel 1937).

samples of local music, aiming to facilitate future recording initiatives by Egyptians themselves. The Congress recordings served primarily as research tools for musical analysts. Instead of using the wax cylinder, commonly employed by early twentieth-century field researchers, the Commission opted for 78 rpm records. The music was recorded in 1932, on special labels prepared by His Master's Voice for the Congress, and took up 175 discs in total (Racy 1992).

Bartók recognizes about eight to ten melodies “fascinating in their simplicity but nevertheless so expressive in their mode of interpretation.” It is not clear if this *zâr* was commissioned by someone in particular, such as a *zâr* bride, or for a specific purpose, or if it was a weekly *zâr hadra*.⁴

The reports do not mention any male *zâr* devotees. Rather, the ceremony is framed as catering primarily to women with an intragenerational dynamic: old women crying and screaming, while young girls dance their way into a trance. Aside from gender, the reports comment on the ethnic and professional identities of the musicians. Regarding the former, the groups are said to be of mixed Nubian and Cairene descent. On the latter, it is noted that the male musicians perform professionally beyond the ritual, at weddings and other popular musical venues.

Although two *Sa’îdî* (Upper Egyptian) and two *tanbûra* (that is, Sudanese) *zâr* samples were recorded, the description of the *kawâlâ* in the reports is evidence of the involvement of musicians from the third *zâr* tradition, namely that of Abû l-Ghayt. The music setup for the *Sa’îdî* pieces comprises female vocalists and frame drum players, while the *tanbûra* ensemble includes a male *tanbûra* player and singer (called *sangâ*), one or two male *manghûr* players (called *sutârî*), along with female drum and frame drum players who also sing the responses. The Abû l-Ghayt style, however, is strongly affected by the Sufi tradition and the music of the Nile Delta, which is distinguished by an entirely male ensemble: a cantor, a drum master playing the *duhûlla*, at least four frame drum players performing both the *mazhar* and the *hâna* (called *hânâtî*), and a *kâwâla* player (called *safârtî*) (Hadidi 2016; Tawfik 2024).

Returning to the *zâr* descriptions by the Committees of the Congress, the reports do not explore in-depth textual elements of *zâr*, nor do they provide any description of the possessing spirits or the ritual paraphernalia. Consequently, it is unclear which spirits were evoked at these ceremonies and, therefore, which were requested most frequently in 1930s Cairo. However, there is evidence that spirits from the Sudanese/*tanbûra* pantheon were popular among the followers. In one account, a *kûdya*, the female officiant of the *zâr*, is seen blowing into the ears of female devotees, indicating that the spirit Dawshânî was evoked, a spirit that can only be attracted by the *tanbûra* style. Dawshânî is the spirit of *dawsha* (noise; thus, literally, the Noisy One), who

4. A *zâr* ceremony is most frequently convened at the request of a specific individual, often a woman, with the aim of curing illness or to mark a significant life event, such as the onset of puberty, marriage, childbirth, or menopause. The individual making the request is perceived as being in a state of subjection to the spirits, likened to a form of marital relationship (Natvig 1988). In Islamic mystical language, *hadra* indicates the practice of meeting in prayer and, by metonymy, the gathering space.

manifests when the percussion reaches its climax, sending the devotee into a trance. As was explained to me by the *zâr* musicians of Abû l-Ghayt, Dawshânî stays whirring in the devotee's ears until the *kûdya* blows him away, as von Hornbostel explains in his description:

At this moment, the old woman blows in the patient's ears, massaging her head and back ... [She thus] brings her back to consciousness and the treatment begins again for four hours with a constant rise in the vehemence of the movements and the march towards unconsciousness. (Hornbostel 1937, 17; trans. Artur Simon)

Besides Dawshânî, the other sample of a *tanbûra zâr* recorded for the Congress is dedicated to Abû Mirâya (Mirror Man), a spirit that manifests through mirrors. According to Egyptian popular beliefs, the mirror is a passage between the visible and invisible worlds. Excessive use of the mirror can attract the *qarîn* and the *qarîna* (pl. *aqrân*), spiritual entities that hold the power of possession over their respective specular humans (Blackman 1926). In numerous conversations with the musicians, I was told that the *aqrân* have been said to enter into marital relationships with the possessed, and that their intense jealousy can provoke insomnia. The phenomenon was recounted by the physician and zoologist B. Klunzinger in 1878. A young boy was said to have used a magic mirror to engage in dialogue with the spirit and decipher visions from the mirror's surface (Klunzinger 1878, 387).

When I asked the musicians of Abû l-Ghayt to listen to these recordings from the Arabic Music Congress, they could identify the spirits, but were unable to understand the texts in their entirety. I then requested that they perform their current version of the *Dôr Abû Mirâya*, and allow me to record and transcribe the lyrics so that it could be compared with the 1932 recording. I found that the contemporary performance of Abû Mirâya's song maintains the memory of the historical conditions of Sudanese, or dark-skinned people who had lived at the time of *zâr*'s development, with reference to slavery and military conflict. In other parts of the *tanbûra* repertoire, such as in the chants *Gammâl* and *Bâbâ Sudânî*, the song indicates the social class and function of the evoked spirit. Abû Mirâya is described as a slave and beggar (*shahhât*), and at the same time referred to as Gunslinger (Abû Tabanga). These descriptions are consistent with those of other spirits from the *tanbûra* pantheon, such as Yawrâ and Liwâ' (Hadidi 2016), who are both black-skinned and hold high military positions. The historical explanation for this is that Sudanese slave soldiers were an essential component of regiments in the Turco-Egyptian armies of the nineteenth century, from the reign of Muhammad Ali Pasha (1805–1848) to that of his great-grandson, Tawfiq (1879–1892), and they participated in the Anglo-Egyptian conquest of Sudan (1896–1899) under the Khedive Abbas II Hilmi (1892–1914) (Lamothe 2011).

In conclusion, the Committee's reports offer valuable insights into the *zâr* scene in 1930s Cairo, serving as a benchmark for evaluating the continuity of performance settings, class dynamics, ritual spaces, acoustics, and trance behaviors over time. After more than ninety years, these descriptions vividly transport us to a contemporary ritual in Cairo, where one can witness similar scenes unfolding in the same spaces, and where the same musical instruments resonate amid the same structures of social class, ethnicity, and gender.

Abû Mirâya, recorded on Zoom H4 at Shaykh Ibrâhîm's house, Abû l-Ghayt village (Qalyubia), 17/03/2023. Main singer and *manghûr* player: 'Arabi Ibrâhîm. Other percussion instruments: *mazhar*, *duhûlla*, *hâna*, *shakhâshikh*.⁵

Gunslinger, O Mirror Man, O Beggar, O Gunslinger, O Mirror Man.	ابو الطنبجة يا ابو مرايا شحات يا ابو الطنبجة يا ابو مرايا.
Gunslinger, O Mirror Man, O Beggar, O Gunslinger, O <i>Bandâwî</i> . ⁶	ابو الطنبجة يا ابو مرايا شحات يا ابو الطنبجة يا بنداوي.
Gunslinger, O Bâbâ Beggar, O Gunslinger. O Bâbâ Gunslinger, O <i>Bandâwî</i> , O Gunslinger, O Mirror Man.	ابو الطنبجة يا بابا شحات يا ابو الطنبجة. يا بابا ابو طنبجة بنداوي ابو طنبجة يا ابو مرايا.
O Beggar, O Bâbâ Gunslinger, O Mirror Man, Gunslinger, Mirror Man.	شحات يا بابا يا ابو مرايا ابو الطنبجة يا ابو مرايا.
Beggar, O Sidi, Beggar, O Bâbâ, Beggar, O Sidi, Mirror Man, Gunslinger.	شحات يا سيدي، شحات يا بابا، شحات يا سيدي، يا ابو مرايا، ابو الطنبجة .

THE ABÛ L-GHAYT RECORDINGS

When *zâr* arrived in the Egyptian Delta in the late nineteenth century, through labor migration and the movement of slaves from Sudan, Abyssinia, and Nubia to work on cotton plantations (Cuno 2010), it encountered a Muslim society deeply rooted in local Sufi tradition. This included the celebration of *mawâlid* (saint's birthdays; sg. *mawlid*) and the practice of *dhikr* (remembrance), which entails the repetition of God's name and His divine qualities (Natvig 2014). At

5. The *manghûr* is a belt rattle made of goat horns. The *mazhar* is a frame drum with three strings positioned under the leather skin board. The *duhûlla* is a chalice drum with a 26 cm diameter soundboard. The *hâna* is a frame drum with a double line of tin rattles. The *shakhâshikh* is an internal shaking indirect percussion idiophone.

6. *Bandâwî* is adjective of *Bandâwiyya*, a family of spirits from the tanbûra pantheon.

this stage, *zâr* and *dhikr* already shared many social and performative aspects that presumably allowed for non-conflictual contact between them, and gradual, reciprocal assimilation.

As an Egyptian vernacular expression of Islam, *dhikr* was performed in rural communities in the Delta at *layâlî al-dhikr* (night sessions of *dhikr*), while *mawâlid* were celebrated by dervishes, *munshidîn* (religious singers; sg. *munshid*), and *sha'bî* (popular) musicians (Mayeur-Jaouen 2019). Peasants, homeless, mendicants, and most of society's marginalized groups could find food, hospitality and a sense of community at the *dhikr*. However, while *dhikr* is essentially a male practice, *zâr* was catering primarily to women. It is in this context that the latter was adopted by a local Sufi master as a way to meet the needs of the female rural society for a cathartic practice similar to the *dhikr*. Shaykh 'Ubâ'id, later known as Hassan Abû l-Ghayt, was an errant water carrier, a dervish and a *kawâlâ* player. Originally from Suhag, in Upper Egypt, he moved to the Delta and lived mainly in the area of Gazîra Abû l-Ghayt, in Qalyubia region, in the second half of the nineteenth century (Hadidi 2016; Tawfik 2024). His life is transmitted through the Dôr Abû l-Ghayt and, among several anecdotes, it is said that he was capable of performing miracles and that he had a considerable number of dervish followers. He married several times and reportedly had around forty children, some of whom followed in his footsteps and were buried in Sufi shrines among Qalyubia, Dissuq, Tanta, and Banha. According to legend, Hassan Abû l-Ghayt and his followers constituted one of several unofficial Sufi brotherhoods that joined the 'Urâbî revolt (1879–1882) against Khedive Tawfîq (Shaykh Ibrâhîm Abû Zayd, personal interview, May 2021).

Hassan Abû l-Ghayt and his followers applied a series of Sufi texts and local *dhikr* melodies to *zâr* rhythmical forms, which they performed with the usual instruments of local Sufi tradition: the *duhûlla*; the *mazhar*; the *hâna*; the *kawâlâ*; and the *tûra* (brass cymbals of 12 cm diameter) (Tawfik 2021). The choric-musical therapy of the Abû l-Ghayt *adwâr* does not address the spirits of the *zâr* pantheon, known as *asyâd*, similarly to in the other *zâr* traditions, but the Prophet and the Muslim saints. These songs come mainly from the Sufi tradition of the Delta and can be performed both in *zâr* and *dhikr* contexts. The Prophet and the saints are evoked during the *hadra* as mediators between humankind and the invisible world, which is made up of different categories of spirits, which can cause distress through their powers of possession.

Today, the descendants of Hasan Abû l-Ghayt are registered at the Mashyakhat al-Turuq al-Sûfiyya (Sheikhdome of Sufi Orders) as Bayt al-Ghîtânî, a subgroup within the Ahmadiyya Marâziqa *tarîqa* (brotherhood).⁷ These

7. Bayt al-Ghîtânî was officially registered upon the passing of Law 118 of 1976, which restructured the regulatory framework around Sufi orders.

musicians continue to practice *zâr*, mainly for women, and in private spaces, as well as *dhikr* for men in public areas and at celebrations. Joining an Islamic and Sufi institution allowed the members to perform their own repertoire openly and to carry on public careers as *munshidîn* and musicians in the fields of *dhikr* and *inshâd dînî* (Islamic hymnody).

Amid the rise of new technologies between the 1970s and 1990s, the musician-leaders of Bayt al-Ghâtânî undertook to record a number of songs from the Abû l-Ghayt *zâr* corpus. By the late 1970s, use of the cassette tape was flourishing in Egypt in the context of Anwar el-Sadat's program of economic liberalization (*infitâh*). Cassette production transitioned from serving merely as a means of duplicating long-playing records to becoming an autonomous industry. This presented a challenge to the dominance of state-controlled radio as the primary medium for music in Egypt, and ultimately transformed music production, dissemination, and consumption in the country (El-Shawan Castelo-Branco 1987). Cassette culture continued to enjoy widespread popularity even after the introduction of CDs in the early 1980s (Simon 2022). Instead of being mere consumers of cassettes, Egyptians from various walks of life became musical and cultural producers and distributors. In the religious domain, Sufi shaykhs from various orders began to record and distribute sermons and religious hymns outside the supervision of al-Azhar, the main religious authority in Sunni Islam and the official voice of Islam in Egypt (Waugh and Frishkopf 2011). As *munshidîn* are usually amateurs and do not belong to a specific order (Frishkopf 2000), the musicians of Bayt al-Ghâtânî participated in this developing, producing several recordings for cassette. This can be seen as an attempt to establish a public presence and engage in dialogue about Islamic virtues, but their efforts charted a different ideological and political terrain from that of the cassette sermons of the same period (Hirschkind 2006). Ismâ'îl Shalabî (1975), Shaykh Ibrâhîm Abû Zayd (1995), and Atâ' Allâh 'Alâ' al-Dîn (1990) recorded the corpus of Abû l-Ghayt in studios in Qalyub, the main city of the region, without the management of a music label. The recordings were meant for local consumption and informally circulated in both *zâr* and *dhikr* communities in Cairo, Alexandria, and in the Delta, first as audio cassettes, and today as MP3 files.⁸ The titles are as follows:

8. As these recordings were produced without a formal label and outside the Egyptian copyright system (SACERAU), obtaining precise references is challenging. The data provided here have been gathered from the Abû l-Ghayt musicians, who are either descendants or relatives of these *munshidîn*, and hold these recordings as MP3 files.

- 1975 Isma'îl Shalabî, *Dôr Abû l-Ghayt*
1978 Shaykh Ibrâhîm Abû Zayd, *Dôr Abû l-Ghayt, Dôr al-Mustafâ, Dôr sallamt amrî, Dôr lamma amdi 'ala Muhammad*
1990 Atâ' Allâh 'Alâ' al-Dîn, *Dôr Allâhu musallî al-Mustafâ*

Today, *zâr* devotees and *dhikr* participants still use these materials. They collect, reproduce, share them, and sometimes sell homemade copies, thereby recreating a secondary circuit within an already informal or semi-informal market. *Dhikr* and *qisas dîniyya* (religious stories) are the principal forms of popular religious music that circulate in Egypt nowadays, mainly in rural areas and among lower, artisanal, and small merchant classes in Cairo and the cities of the Delta (Frishkopf 2000).

In addition, Sufi orders produce tapes and digital audiovisual recordings of their liturgies for internal consumption, which become part of private collections and circulate on the secondary circuit. Among the materials I was able to collect from musicians of the Delta were homemade audio files derived from VHS tapes of *dhikr* events performed by local *munshidîn* at *mawâlid* and weddings. These recordings are now shared via mobile phones and played on loud speakers in shops and workshops.

Beyond the commercial motivations for recording, which warrant further examination in themselves, it was obvious from my conversations with the Abû l-Ghayt musicians that pride in their heritage and an awareness of the importance of their music were also important factors. The recordings appear to be motivated by a sense of duty to document the repertoire, enabling the affirmation of its artistic value and displaying its excellence to *zâr* consumers and other professional musicians in the field of *dhikr*. Among the typical characteristics of these recordings are *sha'bî* vocals, long introductory *mawâwîl* (sung improvisational poetical forms; sg. *mawwâl*), virtuoso *kawâlâ* segments, and complex rhythmic variations. These features attest to a shift on the part of the musicians from a ritual focus to more aesthetic concerns.

From the perspective of devotees and listeners, the Abû l-Ghayt recordings oscillate between a spiritual function and entertainment. Both *zâr* and *dhikr* practitioners listen to them to alleviate pain and find solace in the beauty of the recordings. In fact, these sounds serve a protective purpose, akin to Quranic verses. As with live *zâr* and *dhikr* performances, the curative efficacy of the recordings depends on the beauty of the chanter's voice, his vocal technique, and his ability to convey pathos in a cathartic manner. The continued circulation of these recordings among the devotees' community is due to the chanters' being regarded as models of excellence. Additionally, the recordings serve as a means to preserve the memory of the texts, rhythmic forms, and performative techniques among the musicians.

Dôr Abû l-Ghayt recorded circa 1975. Main voice: Isma'îl Shalabî. Instruments: *kawâlâ*, *mazhar*, *duhûlla*, *hâna*, *naqrazân*, *tûra*.⁹ The recording used to circulate on cassette; now on flash drives.

MEMORY, MARGINALIZATION, TECHNOLOGY, AND RITUAL SPACE

Due to the various kind of social, economic, and political marginalization and stigmatization (Bush-Ayeb 2012), the practice of *zâr* in Egypt has declined. The marginalization of *zâr* communities, linked to their class status, has been heightened over the decades by the repeated condemnation of the practice by al-Azhar. In 1961, Dâr al-Iftâ'—the branch of al-Azhar responsible for publishing *fatwas* (religious legal opinions)—defined *zâr* as a form of *dagal* (charlatan-ism) (Dâr al-Iftâ' 1961). Similarly, since the 1970s, various orthodox Islamist voices that began to emerge in the country actively opposed the practice. Furthermore, Egyptian cinema has portrayed *zâr* in a negative light, as a form of exorcism and black magic, contributing to the cult's demonization across society, especially amongst the educated middle class.¹⁰

In Cairo, residential areas around cemeteries, as well as traditional or informal neighborhoods (*ashwîyyât*), have always been spaces in which *zâr* was practiced. Fustât, Khalîfa, al-Darb al-Ahmar, Bâb al-Sha'riyya, 'Ayn Shams, Matariyya, Shubrâ, Bulâq, Imbâba, and Warrâq, are just some Cairo neighborhoods in which musicians used to celebrate the ritual in a safe environment. However, after 2011, *zâr* communities faced challenges imposed by civil authorities, who wished to curb the practice and its diffusion under the pretext of public order and morality. Although Egyptian law doesn't explicitly criminalize *zâr*, interventions by civil authorities over the past three decades have set a precedent for the prohibition of the practice. Large evening gatherings of men and women engaged in loud music and dancing are viewed by wider society as a form of promiscuity, immorality, and a disturbance of the peace. Further limitations on gatherings were imposed after the 2011 revolts and the COVID-19 pandemic, which hardened the authorities' position toward other religious practices, such as the *mawâlîd* and *dhikr*.

The transformation of urban space has also drastically affected the ritual. Recent evictions of residents from informal districts of Cairo into the new development projects in the desert regions have further threatened the sustainability of *zâr*. This can be attributed to the demolition of entire informal

9. The *naqrazân* is a drum made of a hemispherical copper soundbox and a goat leather membrane, which is secured to the perimeter of the resonator by copper screws.

10. See the *zâr* scene in film "Daqqat al-zâr" (The Ritual's Beat), dir. Ahmad Yâsîn, scenario Muhammad al-Fîl, produced by Sawt al-fann, 1986, "مشهد الزار.. من فيلم دقة زار", www.youtube.com, accessed April 3, 2025.

housing areas in neighborhoods such as Bulâq, Fustât, the island of Warrâq, and the areas around Cairo's historic cemetery, such as al-Sayyida ʿĀ'isha and Imâm al-Shâfiʿi. In 2017, the residents of these areas were relocated, disturbing the social networks which allowed *zâr* culture to flourish safely. The lack of adequate public transportation serving the new suburban projects, combined with the economic impossibility of accessing private vehicles, has fragmented the *zâr* communities to the point of near disappearance. A diminished volume of requests for rituals has led to a decline in the transmission process, which now primarily involves older generations of officiants and devotees.

The impact of these socio-economic developments on the rite itself is evident in the decreasing number of *zâr* ritual spaces over the years, which reflects changes in the ritual's components and methods of execution. Building on interviews and a focus-group discussion with *zâr* musicians in Fustât in October 2022, I counted at least forty-five houses in the heart of Cairo where *zâr* communities still congregated only ten years ago. Today, in 2024, only one weekly *zâr* ceremony takes place, namely at the house of Shaykh Ibrâhîm Abû Zayd in Abû l-Ghayt village, just outside the city.

A *hadrat zâr* used to last up to three consecutive nights, and the entire community was invited to participate. As it is considered a celebration, the devotees behave accordingly, by contributing to the joyful atmosphere, and celebrating the devotee who requested the *zâr*, whether for a wedding, a *hinna* (pre-wedding party), or any other happy occasion. Indeed, the woman requesting the ritual is referred to as the “*zâr* bride,” to emphasize the relationship of subjugation and belonging vis-à-vis the possessing spirit (Natvig 1988). The walls are adorned with decorations, lights, colored curtains, carpets, and chairs, and shisha pipes are rented for the event. A cameraman (always the same individual) with old-fashioned equipment is hired to film, so that devotees may have a souvenir video to watch and relive the moment¹¹. Once edited, the videos are generally two or three hours long, in 4:3 aspect and PAL format, with old-fashioned transitions between the main moments of the ritual. Beyond simply preserving memories, the videos ensure that all guests are included in the commemorative events. On one hand, they allow the devotee to watch the

11. See video “ESMA 26 Yawra ESMA”, www.youtube.com. It shows a man being entranced at a *tanbûra zâr* for the spirit Yawrâ. The devotee wears a red military sash and a Turkish fez, Yawrâ's symbols. Opposite, a woman with a white veil and black tunic is filming the entire trance-dance on the devotee's phone. Musicians from Abû l-Ghayt are engaging with the devotee in order to guide him into the dance. Singer: Hâzim Abû Sârî. Instruments: *mazhar*, *duhûlla*, *hâna*, *naqrazân*, *tûra*, *shakhashîkh*, *kawâlâ*. December 2021, Warraq Island (Northern Giza). Video filmed by the author on a Nikon D3300.

footage and recognize friends and relatives in attendance; on the other hand, they demonstrate the prestige and economic status of the individual who commissioned the ritual. The greater the expenditure, the more the organizers are inclined to invest in video recordings, which will allow them to showcase the *zâr* to family and friends in the following years.

Over time, however, these films have acquired a different value and significance, determining the transition of the ritual from the sacred space of a community *hadra* to the domestic space of devotees. This shift aligns with wider socio-economic and technological considerations and their mutual interplay. One of the initial effects on the ritual structure was a change in its frequency and duration. The increased costliness of the ritual has meant that devotees can rarely afford to repeat the ritual every year.¹² At the same time, the duration has shrunk from three nights to one. This is in order to avoid it carrying on late into the night, when neighbors might be disturbed and perhaps call in the authorities. Similarly, devotees are expected to make a voluntary offering for each trance performed during the communal weekly *hadra*. Due to economic constraints, many have had to reduce their attendance frequency, resulting in a progressively less engaged and active weekly *zâr*.

In this socio-economic context, marked by the dislocation of *zâr* communities, the rise of new technologies has made the reproduction of rituals at home possible to a certain extent. Devotees, who usually listen to audio recordings of *zâr* chants, have begun to practice the trance-dance in the privacy of their homes. Thanks to easy access to audio and video technologies, they have been able to reproduce these sacred sound materials previously recorded during the *hadra*, and use them subsequently to relive peak moments of the event to alleviate mild symptoms of possession that might occur in the future. Individual listening thus becomes a spiritual practice to request intercession from Muslim spirits, obtain *madad* (divine assistance), and alleviate suffering (Waugh 1989).

With the widespread adoption of smartphones, recording has increased significantly, as *zâr* communities have begun making recordings of rituals on their phones. Usually, the individual undergoing the trance makes the request for a film, and then gives their phone to somebody in the room. The phone is typically handed to the singer, who holds it to capture his vocal performance. The filming of ceremonies in this way has become increasingly common over

12. Taking into account the rental of the space, chairs, room decorations, the cost of one or more sacrificial animals, food for the musicians and guests, incense offerings, purchase of ritual objects, as well as the fees for the chief officiant and the musicians, the total expense of a *zâr* ceremony can surpass fifty thousand Egyptian pounds at the time of writing. This is equivalent to the annual salary of a teacher or government employee in Egypt.

time. It is now rare to come across a ritual without somebody recording the trance-dance of a relative or friend. Devotees unable to attend a *zâr* ceremony due to financial, health, or other reasons may ask the musicians for new recordings that can be listened to or watched at home.

Members of the *zâr* community have almost invariably assembled a personal archive of VHS, cassette, CD, and/or digital recordings of ceremonies. This material is copied and circulated in close-knit circles, and not shared with strangers, as the act of performing a cathartic dance in which the devotee may lose self-control is profoundly intimate. During the dance, physical contact between men and women is frequent. Devotees often grab musicians to maintain balance or express strong emotional outbursts by crying, screaming, and squirming on the ground. Sharing these images with individuals outside the community would likely exacerbate stigma, and lead to moral criticism and social or religious discrimination. For instance, I spent two years in constant attendance of the rituals: the continuous mediation of the *hadra* host, Muhammad Abû Zayd, helped me to gain the trust of the community, so as to be able to document rituals with phones and video cameras. Although smartphones are not perceived as threatening, professional video cameras can induce fear and anxiety, as various participants told me: "If you publish the video on YouTube my husband will repudiate me"; "My son does not want me to come to the *zâr*"; "If my colleagues see me, I'll lose my job." However, once trust was gained, devotees started to invite me to their homes to film their *zâr* ceremonies in exchange for a free copy of the video.¹³

Although these transitional processes enacted by the *zâr* community demonstrate their ability to adapt to the evolving socio-political, cultural and technological landscapes, it is important to underline that the ceremonies held domestically cannot completely replace the ritual in all its sacred components. Only the *shaykh* and the *kûdya* can perform the *fawâtih* and carry out the purifications with incense. Devotees are not permitted to independently prepare the two altars, the *tabîta* and the *kursî*: these are to be prepared by the officiant, at their home and at the *zâr* night respectively. While the client relationship between officiants and devotees has remained largely unchanged, musicians have paradoxically lost some of their traditional prestige in the ritual context, owing to their potential replacement by recordings. Devotees may no longer want to pay to attend *zâr* rituals in person on a weekly basis, as in the past.

13. The fact that I am a woman and offered to provide the videos for free made me the ideal camerawoman for female devotees who could not afford a professional filmmaker. I had access to the most intimate moments of the ritual; the freedom to film and photograph rare aspects of *zâr* ceremonies; and the opportunity to have informal conversations with devotees who shared personal and confidential thoughts.

They tend to prefer to save their money for a singular annual ritual, in which most of the money goes to the officiant leader, and not the musicians. This has consequences on *zâr* musicians' earnings, impacting the artistic level of their performance and its duration. As a result, many musicians have ceased working in *zâr* rituals, further contributing to the gradual disappearance of the cult.

Between the 1970s and the 2000s, recordings circulated as saleable commodities and provided an additional income source for the musicians who produced, distributed, and sold them, whether in audio or audiovisual form. The widespread adoption of smartphones since the 2010s has made these materials easily accessible to all community members, and fundamentally altered the economic dynamics. Nonetheless, based on my initial observations, older generations of devotees continue to place considerable emphasis on the aesthetic quality of recordings. Often, even the younger generations do not possess the proficiency to create high-quality audio or video recordings. This contributes to the continued appreciation of old materials by older generations, who value them both for their aesthetic and their emotional significance. Through these recordings, devotees can nostalgically recall relatives and friends from earlier times, as well as chanters, musicians, and officiants, who may since have passed away, leaving the surviving devotees to lament the loss of their artistic skills and styles.

CONCLUSIONS

In broad ethnomusicological terms, this research note contributes to the discourse on the utilization of audiovisual materials as ethnographic sources, bridging ritual practice with aesthetic inquiry. By tracing the trajectory of *zâr* recordings across different technological epochs, this study not only enriches our understanding of *zâr* rituals, but also underscores their resilience in the face of socio-political pressure and urban transformations in contemporary Egypt.

The advent of smartphones has transformed the *zâr* ritual in various ways: impacting the execution of the ritual; shifting the sacral space to a domestic setting; and altering the economy of the ritual, and its diffusion and circulation. These changes have been spurred on by social and political factors, such as curbs on the use of public space, the physical dislocation of *zâr* communities, and the necessity of adapting the ritual to private spaces. As a result of these challenges and corresponding adjustments, the *zâr* community has channeled their worship into more accessible and sustainable forms. In doing so, they have created a micro-economy of sacred sonic materials (VHS, CD, MP3, MP4), which circumvent the official "marketplace," and which are never openly shared.

The possibility that these technologies could counteract the trend of the cult's disappearance is nevertheless unlikely. The decline in the demand for rituals has inevitably limited the processes of oral and musical transmission necessary for its sustainability. Not only is *zâr* not recognized by Egyptian institutions as part of the country's heritage, it is also denied a space in the official repertoires of the Egyptian Ministry of Culture, and its performance on state stages is effectively prohibited. Similarly, *zâr* music is not recognized as an artistic form by the Musicians' Syndicate; so, *zâr* musicians are denied membership (cf. Frankford 2023). These social, economic, and juridical factors inhibit the practice and transmission of the cult and its repertoire.

Beyond an analysis of the use and circulation of *zâr* recordings, the cultural and historical value of these private collections is evident in the way the *zâr* community values these sound objects, which offer rich insights into the shared history of the community and hence of the cult itself. The study of these materials, inaccessible to outsiders, offers the possibility of distinguishing "identity markers" (Kruse 2010); that is, the fundamental aspects of the performance of the ritual and of its music, as well as the interaction between musicians and devotees of the cult.

ACKNOWLEDGMENTS

This article is part of a wider research project with a participatory methodology focused on the *zâr* as practiced in Cairo and the Delta region (Banha and Qalyubia Governorates), between September 2021 and January 2023. This research was supported by the *Institut français d'archéologie orientale du Caire* (IFAO) and the *Centre d'études et de documentation économiques, juridiques et sociales* (CEDEJ). This work combines analysis of historical sources, private archival materials, oral accounts, and audiovisual documents with ethnographic practice. The research was made possible thanks to the collaboration of *zâr* musicians of the Bayt al-Ghitânî, from the Ahmadiyya Marâziqâ, the Sufi brotherhood devoted to the saint Hassan Abû l-Ghayt, from Abû l-Ghayt village. In particular, the drum master Muhammad Abû Zayd had a key role in the progress of my research and the quality of the collected data and documentation. He spent months helping me to understand and transcribe *zâr* songs. He generously welcomes me into his house and constantly mediated between myself, the musicians, and the devotees, and allowed me to document the *zâr* freely in his home with cameras and audio recording equipment.

BIBLIOGRAPHY

- Abou Mrad, Nidaa. 2016. "Congrès de Musique Arabe du Caire 1932." *Cahiers d'ethnomusicologie* 29: 255–259.
- Adamo, Giorgio. 2020. "Immersed in Sound. Musical Spaces, Emotions and Possession Trance." In *Resounding Spaces. Approaching Musical Atmospheres*, edited by Federica Scassillo, 35–44. Roma: Mimesis.
- Battain, Tiziana. 1997. *Le Zār, rituel de possession en Égypte. De la souffrance à l'accomplissement*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Blackman, Winifred S. 1926. "The Karin and Karineh." *The Journal of the Royal Anthropology Institute of Great Britain and Ireland* 56: 163–169.
- Bush, Ray, and Habib Ayeb. 2012. *Marginality and Exclusion in Egypt*. Cairo: American University in Cairo Press.
- Dâr al-Iftâ'. 1961. Fatwa number 1980, issued July 3, 1961, by Muftî Ahmad Abd al-Âl Harîdî.
- Denis, Eric. 2012. "The Commodification of the *Ashwa'yîyat*: Urban Land, Housing Market Unification, and de Soto's Interventions in Egypt." In *Popular Housing and Urban Land Tenure in the Middle East*, edited by Myriam Abasa, Baudoin Dupret and Eric Denis, 227–258. Cairo: American University in Cairo Press.
- El Hadidi, Hagar. 2016. *Zār, Spirit Possession, Music, and Healing Rituals in Egypt*. Cairo: American University in Cairo Press.
- El-Shawan Castelo-Branco, Salwa. 1987. "The Commercial Cassette Industry in Egypt." *World of Music* 29: 32–47.
- Frankford, Sophie. 2023. "The Musicians' Syndicate and the Contradictions of State Control Over Music in Egypt." *Popular Music* 43: 292–309.
- Frishkopf, Michael. 2000. "Inshad Dini and Aghani Diniyya in Twentieth Century Egypt: A Review of Styles, Genres, and Available Recordings." *Middle East Studies Association Bulletin* 34 (2): 167–183.
- Frishkopf, Michael. 2010. *Music and Media in the Arab World*. Cairo: American University in Cairo Press.
- Gabry-Thienpont, Séverine. 2017. "Du Caire à Nantes. Parcours et reformulations du zār, de ses musiques et de ses acteurs." *Cahiers d'ethnomusicologie* 30: 137–153.
- Giannattasio, Francesco. 1983. "Somalia: la terapia coreutico-musicale del Mingis." *Culture Musicali, Quaderni di etnomusicologia* II: 93–119.
- Hirschkind, Charles. 2006. *The Ethical Soundscape. Cassette Sermons and Islamic Counterpublics*. New York, NY: Columbia University Press.
- Khoury, René. 1980. "Contribution à une bibliographie du zār [avec 2 planches]." *Annales Islamologiques* 16: 359–374.
- Klunzinger, C. B. 1878. *Upper Egypt: Its People and Its Products: A Descriptive Account of the Manners, Customs, Superstitions and Occupations of the People of the Nile Valley, the Desert and the Red Sea Coast, with Sketches of the Natural History and Geology*. London: Blackie and Son.

- Kruse, Holly. 2010. "Local Identity and Independent Music Scenes, Online and Off." *Popular Music and Society* 33 (5): 625–39.
- Lamothe, Ronald M. 2011. *Slaves of Fortune: Sudanese Soldiers and the River War, 1896-1898*. Woodbridge, UK: Boydell & Brewer.
- Mayeur-Jaouen, Catherine. 2019. *The Mulid of al-Sayyid al-Badawi of Tanta. Egypt's Legendary Sufi Festival*. Cairo: American University in Cairo.
- Natvig, Richard Johan. 1988. "Liminal Rites and Female Symbolism in the Egyptian Zar Possession Cult." *Numen* 35: 57–68.
- Natvig, Richard Johan. 1998. "Arabic Writings on Zār." *Sudanic Africa* 9: 163–78.
- Natvig, Richard Johan. 2014. "'I Saw the Prophet in My Dream': Prophet Songs from a Zār Ceremony in Lower Egypt." *British Journal of Middle Eastern Studies* 41 (3): 306–321.
- Nelson, Cynthia. 1971. "Self, Spirit Possession and World View: An Illustration from Egypt." *International Journal of Social Psychiatry* 17 (3): 194–209.
- Parker, Sylvia B. 2008. "Béla Bartók's Arab Music Research and Composition." *Studia Musicologica* 49 (3/4): 407–458.
- Racy, Ali Jihad. 1978. "Arabian Music and the Effects of Commercial Recording." *The World of Music* 20 (1): 47–58.
- Racy, Ali Jihad. 1992. "Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire." In *Musique arabe*, edited by Philippe Vigreux, 109–122. Cairo: CEDEJ.
- Simon, Andrew. 2022. *Media of the Masses: Cassette Culture in Modern Egypt*. Stanford: Stanford University Press.
- Simon, Artur. 1992. "Les enregistrements de musique populaire égyptienne au Congrès du Caire." Translated by Philippe Vigreux. In *Musique arabe*, edited by Philippe Vigreux, 155–161. Cairo: CEDEJ.
- Tawfik, Kawkab. 2021. "Lo Zār in Egitto: una *hadra* nel Delta del Nilo." In *Sounding Frames. Itinerari di musicologia visuale. Scritti in onore di Giorgio Adamo*, edited by Alessandro Cosentino, Raffaele Di Mauro and Giuseppe Giordano, 273–289. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino.
- Tawfik, Kawkab. 2024. "Musica, possessione e nuovi media nei rituali zār del Cairo." In *Musica e incontri con gli spiriti nell'era dei media*, edited by Lorenzo Chiarofonte, 65–84. Udine: Nota Editore.
- Walz, Terence, and Kenneth M. Cuno (eds). 2010. *Race and Slavery in the Middle East: Histories of Trans-Saharan Africans in the Nineteenth-Century Egypt, Sudan, and the Ottoman Mediterranean*. Cairo: American University in Cairo Press.
- Waugh, Earle H. 1989. *The Munshidīn of Egypt: Their World and Their Song*. Columbia, SC: University of South Carolina Press.
- Waugh, Earle H., and Michael Frishkopf. 2011. "Technology, Change and the Music of Sufi Chanting in Egypt." *Musica Humana* 3 (1): 9–40.

SOURCE

PANAGIOTA ANAGNOSTOU

L'ARCHÉOLOGIE DES ENREGISTREMENTS SONORES :
L'IMPLANTATION DE PATHÉ EN ÉGYPTES AU TOURNANT
DU XX^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

En se fondant sur les archives de la branche phonographique de Pathé, disponibles à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé à Paris, cet article revisite la présence et l'activité de la compagnie française en Méditerranée orientale et notamment en Égypte. À travers les comptes rendus des conseils d'administration, les livres comptables et les inventaires annuels de la compagnie, il expose des sources et des matériaux inédits qui révèlent l'existence d'un dépôt des marchandises Pathé au Caire avant 1900, des échanges commerciaux de la compagnie avec divers débiteurs locaux en Égypte, et les premiers enregistrements faits sur cylindres par ses ingénieurs-voyageurs au tournant du XX^e siècle.

INTRODUCTION

L'avènement de l'enregistrement du son et la fondation des compagnies phonographiques pour la production en masse de premiers supports sonores à la fin du XIX^e siècle bouleversent les conditions de création et de pratique musicales. Ils ouvrent aussi de nouvelles perspectives d'écoute et de commercialisation de la musique. De nouveaux produits inondent les marchés mondiaux et la concurrence bat son plein. De plus en plus d'études se consacrent à cette époque charnière (Maisonneuve 2009 ; Chamoux 2015 ; pour l'Asie et l'Afrique du Nord : Grönow 1981 et les travaux de la Fondation AMAR).

Le présent article examine le cas de la compagnie française Pathé dans le déploiement de ses activités en Égypte pendant la première décennie du XX^e siècle. À travers des documents conservés à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé à Paris et plus particulièrement les inventaires annuels, les comptes-rendus du Conseil d'administration, et les livres comptables¹, je propose d'explorer l'histoire de Pathé en Méditerranée orientale. Ces archives volumineuses ne dévoilent néanmoins que des fragments de cette histoire oubliée. Fondée par Charles et Émile Pathé en 1894, et aujourd'hui connue pour sa production cinématographique, Pathé devient au tournant du XX^e siècle un puissant acteur de l'industrie phonographique et un géant mondial de la production de cylindres, le premier support d'enregistrement sonore. Elle est d'emblée présente dans la partie est du pourtour méditerranéen : elle y instaure des dépôts, tisse un réseau transnational de collaborateurs et de commerçants locaux, et envoie ses ingénieurs-voyageurs qui assurent son expansion et entreprennent des enregistrements pour son compte². Ces trois aspects structurent le présent article et ouvrent de nouvelles perspectives de

1. Les livres comptables se divisent en journaux comptables qui détaillent les recettes et les dépenses par jour et en grands livres où les informations sont notées par type de recette et de dépense. Dans l'ensemble, il s'agit d'archives manuscrites très volumineuses avec un codage parfois peu évident à comprendre. Pour l'histoire détaillée de Pathé et notamment de la branche cinématographique, voir Salmon (2014).

2. La compagnie collabore d'emblée avec des voyageurs pour assurer l'expansion des marchés étrangers. Ce sont des ingénieurs du son, des producteurs et/ou commerçants, qui parfois étaient déjà ou deviennent ses employés. Ils partent avec des cylindres et des appareils, voyagent pour nouer des contacts et installer des intermédiaires, mais aussi pour enregistrer et envoyer les originaux à Paris. Deux groupes de voyageurs semblent coexister : le premier enregistre et vend ; le second (mieux payé) assure l'assise des marchés (contrats, ouvertures des stocks, etc), parfois avec les personnes que le premier groupe a rencontrées. Pour les premiers voyageurs de Pathé, voir Salmon (2014, 89-94).

recherche qui doivent être complétées par le dépouillement d'autres sources, textuelles comme discographiques.

LE DÉPÔT DU CAIRE

Dès ses débuts, l'expansion de la compagnie s'appuie sur l'instauration de dépôts à l'étranger, dépôts qui peuvent fournir les marchandises demandées à la clientèle sur place, mais aussi aux villes voisines. Selon les inventaires, les premiers dépôts hors de France de la branche phonographique de Pathé sont établis au Caire et à Constantinople. La date d'installation du dépôt du Caire n'est pas connue, mais à partir d'octobre 1900, le « dépositaire au Caire », un certain Monsieur Siry, est mentionné dans les livres comptables de la Compagnie. Siry semble faire partie des voyageurs³. À partir de cette date, des mentions plus régulières concernant Le Caire apparaissent dans les archives. À la fin de cette même année, la gestion du dépôt inquiète la compagnie⁴. En outre, des appareils défectueux de Pathé envoyés au Caire atteignent sérieusement la réputation de la maison : ceux-ci « sont devenus absolument invendables, cette partie de l'Égypte étant largement approvisionnée par les appareils américains qui se vendent meilleur marché et donnent pleine satisfaction », écrit-on dans le compte rendu du CA⁵. L'enjeu d'assainir les comptes du dépôt est important et pour faire face à une situation peu transparente, Charles Pathé se rend lui-même au Caire, accompagné par Weiss, un employé de confiance :

« Mr Ivatts⁶ informe le Conseil que, par suite de l'insuffisance absolue de Mr Caussade⁷ pour remplir la mission qui lui avait été confiée, de contrôler les affaires de la Compagnie au Caire et de le renseigner exactement sur la gestion de Mr Siry, il a été forcé d'envoyer sans retard le 24 décembre [1900], Mr Charles Pathé, accompagné de Mr Weiss pour éclaircir la situation. Mr Charles Pathé de retour a rendu compte à Mr Ivatts de l'état déplorable de la gestion de Mr Siry et de l'irrégularité

3. Archives FJSP, Journal comptable vol. 2, 10 octobre 1900 et Registres des CA n° 1, Séance du conseil du 12 décembre 1900. Siry apparaît également en 1899 et début 1900, comme directeur de la revue *Bulletin phonographique et cinématographique* de Pathé.

4. Archives FJSP, Registres des CA n° 1, Séance du conseil du 12 décembre 1900.

5. *Ibid.*, 22 janvier 1901.

6. Ernest Albert Ivatts est l'administrateur délégué de la compagnie de 1900 à 1918.

7. Caussade est envoyé au Caire par la compagnie pour contrôler M. Siry, avant le 12 décembre 1900. Archives FJSP, Registres des CA n° 1, Séance du conseil du 12 décembre 1900.

qu'il a constatée par l'absence totale des écritures élémentaires nécessaires au fonctionnement normal d'une affaire commerciale. Autorisé par Mr Ivatts, Mr Charles Pathé a installé Mr Weiss à la place de Mr Siry et a envoyé ce dernier pour visiter, pendant un mois, comme voyageur de la Compagnie, quelques villes de l'Égypte et de la Turquie, l'informant qu'avant l'expiration de ce mois, Mr Ivatts l'aviserait s'il devait continuer à faire partie de la compagnie⁸. »

Pendant un an, Weiss redresse le dépôt, augmente considérablement le catalogue arabe de Pathé et sa clientèle égyptienne, produit des écritures comptables détaillées, dresse l'inventaire précis du dépôt et laisse, de cette manière, une trace pour la postérité.

Ainsi, dans l'inventaire de la compagnie de février 1901, on répertorie les marchandises disponibles dans le dépôt du Caire et celles en cours d'acheminement (voir Annexe). Le tableau donne également une idée du détail des inventaires chez Pathé. En parcourant le tableau, nous constatons que le dépôt du Caire dispose de toutes les pièces nécessaires pour les amateurs et les professionnels du phonographe, y compris des marchandises de ses concurrents, des appareils Edison et des graphophones Columbia⁹, ainsi que cinq raboteuses (machines à raboter les cylindres pour permettre leur réenregistrement). Il stocke également près de 18 000 cylindres vierges et plus de 6 000 enregistrés d'une valeur de 12 401,43 francs, soit près de 40% de la valeur totale de la marchandise. Le nombre élevé de cylindres vierges laisse penser que des enregistrements effectués localement (privés ou à des fins commerciales) occupent une place importante.

En automne 1901, à la suite de la visite au Caire de M. Prévost, un autre employé de la compagnie, le Conseil est informé « que la liquidation est terminée dans des bonnes conditions et que la Cie a acquis au Caire une bonne clientèle qu'elle conservera¹⁰ ». Au prisme des journaux comptables, on peut suivre les recettes et les dépenses effectuées en Égypte. Le tableau suivant nous permet de suivre les sommes entrées en caisse au dépôt par mois, de février à octobre 1901 (Figure 1).

8. Archives FJSP, Registres des CA n° 1, Séance du conseil du 22 janvier 1901.

9. Pratique commune à l'époque puisque Pathé ne commence à commercialiser ses propres machines parlantes qu'au tournant du siècle.

10. Archives FJSP, Registres des CA n° 1, Séances du conseil du 24 octobre 1901 et du 25 novembre 1901.

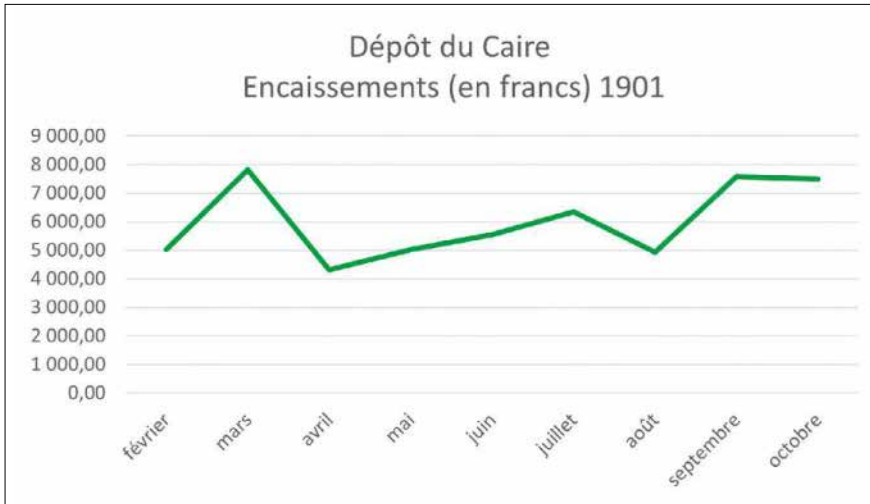


Figure 1. Encaissements (en francs) par le dépôt du Caire de février à octobre 1901¹¹

Weiss quitte Le Caire en décembre 1901, laissant derrière lui divers intermédiaires qui, à travers le Crédit lyonnais et ses agences au Caire et à Alexandrie, poursuivent les affaires avec Pathé. Quant à Siry, l'intention initiale de la compagnie de l'envoyer d'abord en voyage, pendant un mois, avant de cesser toute collaboration¹², semble se réaliser. Il est défrayé et rémunéré en tant que voyageur pendant deux mois (janvier et février 1901), mais aucun détail de ses périples n'est donné, sauf une mention de 1 000 francs de commission pour « affaire Algérie¹³ » qui nous laisse penser qu'il s'est dirigé plutôt vers l'ouest du bassin méditerranéen, et non pas en Égypte et en Turquie comme initialement envisagé. Puis il disparaît après la liquidation de son compte¹⁴, comme disparaît également le dépôt du Caire.

11. Les diagrammes (Figures 1, 2, 3 et 4) ont été conçus par l'auteure suivant les différentes mentions dans les livres des comptes. Pour plus de précisions, voir Anagnostou (2022).

12. Archives FJSP, Registres des CA n° 1, Séance du conseil du 22 janvier 1901.

13. Archives FJSP, Journal comptable vol. 3, 28 février 1901.

14. *Ibid.*, 27 février 1902.

« DÉBITEURS DIVERS » : LA FAMILLE KRAMER ET LES FRÈRES BLUMENTHAL

Au-delà des dépôts des marchandises, la place centrale occupée par le Caire et Constantinople pour l'ensemble de la partie Est du bassin méditerranéen est confirmée par le réseau des commerçants associés, reconstitué à partir des livres comptables de Pathé. Ces deux villes y rassemblent le plus grand nombre de mentions, suivies par Odessa. Pour le Caire, nous retrouvons les noms de plusieurs acteurs comme ceux de Kramer et de Tadros Saleh. En outre, les frères Blumenthal naviguent entre le Caire et Constantinople.

La compagnie Kramer & Co est le client le plus stable au Caire. Elle apparaît dès novembre 1898 et est en contact constant avec la compagnie pour des affaires. Le diagramme suivant (Figure 2) dessine les effets de commerce¹⁵ qu'elle conclut directement avec la compagnie avant l'instauration du dépôt du Caire, c'est-à-dire jusqu'en octobre 1900.

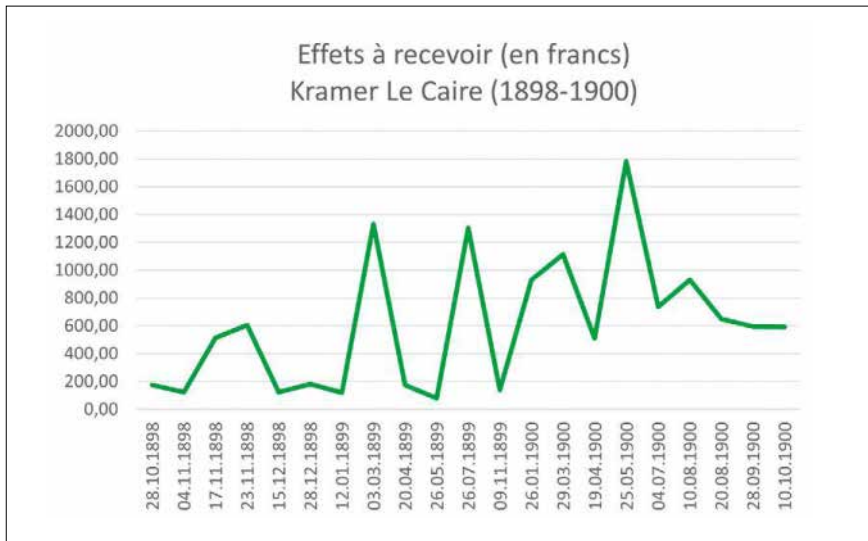


Figure 2. Effets à recevoir (en francs), Kramer, le Caire, 1898-1900

15. Les archives sauvegardées ne permettent pas de suivre les encaissements des débiteurs. Les effets de commerce représentent des sommes à payer à une date précise postérieure et non pas des encaissements. S'ils ne donnent pas d'informations sur le commerce en temps réel, ils laissent apparaître les prévisions des entrepreneurs.

À partir de cette date, il traite avec le dépôt, d'abord via Siry. Des engagements non respectés, dont des effets impayés en 1902, le conduisent à une procédure d'exécution de paiements (concordat) avec le Crédit lyonnais¹⁶ et dès lors, Kramer verse des sommes régulières chaque mois. Or le nom de Kramer (ou Kraemer) est connu dans la région, par la famille des entrepreneurs de Smyrne fondée par Jonas Kraemer et ses successeurs. Originaire de Kolomyia¹⁷, Juif ashkénaze détenant un passeport autrichien, Jonas ouvre la Grande brasserie viennoise sur les quais de Smyrne en 1885 ; ses successeurs fondent le Grand Hotel Kraemer Palace en 1907 (Poulimenos et Chadjikonstantinou 2018), hôtel qui accueille également des ingénieurs du phonographe, comme Arthur S. Clarke de Gramophone¹⁸, et transforment même certaines de ses chambres en studios d'enregistrement pour les musiciens de Smyrne. La Kraemer & Co est très active dans la vie culturelle smyrniote avant la Grande guerre : en 1909, elle fonde tant le théâtre Kraemer que le cinéma Pathé, l'un à côté de l'autre sur les quais. Un an auparavant, Kraemer avait rencontré Paul Pigéard, alors directeur de la succursale de Vienne, lors du voyage de ce dernier dans l'Empire ottoman, rencontre qui annonçait les affaires à venir (Anagnostou et Leventopoulos 2022). J. Kramer & Co sont présents en Égypte au début des années 1910¹⁹. Une autre compagnie, Léon Kramer & Co, s'occupe du commerce d'horlogerie, de bijouterie et d'optique au Caire, et est installée rue Mûskî depuis la fin du XIX^e siècle, offrant à sa clientèle des « boîtes à musique avec airs arabes et européens les mieux choisis²⁰ ». Par d'autres entrepreneurs du phonographe, nous savons que l'horlogerie a souvent été leur premier commerce (comme la vente d'instruments de musique), l'équivalent de la photographie pour les commerçants de films.

Ces deux acteurs égyptiens ont-ils des rapports de parenté entre eux ? Léon est-il lié avec Jonas, fait-il partie de ses successeurs ? Kramer et Kraemer sont-ils la même compagnie ou deux familles d'entrepreneurs distinctes ? Sont-ils impliqués dans le commerce des phonographes et du cinéma ? Je ne peux l'étayer. Pourtant, l'implication de Jonas Kraemer et de ses successeurs dans les affaires de Pathé au Caire est susceptible d'expliquer l'absence presque totale (trois mentions avec des sommes très basses) de la ville de Smyrne dans les livres comptables de Pathé. Smyrne est à l'époque une ville cosmopolite

16. Archives FJSP, Journal comptable vol. 3, 7 février 1902.

17. À l'époque partie de l'Empire austro-hongrois, actuellement en Ukraine.

18. Voir la lettre de l'ingénieur de Gramophone Clarke adressée à Fred Gaisberg, dans une feuille à en-tête du Grand Hotel Kraemer, lettre datée du 19 décembre 1911 et publiée dans Kalyviotis (2002: 83).

19. *The Egyptian Directory 1913*, p. 483 et 1427 (disponible en ligne sur le site du Centre d'Études Alexandrines).

20. Annonce de L. Kramer & Co (Poffandi 1897: sp).

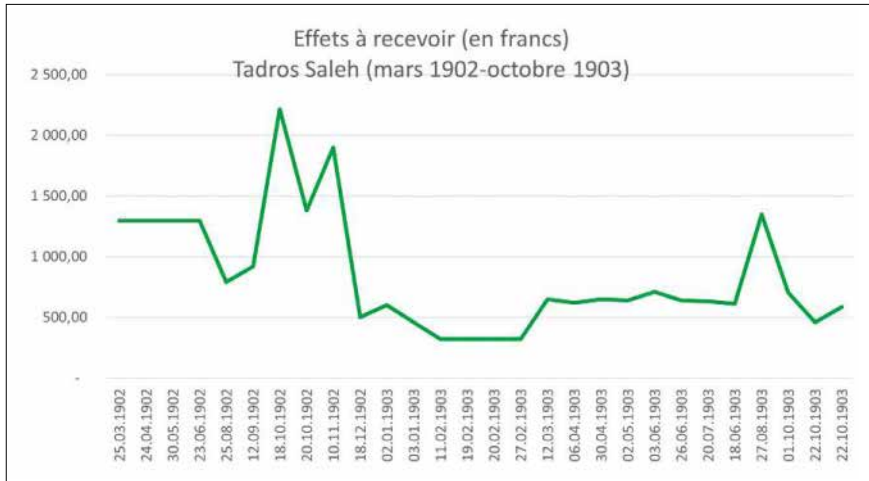


Figure 3. Effets à recevoir (en francs), Tadros Saleh, Le Caire (mars 1902 - octobre 1903)

(Georgelin 2005 ; Smyrnelis 2006), avec un nombre important de musiciens, et, d'après les informations disponibles à ce jour, des magasins de vente de phonographes depuis 1902²¹, date qui devrait probablement être réexaminée. En effet, Pathé étant présente dans des villes moins importantes de la région, il serait étonnant qu'elle soit absente de Smyrne. Aussi est-il possible que les ventes vers Smyrne soient effectuées par les entrepreneurs de Constantinople.

Tadros Saleh est le deuxième entrepreneur régulièrement mentionné dans les livres comptables pour le Caire. Il est souvent désigné uniquement par son prénom. Saleh est un horloger qui se lance dans le commerce de la machine parlante à l'aube du xx^e siècle. Il collabore d'abord avec le dépôt du Caire, et à la suite de la liquidation de ce dernier, Pathé lui cède par vente son fonds de commerce. Il devient ainsi le collaborateur principal de Pathé en Égypte pour la branche phonographique (Figure 3).

D'autres noms apparaissent dans les livres comptables qui concernent le Caire, ainsi que d'autres villes en Égypte. Alexandrie arrive en tête par le nombre de commerçants et le volume des effets à recevoir, mais le collaborateur le plus important de la compagnie pour la période, Albert Zoller, homme d'affaires, ne remplit pas ses engagements, et le contentieux prend fin par la médiation d'un avocat. Zoller est probablement remplacé par d'autres entrepreneurs qui apparaissent à Alexandrie dans la période qui suit, et qui sont

21. Kalyviotis présente le magasin de Eyoub Sabri (Kalyviotis 2002, 33).

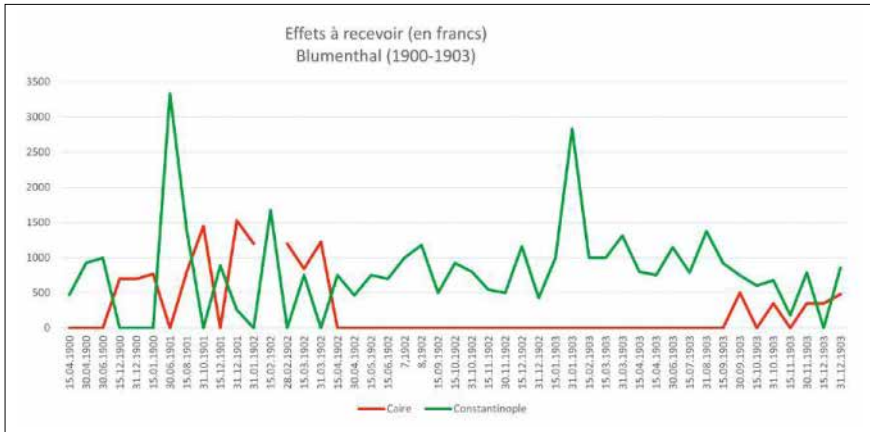


Figure 4. Effets à recevoir (en francs)²², H & J Blumenthal, Le Caire et Constantinople (1900-1903)

répertoriés dans *The Egyptian Directory* de 1913²³. Outre Tadros Saleh, on retrouve dans cet annuaire Selvadjan et Caracachian du Caire, clients de Pathé au début du siècle, toujours actifs dans le commerce phonographique dans les années 1910.

Parmi les noms mentionnés dans les livres comptables pour le Caire et Constantinople, avec une activité phonographique attestée dans les deux villes jusqu'à la Grande guerre, les frères Blumenthal sont les commerçants les plus connus aujourd'hui, grâce aux recherches du collectionneur Hugo Strötbäum²⁴. Si leurs activités phonographiques à Constantinople en collaboration avec d'autres compagnies sont en partie documentées, leurs échanges avec Pathé étaient jusqu'à présent ignorés, ainsi que leur implication dans le commerce des produits phonographiques au Caire. Pour la période examinée, les Blumenthal sont les collaborateurs les plus importants et les plus stables de Pathé à Constantinople. Hermann et Julius Blumenthal commencent à traiter avec la compagnie en février 1900 pour Constantinople et en novembre de la même année pour le Caire. La figure 4 présente l'évolution de leurs affaires. Outre les effets de commerce pour acquérir des produits de Pathé dans ces deux villes, les Blumenthal échangent des marchandises avec Vitali, gérant du

22. Contrairement aux autres figures, ici les effets à recevoir ont été notés par leur date prévisionnelle de remise à l'encaissement.

23. Il s'agit d'un annuaire du commerce et de l'industrie (avec des adresses mondaines comme précisé sur la couverture) publié au Caire et concernant l'Égypte et le Soudan. L'édition de 1913 (27^e année) est disponible sur Gallica.

24. Voir plusieurs entrées dans www.recordingpioneers.com.

dépôt de Constantinople en mai 1900, et la compagnie semble également leur acheter des appareils, comme en décembre 1901.

L'histoire personnelle des frères Blumenthal est liée à ces deux villes. Les deux frères sont nés au Caire dans les années 1860 et s'installent à Constantinople à la fin du XIX^e siècle. Ils sont connus à Constantinople pour leur collaboration, à partir de 1901, avec la compagnie phonographique américaine Zonophone (achetée en 1903 par Gramophone), et surtout pour leur représentation de l'allemande Odéon, à partir de 1906. Au début des années 1910, les Blumenthal entreprennent leurs propres enregistrements dans la capitale ottomane, où ils fondent leur fabrique de disques et leur label Orpheon (parfois orthographié Orpheos)²⁵. On retrouve leurs publicités jusqu'à la Grande guerre, comme dans l'*Annuaire oriental* de 1913²⁶.

LES ENREGISTREMENTS DE WEISS, MILLET ET MENDIGAL

Selon les archives de Pathé, trois figures d'ingénieurs-voyageurs se distinguent par leurs activités en Égypte au début du XX^e siècle : Weiss, Millet et Mendigal. Weiss, déjà mentionné, apparaît régulièrement dans les livres comptables à partir de 1898, comme fournisseur de matières premières et de petit outillage et comme voyageur. En décembre 1898, il effectue, en tant qu'employé, une première mission pour le compte de la compagnie à Londres²⁷. En novembre 1899, il voyage à Rouen, en Normandie, pour assurer l'expansion nationale de Pathé²⁸. Il passe le réveillon de Noël de 1900 avec Charles Pathé en voyage vers le Caire (départ le 24 décembre 1900)²⁹ où il reste pendant presque un an pour redresser les affaires du dépôt de la Compagnie et vendre la marchandise. Weiss part de Marseille pour Le Caire, et visite rapidement Alexandrie en chemin de fer³⁰. Pendant son séjour en Égypte, il effectue des enregistrements de chants et musiques arabes pour le compte de la compagnie, tant au Caire qu'à Alexandrie, et envoie plus de 330 cylindres originaux à l'usine mère de Chatou,

25. Voir aussi Ünlü (2016: 175-192) et Kalyviotis (2002: 105-116). Écouter certains enregistrements de Orpheon sur phonobase.org.

26. *Annuaire de commerce et de l'industrie* publié à Constantinople (Istanbul) et concernant principalement la Turquie, avec une partie sur l'« étranger », des pays issus du démantèlement de l'Empire ottoman.

27. Archives FJSP, Journal comptable vol. 1bis, 21 novembre 1898 et 5 décembre 1898.

28. *Ibid.*, vol. 2, 20 novembre 1899.

29. Archives FJSP, Registres des CA, Séance du conseil du 27 janvier 1901.

30. Archives FJSP, Journal comptable vol. 2, 31 janvier 1901.

dans la banlieue ouest de Paris. Parmi divers artistes, il enregistre Foad, Rachidié, Ahmed Assarrem, Bahiha et la Cavalerie d'Égypte³¹.

Outre Weiss, Pathé envoie au moins deux autres voyageurs en Égypte, pendant l'été 1904 : Monsieur Millet et Paul Mendigal. Millet collabore avec la compagnie depuis 1899, date à laquelle il se trouve à Varsovie³². Par les grands livres sauvegardés³³, on relève que Millet est en voyage en avril 1904 et au moins jusqu'en août 1905. L'été 1904, le Conseil se réjouit du bon commencement d'affaires en Égypte, « résultat du voyage de Mr Millet, et nous pouvons prévoir un important débouché pour l'avenir³⁴ ». Millet conclut des accords pour des enregistrements. Comme pour le répertoire autrichien de la même période, la compagnie n'a pas de frais d'enregistrement, et « les originaux deviennent notre propriété contre cinquante petits cylindres fournis par nous pour chaque original³⁵ ». Mais, contrairement aux cylindres autrichiens, les cylindres égyptiens ainsi produits ne semblent pas porter le nom de Pathé frères³⁶. Les enregistrements continuent jusqu'à l'été 1905 pour compléter le répertoire égyptien où, selon le conseil, « il y a beaucoup à faire³⁷ ». Millet se trouve en février 1905 à Alexandrie, où il reçoit une lettre de crédit de 5 000 francs par l'agence du Crédit lyonnais de cette ville³⁸. Il paraît être le principal acteur pour plusieurs enregistrements de cylindres égyptiens³⁹ et il collabore avec Mendigal.

31. Les noms des musiciens sont ici notés tels que retranscrits des archives manuscrites. Selon Frédéric Lagrange que je remercie pour ces hypothèses, Foad pourrait être l'artiste Hasan Fu'âd, enregistré aussi par Zonofone et figurant au catalogue Gramophone de 1906, sans connaître de postérité par la suite ; Bahiha pourrait se référer à Bahiyya al-Mahallāwiyya. Les enregistrements commencent au plus tard en mars 1901 : en juin, Foad, Rachidié et d'autres enregistrent ; en août, on rémunère les artistes pour 191 cylindres enregistrés ; en septembre, Ahmed Assarrem reçoit une paie pour 38 cylindres et Bahiha pour 50 originaux ; en octobre, 53 cylindres de la Cavalerie d'Égypte sont expédiés en France ; en décembre, on rémunère Foad et Rachidié pour des enregistrements de cylindres ayant eu lieu du 15 au 23 octobre. Une salle d'enregistrement est louée jusqu'à octobre et un magasin jusqu'au 30 novembre. Archives FJSP, Journal comptable vol. 3, 31 mai 1901, 28 août 1901, 12, 14 et 28 septembre 1901, 10 octobre 1901, 13 décembre 1901.

32. Archives FJSP, Journal comptable vol. 2, 11 septembre 1899.

33. Les grands livres n° 1 et n° 2 sont manquants. Le grand livre n° 3 commence en mars 1904 et finit en août 1905. Millet n'apparaît pas au grand livre n° 4.

34. Archives FJSP, Registres des CA n° 1, Séance du conseil du 11 juillet 1904.

35. *Ibid.*, 10 septembre 1904.

36. *Ibid.*

37. *Ibid.*, 6 mars 1905.

38. Archives FJSP, Journal comptable vol. 8, 20 février 1905.

39. *Ibid.*, juin 1905.

À en juger par son parcours, par sa longue collaboration avec Pathé et par son implication sur des terrains de haute importance pour la compagnie, Paul Mendigal, ingénieur expérimenté, est un employé de confiance. Mendigal participe aux enregistrements à Saint-Petersbourg entre juillet et septembre 1902, assisté par un autre employé de la compagnie, Monsieur Doidy. À la mi-juillet, ils ont déjà effectué 78 séances d'enregistrement ; en septembre, Mendigal quitte Saint-Petersbourg pour rentrer à Paris ⁴⁰. Entre mi-mars et fin juin 1903, il est à Milan ⁴¹. De mars 1904 à la fin de l'année 1905, Mendigal voyage pour enregistrer différents répertoires, ce qu'il fait certainement en juillet 1904 et en juin 1905 ⁴². Le lieu de la première session n'est pas précisé ; la session de juin 1905 se passe en Égypte où Mendigal rencontre Millet ; il lui verse même, le 20 juin, une somme pour des enregistrements de cylindres originaux ⁴³. Mendigal part ensuite pour l'Algérie ⁴⁴, et collabore probablement avec un certain Chelhi qui enregistre 150 cylindres originaux à Alger pendant le mois de juillet ⁴⁵. Fin juillet 1905, il voyage au Portugal et collabore avec la compagnie Aveline et Delalande ⁴⁶ ; en septembre, on le retrouve à Vienne ⁴⁷, puis à nouveau à Lisbonne en fin d'année 1905 ⁴⁸. En mai 1907, il est à Casablanca et enregistre des cylindres originaux ⁴⁹ ; en juin 1910, il voyage à Berlin ⁵⁰. Il continue pendant la guerre à travailler pour la branche du phonographe de Pathé et semble transporter des phonographes lors d'un voyage à New York ⁵¹. En juin 1916, il prend part aux discussions pour la formation de l'Association des distributeurs des

40. *Ibid.*, vol. 3, 15 juillet 1902 et vol. 4, 2 août 1902 et 6 septembre 1902.

41. *Ibid.*, vol. 4, 12 mars 1903 et 26 juin 1903.

42. Archives FJSP, Grand livre n° 3.

43. *Ibid.*

44. Archives FJSP, Journal comptable vol. 8, juin 1905.

45. *Ibid.*, vol. 9, 31 juillet 1905.

46. *Ibid.*, 22 juillet 1905. Aveline semble être une compagnie basée à Paris qui collabore avec des entrepreneurs locaux dans différents endroits du monde : Aveline et Delalande pour le Portugal et le Mexique ; Aveline, Magré et Lebas pour l'Amérique latine. Voir Archives FJSP, Séances du conseil du 10 octobre 1904 et du 13 septembre 1910, plusieurs mentions dans les livres comptables.

47. *Ibid.*, vol. 9, août 1905.

48. *Ibid.*, vol. 10, 22 décembre 1905.

49. *Ibid.*, vol. 12, mai 1907.

50. Archives FJSP, Grand livre n° 6.

51. *Ibid.*, n° 7.

phonographes Pathé à New York⁵². Mendigal a les compétences et l'expérience pour assister et même surveiller les autres ingénieurs sur le terrain. Il sait promouvoir les intérêts phonographiques de la Compagnie et la représenter.

Les cylindres originaux de Weiss, de Millet et de Mendigal sont envoyés à l'usine de Chatou qui produit les cylindres ou les disques matrices⁵³. Dans les inventaires annuels de la Compagnie, on retrouve les chiffres de production suivants :

- En février 1902, deux caisses de cylindres originaux égyptiens en douane, notés comme des marchandises provenant du Caire (la mention précise qu'il s'agit de 53 pièces).
- En février 1905, soixante-trois catalogues égyptiens sont répertoriés au Salon du phonographe à Paris⁵⁴. Cette même année, des extraits du répertoire égyptien sont inclus dans le catalogue des cylindres français (à côté des répertoires italien, flamand, wallon, polonais, roumain et russe)⁵⁵.

52. *The Talking Machine World*, vol. XII, n° 7, 15 juillet 1916, New York, p. 103. Le magazine publie également une photographie du dîner des associés de Pathé à l'Hôtel Claridge où la soprano Anna Fitziu (contrat exclusif avec Pathé) figure parmi les invités. Mendigal est probablement aussi dans cette photographie.

53. L'usine de Chatou garde pendant longtemps le « secret » industriel de la duplication d'un cylindre original et à partir de 1906 de la copie sur disque à partir des cylindres originaux, transcription effectuée pour l'ensemble du répertoire, y compris étranger, dans l'usine française. Ainsi, tous les cylindres originaux du monde entier passent nécessairement par la banlieue parisienne. Pour les détails techniques du processus (enregistrement original sur cylindre, copie pantographique sur cylindre ou sur disque, puis fabrication en masse des cylindres ou des disques respectivement) voir Chamoux (2015 : 218-225).

54. Le Salon du phonographe est un magasin disposant d'écouteurs et de fauteuils où, moyennant paiement, on peut écouter les morceaux de son choix. Le Salon de Paris ouvre ses portes fin octobre 1898. En 1912, des salons d'audition existent ou sont créés à Berlin, à Hambourg, à Vienne, à Budapest, à Prague, à Moscou, mais également dans les Balkans, à Bucarest, à Sofia et à Constantinople (Archives FJSP, Registres de CA n° 2, Séances du conseil du 5 avril 1911, du 13 décembre 1911 et du 13 avril 1912). La présence des catalogues égyptiens au Salon de Paris laisse supposer que la compagnie aspire à répondre aux besoins d'un public sur place – soit des personnes originaires de la Méditerranée orientale soit des Parisiens avec un goût pour les musiques égyptiennes – ou à les créer.

55. Phonographes Pathé, Cylindres enregistrés, *Nouveau Répertoire français et extraits des répertoires étrangers*, décembre 1905, p. 144.

- En février 1906 (dans la rubrique marchandises générales), 5 458 cylindres moulés ordinaires égyptiens et 5 162 cylindres moulés intermédiaires⁵⁶ égyptiens sont comptés – en plus de 2 750 et 2 213 cylindres arabes respectivement –, sept disques égyptiens, ainsi que 720 000 étiquettes égyptiennes pour cylindres ordinaires et 866 000 pour cylindres intermédiaires. Les catalogues égyptiens sont promus par un catalogue polonais et tchèque de 1906⁵⁷.
- En février 1907 (dans la rubrique marchandises fabriquées), il est question de 6 918 cylindres moulés ordinaires et 5 477 intermédiaires égyptiens, ainsi que de 660 000 étiquettes pour cylindres ordinaires égyptiens, de 873 000 pour cylindres intermédiaires égyptiens et de 2 400 catalogues égyptiens.
- En février 1908, 1 800 catalogues de cylindres égyptiens sont répertoriés, 431 000 étiquettes ordinaires égyptiennes et 746 600 intermédiaires.

Les chiffres, notamment ceux concernant la production des cylindres, sont vertigineux. Ils laissent entrevoir que les cinq premières années du xx^e siècle sont une période de forte compétition entre les différentes compagnies y compris sur le support qui prévaudra. Pathé mise sur le cylindre et devient le plus grand producteur mondial, mais il perd progressivement les marchés au profit de compétiteurs comme Gramophone ou Odéon qui fabriquent des disques. À partir de 1906, elle commence la production des disques de répertoire français et international et à la fin de la décennie 1900, elle abandonne définitivement la production et la commercialisation des cylindres enregistrés (elle continuera néanmoins d'enregistrer les originaux sur cylindre jusque dans les années 1920). Ces données nous invitent également à réfléchir sur la vie de ces objets, à savoir cylindres et disques enregistrés et catalogues de répertoire. Tous ces produits fabriqués à Chatou sont-ils commercialisés ? Dans quels pays sont-ils rendus disponibles ? Par quel public sont-ils achetés ? Les réponses à ces questions, ainsi qu'une étude comparative des compagnies phonographiques qui s'activent en Égypte et dans la Méditerranée orientale au début du xx^e siècle, comprenant des données quantitatives sur les cylindres et les disques produits et/ou vendus, ainsi que des informations sur la diffusion de ces produits par pays, pourraient nous faire reconsidérer le succès commercial du phonographe dès ses débuts et remettre en question l'idée répandue d'une consommation limitée par certaines classes aisées de la

56. Ordinaires et intermédiaires sont différents types de cylindres d'une durée de 2'30 nommés ainsi selon leur taille (longueur et diamètre différents). Voir pour plus de détails le tableau comparatif « Caractéristiques des différents types de cylindres phonographiques » de Chamoux (2015 : 408).

57. Phonographes Pathé, *Repertuar Wałków Polskich i Czeskich* [catalogue des cylindres polonais et tchèques], mars 1906, p. 3.

population. Elles pourraient également mettre en lumière l'existence d'un intérêt pour des musiques étrangères (des pays voisins ou lointains) dès l'aube du xx^e siècle.

CONCLUSIONS

Dans la quantité de documents sauvegardés à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, des recherches minutieuses révèlent quelques rares (tant par leur petit nombre que par leur intérêt extraordinaire) mentions concernant les activités de la branche phonographique de Pathé en Égypte pendant la première décennie du xx^e siècle, analysées dans le présent article. Ces mentions ouvrent de nouvelles perspectives pour l'histoire du phonographe en Méditerranée orientale.

Tout d'abord, elles nous conduisent à avancer la chronologie de l'implantation des compagnies phonographiques dans la région établie jusqu'à présent. Pathé dispose d'un dépôt de marchandises au Caire au tournant du siècle et enregistre en Égypte des musiques sur cylindres à des fins commerciales dès mars 1901.

Les sources exposées nous permettent également de repenser les réseaux transnationaux de cette économie naissante et de reconsidérer le caractère connecté des espaces. En effet, les documents prouvent l'existence de connexions multiples entre différentes localités du bassin méditerranéen, le Caire et Constantinople étant des plaques tournantes du commerce phonographique qui alimentent probablement d'autres villes portuaires voisines. Ils soulignent en outre une circulation d'acteurs, entrepreneurs et ingénieurs, et de savoir-faire, qui dépasse l'espace méditerranéen. Les voyageurs-ingénieurs sont spécialistes des techniques d'enregistrement, mais pas des répertoires enregistrés⁵⁸. Comment opèrent-ils leurs choix ? Comment repèrent-ils les musiciens ? De quels contacts disposent-ils sur place ? Les mentions explicites d'artistes égyptiens dans les archives de la Fondation sont rares, les quelques noms présents ne semblent pas connus aujourd'hui, ce qui pourrait laisser penser que Pathé n'enregistre que des musiciens de second ou de troisième rang. Or Pathé semble commercialiser le répertoire

58. À la même époque sont constituées les archives musicales de Berlin et de Vienne à des fins de collection et de sauvegarde des répertoires du monde entier, souvent par des ingénieurs maîtrisant les techniques de l'enregistrement et non pas nécessairement les répertoires. En France même, Pathé commence à collaborer avec les Archives de la Parole dès leur création en 1911.

égyptien enregistré jusqu'à 1905 sans mentionner le nom de la compagnie⁵⁹. Ainsi, un inventaire de l'ensemble du répertoire qu'elle a enregistré et commercialisé devrait être effectué afin de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse ; c'est une gageure en raison de la fragilité du support et de l'éparpillement, voire la perte, des catalogues.

Enfin, les mentions quantitatives nous invitent à nous pencher sur les premières productions sur cylindre puis sur disque des musiques du bassin méditerranéen, mais aussi et surtout à redéfinir la place sociale peut-être sous-estimée de ces produits sonores, deux décennies avant l'avènement de l'enregistrement électrique (dans le milieu des années 1920) qui conduit selon Michael Denning (2015) à une révolution musicale vernaculaire internationale. Dès le début du siècle, des villes cosmopolites du bassin méditerranéen comme le Caire et Constantinople consomment les produits du phonographe et il se peut même qu'un goût pour les musiques du monde commence à se former en Europe en dehors des collections d'archives.

La Première Guerre mondiale met un frein aux différentes tendances amorcées. Pour Pathé en particulier, elle marque l'arrêt de l'internationalisation de la compagnie, et de sa conquête du monde, alors que Chatou se transforme en usine des munitions pour la guerre. Elle marque également la division des deux secteurs (phonographique et cinématographique) survenue en 1918 : à partir de cette date, les archives sauvegardées à la Fondation concernent uniquement le cinéma. Pour la période d'avant-guerre, plusieurs questions restent en suspens concernant tant la production que la réception des répertoires enregistrés. D'autres recherches pourraient y répondre et continuer à nous étonner sur la modernité de la Méditerranée orientale.

59. À noter également, que même en France, à la fin du XIX^e et au tout début du XX^e siècle, les artistes qui jouissent d'une réputation sur la scène musicale sont majoritairement désintéressés par le phonographe et n'effectuent pas d'enregistrements.

BIBLIOGRAPHIE

- Anagnostou, Panagiota. 2022. « La compagnie phonographique Pathé dans les Balkans (1897-1918) : réseaux transnationaux, pratiques oubliées, enregistrements commerciaux. » Mémoire de 3^e année, déposé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Athènes : EFA.
- Anagnostou, Panagiota et Mélisande Leventopoulos. 2022. « Οι γαλλοελληνικές σχέσεις μέσα από το πρίσμα της βιομηχανίας του θεάματος και της διασκέδασης. Η περίπτωση του διασυνοριακού δικτύου της Πατέ » [Les relations franco-grecques au prisme de l'industrie du spectacle et du divertissement. Le cas du réseau transfrontalier de Pathé]. Dans 1919: Η σύνοδος ειρήνης του Παρισιού μέσα από το πρίσμα των γαλλοελληνικών σχέσεων των αρχών του 20ού αιώνα [1919 : La conférence de paix de Paris à travers les relations franco-grecques du début du xx^e siècle]. Athènes : Éditions Asini.
- Chamoux, Henri. 2015. « La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Epoque (1893-1914) : artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque. » Thèse de doctorat en histoire, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- Denning, Michael. 2015. *Noise Uprising, The Audiopolitics of a World Musical Revolution*. Londres : Verso.
- Georgelin, Hervé. 2005. *La fin de Smyrne. Du cosmopolitisme aux nationalismes*. Paris : CNRS Éditions.
- Grönöw, Pekka. 1981. « The Record Industry Comes to the Orient. » *Ethnomusicology* 25 (2), 251-284.
- Kalyviotis, Aristomenis. 2002. Σμύρνη, η μουσική ζωή 1900-1922. Η διασκέδαση, τα μουσικά καταστήματα, οι ηχογραφήσεις δίσκων [Smyrne, La vie musicale 1900-1922. Divertissement, magasins de musique, enregistrements]. Athènes : Music Corner et Tinella.
- Maisonnette, Sophie. 2009. *L'invention du disque 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Poffandi, Stefano. 1897. *Indicateur égyptien administratif et commercial*. Alexandrie : Imprimerie Générale L. Carrière.
- Poulimenos, George et Achilleas Chatzikonstantinou. 2018. Η προκυμαία της Σμύρνης. Ανιχνεύοντας ένα σύμβολο προόδου και μεγαλείου [Les quais de Smyrne. Tracer un symbole de développement et de grandeur]. Athènes : Éditions Kapon.
- Salmon, Stéphanie. 2014. *Pathé, à la conquête du cinéma 1896-1929*. Paris : Tallandier.
- Smyrnelis, Marie-Carmen, dir. 2006. *Smyrne, la ville oubliée ? 1830-1930. Mémoires d'un grand port ottoman*. Paris : Autrement.
- Ünlü, Cemal. 2016. *Git zaman gel zaman. Fonograf-gramofon-taş plak* [Allez le temps, vient le temps. Phonographe-gramophone-disques]. Istanbul : Pan Yayıncılık.

ANNEXE

Dépôt du Caire, Marchandises présentes au dépôt et en cours de route (Archives FJSP, Inventaire n° 1, 28 février 1901)⁶⁰

[Matériel]	[Quantité]	[Prix à l'unité]	[Total en francs]
Dépôt du Caire			
Gaulois en boîtes sans accessoires ni diaph.	43	19,10	821,30
« s/ «	1	17,20	17,20
Graphophones 25 ord. sans boîte	8	22	176
« 25 luxe	2	25	50
« 26 et 26 ord. en boîtes	78	24,40	1 903,20
« 66 en boîtes	103	61,80	6 365,40
« 66 «	5	61,80	309
Class m Edison	3	270	810
Spring motor Edison	2	270	540
« « « support français	1	270	270
Automatiques B 3 467	2	85	170
« Stentor	1	100	100
Stentor Edison	5	400	2 000
Raboteuses 560 sans table	2	72,50	145
« « avec «	1	126,40	126,40
« 580 sans «	1	123	123
« 560 « «	1	72,50	72,50
Cylindres vierges Stentor	447	2,49	1 113,03
« enregistrés ord.	6 106	0,75	4 579,50
« « Stentor	215	4,50	963
« « « (consignation)	6	4,50	27
Cylindres vierges ordinaires	17 330	0,33	5 718,9
[...] Spring motor	1	6	6
Diaphragmes 290	168	1,75	294
« 295	186	1,75	325,50
« 291	398	1,60	636,80
« 296	73	1,60	116,80
« 291	74	1,60	118,40
« 296	74	1,60	118,40
« Rice	134	1,80	241,20
« 340	7	19	133
« 430	1	65	65
« 435	2	20	40

60. Les crochets signalent une écriture peu lisible dans l'original.

Pavillons 170 C	6	5,5	33
« 176	37	3,50	129,5
« 180	25	2,75	68,75
« 145	6	2,75	16,50
« 120	130	0,65	84,50
« 443	1	11	11
« 125	3	0,50	1,50
« 185	7	0,85	5,95
« 150	3	6	18
« 345	2	1,55	3,10
« 147	47	2,50	117,50
Tubes auditifs 200	49	0,80	39,20
« « 205	136	1,46	198,56
Ecouteurs auditifs 230	107	0,60	64,20
« « 252	100	0,10	10
« « 220	42	0,093	3,90
Accumulateurs n° 2	2	50	100
Membranes 305	350	0,06	21
« 306	400	0,06	24
Boîtes ordinaires de 12 cylindres	7	2,75	19,25
« « 18 «	2	3,50	7
« « 15 «	4	3	12
« luxe de 6 cylindres	2	5	10
« « 12 «	9	6,50	58,50
« « 18 «	18	10	180
« « 24 «	6	12	72
« « 36 «	5	18	90
« ordinaires type C de 6 cylindres	10	3	30
« « « 12 «	17	4,5	76,50
« « « 24 «	1	6	6
« de 6 Stentor	1	8	8
« 12 «	1	12	12
Boîtes nécessaire A ord. vides	2	5	10
« « B ord. vides	1	12	12
« « B. luxe	4	20	80
« « G.B «	2	15	30
« « A «	1	12	12
Ressorts Gaulois	20	0,30	6
« pour 215	213	0,30	63,90
« « 66	92	0,80	73,60
Saphirs reproducteurs	22	0,90	19,80
« rabots	10	2	20
Capsules pour 296	14	0,077	1,05
Araignées pour 340	22	0,40	8,80
Ailettes pour 291	18	0,035	0,65
Bâtons cire	5	0,10	0,50
Y C[...]	25	0,104	2,60
Burettes	59	0,22	13
Blaireaux	85	0,25	21,25

Raccords 325	73	0,80	58,40
« 328	65	0,95	61,75
Tournevis	99	0,20	19,80
Tubes souples enregistreurs	26	1,45	37,70
Flacons d'huile	28	0,30	8,40
Ecrous voyageurs	10	0,60	6
Raccords C W	55	0,15	8,25
Mains 316	49	1,20	58,80
« «	48	1,20	57,60
Galleries de 8 personnes A sans tubes ni raccord	4	3,65	14,60
« 10 « « « «	8	3,90	31,20
« 12 « « « «	3	4,15	12,45
« 15 « « « «	3	4,65	13,95
Raccords de Galleries	10	0,75	7,50
Pièces détachées de graphophone 25 pour n° 1	6	1,20	7,20
« « « « 4	1	0,60	0,60
« « « « 7	2	0,50	1
« « « « 21	10	0,10	1
« « « « 2	4	0,24	0,95
« « « « 3	4	0,60	2,40
« « « « 5	4	0,30	1,20
« « « « 6	180	0,06	10,80
« « « « 8	2	0,40	0,80
« « « « 9	4	0,80	3,20
« « « « 10	4	0,40	1,60
« « « « 11	4	0,80	3,20
« « « « 12	4	0,30	1,20
« « « « 13	4	0,30	1,20
« « « « 14	4	0,40	1,60
Pièces détachées de graphophone 25 pour n° 15	4	0,30	1,20
« « « 16	4	1,40	5,60
« « « 18	4	0,40	1,60
« « « 19	4	0,10	0,40
« « « 20	4	1,20	4,80
« « « 22	4	0,04	0,16
« « « 23	1	0,12	0,12
« « « 24	4	0,40	1,60
« « « 25	3	0,80	2,40
« « « 26	4	0,40	1,60
Vis assorties « « [55]	10	0,04	0,40
Séries de pièces détachées du Gaulois	3	[18,10]	54,30
Manivelles du graphophone 66	4	0,75	3
Vis motrice	6	0,12	0,70
Boules régulation	40	0,20	8
Pug[oies] d'entraînement	33	0,80	26,40
Poulies	13	1	13
Lames régulateurs	76	0,034	2,60
Frein de levier de mise en marche	3	1,20	3,60

Bâtis	4	4	16
Dessous du bâtis	4	2	8
Pignons avec 2 roues intermédiaires	12	1,50	18
« « 1 « «	12	0,95	11,40
Chariots ports diaphragmes	4	10,75	43
Pièces servant à supporter les ressorts	4	0,10	0,40
Régulateurs	4	1,55	6,20
Maudrions	4	2,85	11,40
Roues freins de côté	4	0,45	1,80
« « « plus petites	4	0,35	1,40
Boules de ressorts	4	1,30	5,20
Lames intercalaires de ressorts	4	0,90	3,60
Vis diverses	50	0,02	1
Ressorts 25	168	pour	109,50
Flacons d'huile	50	0,50	25
Pavillons 170 pour automatiques	2	6	12
Raccord C Z	79	0,78	61,60
(Total : 31 301,42)			
Dépôt du Caire - March ^{ses} en cours de route			
Pavillons pour 25 – 176	25	3,50	87,50
« « 66 176	25	3,50	87,50
« complets 150	5	7,50	37,50
« 441	2	11	22
« 145	6	2,70	16,50
« 180	25	2,75	68,75
Diaphragmes rex Rex	150	4	600
Membranes p ^r 296	500	0,06	30
« « 291	500	0,060	30
Diaphragmes complets p ^r 66 540	6	21,21	127,50
Ecrous voyageurs acier Stentor Edison	10	1,20	12
Vis serrage pavillon 170	6	0,02	0,10
Bagues avec vis Pavillon 170	2	0,25	0,50
Cylindres vierges rabotés en boîtes feutrées	200	0,50	100
Membranes Rex	100	0,09	9
Bâtons de cire	10	0,10	1
Membranes pour 340 dont 4 en celluloïd	10	0,25	2,50
Boîtes tubes Se[ce]stines	2	4,60	9,20
Appareils aiglons en boîte cirée	1	25,80	25,80
Diaphragmes 296	100	1,60	160
Nécessaires 302	50	2,50	125
Cylindres type C vierges rabotés en boîtes feutrées	200	0,60	120
« Stentor enregistrés	1	4,50	4,50
« Enregistrés ord.	20	0,75	15
(Total : 1 811,85)			

TRADUCTION

Ūshī, Māgid. *Firdīnānd al-Miṣrī, khabīz al-ḥubb wa-l-ghinā'*
[Ferdinand l'Égyptien, pâtisseries de l'amour et du chant].
Le Caire : al-Kutubkhān, 2023, 196p.

ISBN : 978-977-803-152-2

Traduction présentée et commentée
par Frédéric Lagrange, Sorbonne Université / CEDEJ

Ferdinand l'Égyptien est un premier roman attachant et bien reçu par la critique¹, dont le héros est un jeune boulanger-pâtissier français initié à Oum Kalsoum dans son adolescence par l'entremise de l'apprenti marocain travaillant dans la boulangerie de son père à Montmartre – qui est d'ailleurs la boulangerie où Dalida achète régulièrement sa baguette... Tombé amoureux d'une jeune Égyptienne lors de son premier voyage au Caire, il s'égyptianise progressivement et s'installe dans sa nouvelle ville, y introduisant la mode des macarons. Malheureusement, le conspirationnisme de l'époque révolutionnaire compliquera sa métamorphose. La thèse sous-jacente du roman est qu'on ne peut progresser et pleinement se réaliser qu'en sortant de chez soi : nul n'est prophète en son pays.

Une originalité plaisante du roman est qu'outre les nombreuses citations de chansons d'Oum Kalsoum qui viennent ponctuer le texte, chaque chapitre s'ouvre par une page livrant une scène vécue par la cantatrice. Mais si les deux premières scènes correspondent à des épisodes réels ou vraisemblables de sa vie, le lecteur repère vite un dérapage et un écart considérable avec la *sīra* reconnue du personnage historique, répétée par ses biographes (Fu'ād 1983, Danielson 1997, Saḥḥāb 2003, etc.). C'est en fait une Oum Kalsoum parallèle dont il est question, comme un contre-exemple à Ferdinand. Cette Oum

1. Voir *al-Yawm al-sābi'* 26 juillet 2023, www.youm7.com, consulté le 27 juillet 2025 ; *al-'Arabī al-jadīd* 08 février 2025, www.alaraby.co.uk, consulté le 27 juillet 2025, dans lequel Mu'in al-Biyārī parle de « littérature kulthūmienne » (*adab kulthūmī*).

Kalsoum est en effet une villageoise qui aurait fait le choix de rester dans sa campagne, sans s'installer au Caire, sans devenir le monument de référence du chant arabe ni l'icône de la modernité arabe et de l'*empowerment* féminin au xx^e siècle qu'est l'Oum Kalsoum du réel.

Si on place à part *Baligh*, le roman de Ṭalāl Fayṣal² paru en 2017 qui imagine un narrateur parisien obsédé par le célèbre compositeur Baligh Ḥamdī, et dans lequel Oum Kalsoum est un personnage secondaire de la relation tumultueuse entre le musicien et son épouse Warda, *Ferdinand l'Égyptien* est l'une des premières livraisons (2023) d'une mode qui naît à l'approche du cinquantenaire de la mort d'Oum Kalsoum, le 3 février 1975, où le nom de la cantatrice apparaît dans le titre ou le contenu de fictions romanesques³. Mais ce roman se caractérise par un traitement très original de la *persona* de la cantatrice, accompagné de clins d'œil lancés aux nombreux « kalthoumophiles », qui s'amuseront à décoder les allusions intertextuelles glissées par l'auteur à des chansons ou à des épisodes connus de la geste kalthoumienne.

Cette traduction correspond aux seuls incipit « kalthoumiens » des seize chapitres du roman.

Ferdinand the Egyptian (Māgid Ūshī, 2023) is an engaging and critically acclaimed debut novel whose hero is a young French baker and pastry chef who is introduced to Umm Kulthum in his teens by a Moroccan apprentice working in his father's bakery in Montmartre—which is also the bakery where Dalida regularly buys her baguette... After falling in love with a young Egyptian woman during his first trip to Cairo, he gradually becomes Egyptianized and settles in his new city, introducing macarons to the local scene. Unfortunately, the conspiracy theories of the revolutionary era complicate his transformation. The underlying thesis of the novel is that one can only progress and fully realize one's potential by leaving home: no one is a prophet in their own country.

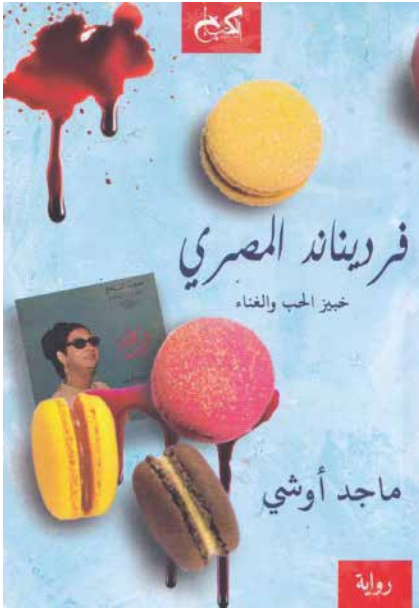
A pleasant original feature of the novel is that, in addition to the numerous quotations from songs by Umm Kulthum that punctuate the text, each chapter opens with a page recounting a scene from the singer's life. But while the first two scenes correspond to real or plausible episodes in her life, the reader quickly notices a shift and a considerable departure from the recognized *sīra* of the historical figure. In fact, this is a parallel Umm Kulthum, a counterexample to Ferdinand. This Umm Kulthum is actually a villager who chose to remain in the countryside, without moving to Cairo, without becoming the benchmark of Arabic singing or the icon of Arab modernity and female empowerment in the

2. Fayṣal, Ṭalāl. 2017. *Baligh*. Le Caire : al-Shurūq.

3. Ḥulayḥīl, 'Alā'. 2023. *Sab' rasā'il ilā Umm Kulthūm*. Amman : al-Ahliyya li-l-nashr wa-l-tawzī' ; Nadā, Aḥmad. 2025. *Burg ḥafl al-Azbakiyya*. Le Caire : Diwān.

20th century that the real Umm Kulthum is. *Ferdinand the Egyptian* is one of the first examples of a trend that emerged around the fiftieth anniversary of Umm Kulthum's death on February 3, 1975, when the singer's name appeared in the title or content of fictional novels. But this novel is characterized by a highly original treatment of the singer's persona, accompanied by nods to the many "Kulthumphiles," who will enjoy decoding the author's intertextual allusions to well-known songs and episodes from Umm Kulthum's career.

This is the French translation (by Frédéric Lagrange) of the opening passages of each chapter.



فرديناند المصري (ماجد أوشي، ٢٠٢٣) هي رواية أولى جذابة وحازت على إعجاب النقاد، بطلها شاب فرنسي يعمل خبازاً وصانع حلويات، تعرّف على أم كلثوم في مراهقته عن طريق عامل مغربي يعمل في مخبز والده في مونمارتر، وهو نفس المخبز الذي تشتري منه داليدا خبزها الباجيت بانتظام... بعد أن يقع في حب شابة مصرية خلال رحلته الأولى إلى القاهرة، يتأقلم تدريجياً مع الحياة المصرية ويستقر في مدينته الجديدة، حيث يقدم الماكرون إلى الساحة المحلية. للأسف، تتعقد نظريات المؤامرة في عصر الثورة تحوله إلى شخصية مصرية. الفكرة الأساسية للرواية هي أنه لا يمكن للمرء أن يتقدم ويحقق كامل إمكاناته إلا بالرحيل عن مسقط رأسه : لا أحد نبي في بلده.

ومن السمات المميزة للرواية أنه بالإضافة إلى الاقتباسات العديدة من أغاني أم كلثوم التي يزدان بها النص، يبدأ كل فصل بصفحة تسرد

مشهداً من حياة المطربة الشهيرة. ولكن في حين أن المشهدين الأولين يتطابقان مع أحداث حقيقية أو من الممكن أن تكون وقعت في حياتها، يلاحظ القارئ سريعاً انحرافاً كبيراً عن السيرة المعروفة لأم كلثوم التاريخية. إنها «أم كلثوم موازية» تحكي الرواية قصتها، وهي نقيض فرديناند : أم كلثوم الموازية هذه تظل قروية اختارت البقاء في طماي الزهايرة، دون الانتقال إلى القاهرة، دون أن تصبح معياراً للطرب العربي و رمزا للحدثة العربية وتمكين المرأة في القرن العشرين كما هي أم كلثوم الحقيقية. يُعدّ كتاب «فرديناند المصري» أحد الأمثلة الأولى على اتجاه ظهر مع اقتراب الذكرى الخمسين لوفاة أم كلثوم في ٣ فبراير ١٩٧٥، حين ظهر اسم المغنية في عنوان أو محتوى روايات خيالية. لكن هذه الرواية تتميز بمعالجة مبتكرة للغاية لشخصية المطربة العظيم، مصحوبة بتلميحات خفية يستمتع «عشاق الست»، بفك شفرتها حتى يتعرفوا على أغاني شهيرة أو حلقات من مسيرة أم كلثوم «التاريخية». هذه هي الترجمة الفرنسية (قام بها فريدريك لاجرانج) للمقاطع الافتتاحية لكل فصل.

1

Quand ce fut son tour de chanter un hymne, la petite Oum Kalsoum fit trois pas en avant sur l'estrade du petit théâtre et se plaça exactement au-dessus de la croix dessinée sur le sol par l'organisateur de la soirée, là où les chantres devaient se tenir. Devant la scène était dressée une grande tente de toile bariolée, remplie d'amateurs de chant religieux. Elle observa leurs mines renfrognées, et se retourna pour chercher le regard de son père, le cheikh Ibrahim el-Beltagui. Il lui fit un signe de la tête pour l'encourager, accompagné d'un petit sourire de tendresse. Levant les yeux, son regard se fixa sur la lampe géante au milieu de cet espace, et elle se mit à trembler. Elle entendit dans sa tête les recommandations que l'homme qui avait payé pour cette soirée avait faites à son père : le concert n'était qu'une souricière destinée à ses ennemis du village voisin, et il les avait invités pour leur donner une leçon.

— Cent cinquante piastres, pas une de moins, Cheikh Ibrahim ! Mais dès que quelqu'un fracassera la grosse lampe sous la tente, échappez-vous tous en vitesse par cette ouverture, ici.

Le large manteau bleu et la coiffe bédouine qui recouvraient sa tête dissimulaient efficacement ses tremblements, et le cercle qui serrait le keffieh lui donnait un minimum d'équilibre. Elle garda la tête droite, en face de la grosse lampe, puis ferma les yeux, prit une longue inspiration, laissa s'échapper un profond et retentissant soupir tremblant, puis elle entama son hymne :

*Que Dieu nous protège de tous les ennemis
C'est sur Lui que je trouve mon ferme appui⁴*

Après quelques minutes, Oum Kalsoum se laissa emporter par son chant, les yeux toujours clos, passant d'un hymne au suivant. Elle avait presque oublié la castagne à venir quand elle repéra dans le fond de la tente des ombres qui venaient se joindre au public. Elle se retourna vers son père qui se tenait au milieu du chœur des chantres, le regard interrogatif. La peur avait figé une petite larme entre ses paupières. Elle avait maintenant oublié les paroles des chants sacrés, sauf ce vers :

Gloire à Celui qui, par miséricorde, envoya Son Prophète à la création

Ses yeux ne quittaient pas la lampe, cet être lumineux qui la protégeait tant qu'il demeurerait allumé. Alors qu'elle la fixait, les yeux embués, elle donnait l'impression d'être comme un mystique s'adressant à son créateur dans

4. Hymne mentionné par Fu'ād (1983 : 79), comportant le vers ici chanté.

une transe de communion, créant entre elle et ce globe à pétrole un lien spirituel ininterrompu.

Gloire à Celui qui, par miséricorde, envoya Son Prophète à la création

Le signal attendu ne tarda pas : quelqu'un fracassa la lampe et coupa le fil des supplications divines qui retenait Oum Kalsoum exactement sur la marque au sol. Elle disparut avec toute la troupe en trois secondes⁵.

2

Habituellement, les soirées où se produisait Oum Kalsoum avec son père et les autres chantres se terminaient vers minuit. Quand le concert avait lieu dans un village éloigné du leur, Tamay al-Zahayra, le chemin du retour prenait toute la nuit. Au début du parcours, tout le monde se rendait à la gare pour y dormir et attendre le premier train dans la matinée. Une fois dans le bâtiment, le cheikh Ibrahim tentait d'amadouer le chef de gare pour qu'il leur ouvre la salle d'attente, quand il y en avait une, et la petite entrait parfois dans les négociations en se présentant comme Oum Kalsoum, la célèbre hymnode, et elle le prouvait en entonnant un ou deux chants⁶.

Dans la salle d'attente, la petite disait à son père qu'un jour elle serait célèbre, et que chaque village s'enorgueillirait de sa visite. Alors elle exigerait des organisateurs de concerts de leur fournir un moyen de transport entre chez eux et le lieu de la soirée, aller et retour. Le cheikh Ibrahim la confortait dans ses espoirs, il ajoutait que de son côté il exigerait qu'elle ait droit par contrat à une bouteille de limonade pétillante, qu'elle boirait avant de se produire sur scène⁷.

Une nuit bien froide, alors qu'il n'y avait même pas de salle d'attente dans la gare du village où ils avaient chanté, le cœur du chef de gare s'attendrit au spectacle du cheikh Ibrahim et de sa troupe épuisée. Il leur proposa, confus d'embarras, de leur ouvrir l'étable afin qu'ils puissent y dormir. Ils hésitèrent à accepter et la petite se révolta :

5. Anecdote possiblement véridique, rapportée par Fu'ād (1983 : 87). Ni'māt Aḥmad Fu'ād semble avoir mené des entretiens avec Oum Kalsoum, mais sa biographie ne cite jamais explicitement ses sources. Elle est cependant une référence indispensable, utilisée par tous les chercheurs ultérieurs malgré son manque de rigueur scientifique et un ton hagiographique dont se moque Ṣāghiya (1991), en lui donnant le sobriquet *al-duktūra*.

6. Adaptation d'une anecdote rapportée par Fu'ād (1983 : 92).

7. Détail mentionné par Fu'ād (1983 : 89).

— Il plaisante ou quoi, papa ?

Mais le vent glacial ne leur laissa pas l'occasion de faire la fine bouche. Quand le chef de gare leur ouvrit l'étable, les moutons se réveillèrent et se dressèrent, collés les uns contre les autres, observant la scène. Le chef de gare les repoussa afin que la moitié de l'espace puisse être réservé aux hôtes de la nuit. Tout le monde s'assit, sauf Oum Kalsoum qui se dirigea vers les moutons en se bouchant le nez :

— Bien le bonsoir, messieurs-dames !

— Mais à qui tu dis bonsoir, ma fille ? Ce sont des moutons⁸ !

3

— On va chanter au Caire, Papa ?

Umm Kulthum posa la question dès que fut parti l'impresario qui avait versé les arrhes du premier concert qu'ils devaient donner au Caire, à l'occasion de la fête de l'Ascension Nocturne du Prophète, dans le palais d'Ezzedin Yeken Bey, à Helwan. Sa voix en tremblait d'excitation. Le premier déplacement vers le Caire était un événement magique pour la petite. Dans le train, elle reposa sa tête contre la vitre et ferma les yeux, humant l'air. Son odeur était nouvelle, le chemin était nouveau, le spectacle du dehors était nouveau, même les passagers dans le wagon étaient différents de ceux qu'elle avait l'habitude de voir dans ses voyages vers les villages voisins pour y animer des fêtes.

L'impresario les attendait et les accompagna jusqu'au palais du Bey. Sur tout le chemin menant au faubourg de Helwan, Oum Kalsoum s'émerveilla de la capitale. Assise contre la fenêtre de la voiture, elle ne cessait d'interroger l'impresario sur les bâtiments devant lesquels ils passaient, les rues, les gens, leur costume, leur métier. Son père la rabroua et elle se tut.

8. Cette réplique teste implicitement la culture musicale et cinématographique du *lector in fabula* : c'est une allusion plaisante à une scène du film *Sallāma* (Togo Mizrahi, 1945) où la véritable Oum Kalsoum interprète la chanson *Salām allāh 'alā l-ḥāḍirīn* (paroles Bayram al-Tūnisī, musique Zakariyyā Aḥmad, mode *gahārkhāh*). La chanteuse Sallāma, qu'elle interprète, y apostrophe les aristocrates de la cour califale qui se gaussent de son ancien métier de bergère, leur répliquant :

Nous avons gardé les moutons et les avons conduits

Et bien souvent à coup de bâton les avons frappés

Mais nous avons découvert que les moutons aiment le chant

Même si on les insulte, même si on les frappe

Les bœufs ne sont point impolis, et ne se fâchent point sans raison

Que le salut de Dieu soit sur les moutons !

Voir "سلام الله على الأغنام", www.youtube.com, consulté le 3 juillet 2025.

Mais la rencontre avec le Bey fut la première occasion pour la capitale de leur montrer ses crocs. L'aristocrate observa leur mise avec sévérité, particulièrement le costume bédouin de la petite. Il se refusait à offrir à ses invités un spectacle de si mauvais goût. Il demanda à l'impresario de faire venir au plus vite et à n'importe quel prix le cheikh Ismaïl Sukkar⁹, afin qu'il animât la soirée. Quand l'impresario demanda au Bey ce qu'il devait faire de la troupe du cheikh Ibrahim, il lui donna instruction de les installer au sous-sol et de leur apporter à manger là-bas.

Les mains du cheikh Ibrahim et celles de Khaled, le frère d'Oum Kalsoum, se tendaient vers la nourriture offerte, mais Oum Kalsoum se recroquevilla dans un coin éloigné, en dépit du froid, de l'humidité et de la faim. Elle demeura assise sur un banc de bois placé en face d'une fenêtre qui ne ressemblait ni à celles des trains ni à celles des voitures, une lucarne haut placée qui ne permettait de voir que le ciel et les pieds de ceux qui marchaient auprès de cette ouverture. L'impresario passa au rez-de-chaussée, répétant à l'infini des formules de bienvenue, et il fut suivi par une large cape. Elle comprit que le cheikh Ismaïl Sukkar venait d'arriver.

Oum Kalsoum surveillait la lune, dont la clarté se voilait, au point de s'obscurcir presque complètement. Cela ne faisait qu'augmenter son sentiment d'étouffer. Le cheikh Ibrahim quitta sa place pour aller consoler sa fille. Elle s'enveloppa de son manteau dès qu'il s'assit auprès d'elle, et il lui raconta que la nuit où elle était née était encore plus sombre et plus froide, et que pourtant cela avait été la plus belle nuit de sa vie.

La voix de son père lui parvenait comme issue d'un monde lointain, se mêlant à celle du cheikh Ismaïl Sukkar qui interprétait les hymnes, et celle des invités qui saluaient sa performance par leurs compliments. La lune avait disparu du ciel, le froid empira, et l'odeur d'humidité et de pourriture de ce sous-sol porta à son comble son sentiment d'étouffement. Elle enfouit sa tête dans les habits de son père et se laissa aller à ses sanglots silencieux. Elle avait soudain beaucoup mûri, et elle n'était plus cette petite fille avait pris le train pour le Caire dans la matinée, ignorant ce que lui réservait la grande ville¹⁰.

9. Hymnode (*munshid*) célèbre au début du xx^e siècle, il enregistre quelques disques pour la compagnie turque Orphéon avant la première guerre mondiale, puis pour Baidaphon vers 1927 ainsi qu'Odéon.

10. Ce passage du roman modifie totalement la scène équivalente chez Fu'ād (1983 : 103-105), répétée chez Saḥḥāb (2003 : 63), et qui se base apparemment sur un entretien de Fu'ād avec Oum Kalsoum. La scène commence de façon identique, mais dans les souvenirs d'Oum Kalsoum, 'Izz al-Dīn Yakan invite finalement la jeune chanteuse à rejoindre le chantre Ismā'il Sukkar, qui sera émerveillé par sa voix et le premier à l'encourager. La soirée se termine par un succès retentissant.

4

Ce qui s'était passé dans le palais de Yakan Bey avait laissé une trace majeure dans l'esprit d'Oum Kalsoum. Elle ne se rendit plus au Caire pendant longtemps, avant qu'une nouvelle occasion de se rendre à la capitale et d'animer une soirée ne se présentât à nouveau. La jeune fille avait accumulé un petit pécule, composé de ce que lui donnait son père à l'Aïd et de ce qu'il lui laissait après avoir touché l'intégralité du cachet de ses tournées. Elle gardait son trésor dans un mouchoir, et la somme grandit, piécette après piécette, jusqu'à représenter quinze livres entières.

Elle était fière d'être parvenue à ce chiffre, et avait l'impression qu'elle pourrait acheter n'importe quoi dans l'univers. Elle prit avec elle son mouchoir au Caire, dans l'intention de se rendre dans un magasin des mille sortes et de toutes les acheter, ces sortes ! Elle était arrivée avec son père à l'hôtel Gordon House, au centre ville, pour se reposer avant de se mettre au travail. Oum Kalsoum aimait l'oreiller moelleux sur lequel elle reposait sa tête et lui confia sa fortune, cachant son mouchoir en-dessous.

Il était prévu qu'ils partent tous ensemble le lendemain visiter les sites touristiques du Caire. Au réveil, elle glissa ses doigts sous l'oreiller pour saisir sa fortune, mais ne trouva rien. Elle se mit la main sur la bouche pour taire le cri qui lui vint spontanément. Elle retourna la chambre de fond en comble, sans rien trouver. Son père lui demanda ce qu'elle faisait alors qu'ils étaient en retard. Elle ne voulut rien lui dire, craignant d'être punie. Mais la mésaventure lui rappela celle de sa première visite au Caire et ce qui s'était passé. Elle détesta la ville et tout ce qu'elle représentait. Les rues et les hauts immeubles n'étaient à ses yeux que des repaires de voleurs et de brigands de grand chemin. Tous les Cairotes étaient des criminels, depuis le porteur à la gare jusqu'au vendeur de barbe-à-papa, en passant par l'employé à la réception du Gordon House, Ezzedine Yakan Bey, tous des bandits. Quand on lui montra les Pyramides, elle eut le sentiment que leurs pierres n'étaient que ses millimes et ses piastres accumulées au long des dernières années pour parvenir aux quinze livres. La jeune fille rentra dans son village en gardant en elle une rancœur envers la capitale, et se jura de ne jamais y revenir.

5

Depuis son enfance, le cheikh Abou el-Ela Mohamed était le parrain musical de la petite. Elle rêvait en entendant ses disques sur le phonographe du maire du village. Le jour où elle le rencontra en chair et en os pour la première fois sur le quai de la gare de Simballawein fut l'un des plus beaux de sa vie¹¹. Elle ne savait pas qu'il vivait dans le même monde qu'elle, sur la même terre. Elle entendit sa voix de près, elle put le toucher de sa propre main, sentir son parfum, s'assurer qu'il était bien une créature vivante ! Elle s'agrippa à lui, tentant de le garder pour elle seule. C'était elle qui le méritait le plus. Personne ne savait l'écouter comme elle, elle seule se laissait emporter par l'amour de sa voix, par sa sensibilité, et des larmes lui venaient aux yeux quand cette voix la soulevait vers des degrés célestes.

Lui pensait que cette petite promettait beaucoup. Il se plia à sa demande et accepta de rendre visite à la famille, dans sa demeure. Elle courait devant lui dans les ruelles de Simballawein, tournant ici à gauche, ici à droite, sur le point de trébucher tandis qu'il la suivait, en compagnie de son père. La maison était en état de mobilisation générale, il chanta pour elle et enchanta la compagnie. Il lui demanda de chanter à son tour, ses joues s'empourprèrent alors qu'elle se tenait juste devant lui, elle prit sa respiration et sa voix s'éleva avec l'une de ses compositions préférées d'Abou el-Ela :

*Puissé-je être sa rançon, qu'il gâche ou préserve ma passion
Il a possédé mon cœur : ai-je encore à choisir quelque action¹² ?*

11. Le passage du chanteur et compositeur Abū l-'Ilā Muḥammad à Ṭamāy dans la famille d'Oum Kalsoum est apparemment une réalité, rapportée par Fu'ād (1983 : 101-102).

12. *Afdīhi in ḥafīẓa l-hawā aw ḍayya'a, qaṣīda* mesurée sur rythme *waḥda*, mode *bayyātī*, texte Ibn Nabīh al-Miṣrī (1165-1222), enregistrée par Abū l-'Ilā Muḥammad sur disque Gramophone/HMV (14-12631/32, matrice 2594/95y) en janvier 1912, avec une faute de morphologie dans le *maṭla'* (**ufdīhi* à la place de *afdīhi*). La *qaṣīda* est enregistrée à nouveau par Abū l-'Ilā pour Baidaphon (82263/64, vers 1921), avec correction de la faute, sur une mélodie identique, indice de fixation d'une performance peut-être initialement semi-improvisée. Oum Kalsoum à son tour l'enregistre pour Gramophone/HMV (18-212366/67, matrice BF1167/68, août 1927) ; il s'agit de la première session d'enregistrements électriques faits au Caire, selon un courrier interne de Gramophone Co daté du 30 avril 1927 (Strötbaum sd).

6

Ali Abou el-Einein, un commerçant, s'était alloué les services du cheikh Zakariyya Ahmed afin qu'il anime toutes les nuits du mois de Ramadan dans sa demeure de Simballawein : il réciterait le Coran en début de soirée, puis interpréterait des hymnes sacrées et même des chants profanes par la suite. Le célèbre chantré se rendit dans la bourgade pour honorer son contrat, et on lui parla sur place de cette jeune fille à la voie enchanteresse. Leur rencontre devenait inéluctable, et comme tous ceux qui l'avaient précédé, il tomba sous le charme. Il l'invita à assister aux nuits qu'il animait, elle accepta, et le cheikh Ibrahim à son tour l'invita à leur rendre visite. Zakariyya se rendit chez eux de bonne grâce. La maîtresse de maison, Fatma el-Meligui, tint à l'honorer en choisissant une oie bien grasse qu'elle avait élevée et gavée pendant des mois. Elle la sacrifia, la cuisina et la déposa sur la table basse. Ils la dévorèrent tous ensemble. L'hôte insista sur la nécessité de leur déménagement collectif au Caire. Le cœur de la jeune fille se mit à battre de malaise.

Après Ramadan, le cheikh Zakariyya rentra au Caire et ne tarda pas à envoyer une invitation à Oum Kalsoum afin qu'elle donne un concert au Caire, avec un cachet de dix livres entières pour une seule soirée. Elle ne répondit pas, et Zakariyya crut que sa lettre n'était jamais arrivée à destination. Il en envoya donc une autre. C'est au bout de la troisième qu'Oum Kalsoum lui répondit, dans une lettre spontanée écrite à l'encre verte, qu'elle s'excusait et ne pourrait pas s'installer au Caire. Elle avait un mauvais sentiment concernant la ville, et avait décidé, suite à ses expériences passées, de ne plus jamais y retourner.

Zakariyya Ahmed se désola longtemps de cette voix de diamant qui ratait ainsi l'occasion de connaître la gloire en se détournant de la capitale. Il répéta souvent par la suite que la lettre d'Oum Kalsoum avec son encre verte et ses tournures naïves lui rappelait la campagne et la beauté de sa voix.

7

Après qu'Oum Kalsoum eut décidé de ne pas se rendre au Caire et de limiter ses activités artistiques aux villages et aux bourgades alentour, Saber el Dessouky se risqua à demander sa main. Saber était le beau-fils de sa grande sœur, Sayyeda, et un des membres de sa chorale. Le cheikh Ibrahim transmet la proposition à sa fille, qui se hâta d'accepter. Tamay al-Zahayra et les villages du coin ne virent jamais une noce pareille à celle d'Oum Kalsoum et de Saber. La fête dura trois jours, et des hymnodes et chanteurs vinrent de toute part. Abou el-Ela anima seul la troisième et dernière nuit. Il était heureux de la voir si rayonnante, et il chanta comme pour sa propre fille. Il but beaucoup, aussi, avant de monter sur l'estrade, et il était dans un rare état d'extase.

Ô nuit, dure ! Ô désir, persiste !

Dans les deux cas, patient, j'insiste¹³ !

Quand Abou el-Ela prononça dans le texte du poème le mot « patient », en arabe *saber*, il désigna le jeune marié du doigt, faisant coïncider son prénom avec le vers poétique. Le public les couvrit d'acclamations.

Dans un cortège imposant précédé de tambours, Oum Kalsoum quitta le foyer du cheikh Ibrahim pour gagner sa nouvelle demeure d'épouse. Sa famille, les amis, les voisins, les chantres, le public qu'elle avait si souvent charmé de sa voix marchèrent avec elle. Sa mère, Fatma el-Meligui, était la plus heureuse de tous. Elle s'était dit que sa fille ne se marierait jamais, depuis qu'elle avait commencé une carrière d'hymnode. Elle trouvait même que la féminité de sa fille avait été effacée avec son manteau bleu et sa coiffe de petit bédouin, mais cette robe de mariée affirmait le contraire.

Lorsque le cortège fit halte devant la maison de Saber, il sortit pour l'accueillir. Il tendit la main vers sa jeune épouse, qui lui donna la sienne d'un geste timide, puis il la prit sous son bras et ils se retournèrent pour saluer les invités. Oum Kalsoum faisait de grands gestes d'au revoir, l'air comblée, et envoyait des baisers en l'air à ses proches. Mohamed, son neveu et le frère du marié, dansait juché sur les épaules d'un convive. Il voulait être aperçu du jeune couple et lui lança « Ma tante ! Je suis là ». Oum Kalsoum ne l'entendit pas et il cria plus fort, avec une vigueur redoublée, jusqu'à ce qu'elle le remarque. Elle leva un sourcil et le désigna en riant, prenant le bras de Saber pour qu'il voie son petit frère, qu'il encouragea alors en applaudissant.

Les tambours retentirent de plus belle, annonçant la fin du cortège nuptial. Oum Kalsoum se retourna pour entrer dans la maison et Saber la suivit. Une fois la porte fermée, les cris et les bénédictions fusèrent de tous les participants, toutes les femmes de Tamay poussèrent des youyous. Mais ceux de la mère de la mariée, Fatma el-Meligui, comme ceux de sa sœur Sayyeda, étaient les plus assourdissants.

13. « *Yā laylu ṭul yā shawqu, dum innī 'alā l-ḥālayni ṣābir* », vers tiré de la *qaṣīda* mesurée sur le cycle *waḥda Ghayrī 'alā l-sulwāni qādir*, mode *sikāh huzām*, poème d'al-Bahā' Zuhayr (1186-1258), enregistré par Abū l-'Ilā Muḥammad pour Gramophone (14-12312/13, matrice 2622/23y, janvier 1912), puis de nouveau pour Baidaphon (82033/34) vers 1921, sans modification mélodique. Oum Kalsoum n'a jamais enregistré ce titre (mais elle l'a probablement chanté). Il a été cependant enregistré sur disque Polyphon (43849) par Sayyid al-Ṣaftī imitant Abū al-'Ilā, vers 1928, puis par Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy dans une version radiophonique (fin des années 1940-début des années 1950), développant la mélodie de façon limitée et offrant quelques improvisations.

8

Deux jours après la noce, les mariés allèrent passer leur lune de miel dans la station balnéaire de Ras el-Barr. La famille les rejoignit quelques jours plus tard pour passer le vendredi avec eux. Ils allèrent tous ensemble à la prière de midi, et le cheikh Abou el-Ela à son tour s'ajouta au groupe juste après la prière, en provenance du Caire. Il était accompagné d'un ami « habillé en effendi », comme le décrit Saber. Abou el-Ela ne précisa pas le nom de son ami mais dit à Oum Kalsoum que c'était un poète, qu'elle avait chanté ses vers, et qu'il aimerait bien les entendre de sa bouche même.

— Bienvenue Monsieur Rami, sourit-elle.

Ahmed Rami leva les sourcils, observant avec étonnement cette jeune mariée bien futée qui l'avait aussitôt identifié bien qu'elle ne l'ait jamais rencontré – elle avait déjà eu l'occasion de chanter son poème « C'est le regard qui trahit l'amoureux transi » avec son maître et ami Abou el-Ela. Ils déjeunèrent de poisson grillé, comme il sied à un couple de jeunes mariés et à leurs invités. Le cheikh Abou el-Ela but un peu plus que de raison, et le soir tombé, il était dans un état de grande gaîté, attisée par les premières brises estivales qui caressaient son visage. Il se mit à chanter :

Combien avons-nous confié à la brise de salutations

*Pour qu'elle les porte à l'aimé, où que fût son habitation*¹⁴

Tous s'assirent pour écouter le cheikh qui passait d'un chant à l'autre, jusqu'à ce qu'il parvienne au poème tant attendu. Ahmed Rami leva la tête, rencontrant le regard d'Abou el-Ela qui comprit le message. Il fit alors signe à Oum Kalsoum d'entonner le poème¹⁵ :

14. *Kam ba'athnā ma'a l-nasīmi salāman* est une *qaṣīda* qui fut chantée à de multiples reprises dans les annés 1920, sous forme mesurée sur cycle *waḥda*. Une version en mode *ḥigāz* est enregistrée par Abū l-'Ilā Muḥammad pour Baidaphon (82169, vers 1921), mais ce texte est chanté par Oum Kalsoum sur une mélodie différente composée par Aḥmad Ṣabrī al-Nagrīdī pour Odéon X55571 1/2, matrice Ex2780 a/b. Également enregistrée par Fathiyya Aḥmad sur disque Columbia 13920 1/2, matrice 37729 37731, avec la mélodie d'Abū l-'Ilā, et par Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy pour Pathé 35125 vers 1925-1926, Baidaphon 85787/88 vers 1927, Columbia D13302 vers 1927-1928, sur une troisième mélodie en mode *bayyātī*, de compositeur inconnu ou peut-être de l'interprète lui-même.

15. Cette scène est une réécriture de la rencontre narrée par les biographes d'Oum Kalsoum (Fu'ād 1983 : 168 ; Saḥḥāb 2003 : 83-84) supposée s'être produite dans les jardins de l'Azbakiyya au Caire où se produit la jeune cantatrice. Elle marque le début de sa collaboration avec son parolier Aḥmad Rāmī, qui se chargera de compléter sa

*C'est le regard qui trahit l'amoureux transi
 Son sentiment est révélé par chaque action
 Nous avons voulu dissimuler la passion
 Et le plus mortel des maux est celui qui est enfoui*¹⁶

9

Au début, Oum Kalsoum ne se sentit pas à l'aise dans cette nouvelle vie au domicile conjugal. Sa mère lui conseilla de prendre son temps : c'était une phase naturelle que toutes les jeunes mariées avaient traversée. Saber le sentait bien et essayait d'apaiser le sentiment de solitude éprouvée par la jeune femme dans cette maison. Il lui parlait en permanence. Il découvrit que parler du travail, de ses petits détails, de ses difficultés était le seul sujet sur lequel ils pouvaient communiquer : ils avaient la même expérience, avaient vécu les mêmes tentatives, les mêmes rêves et les mêmes déceptions. À peine commençait-il à évoquer une soirée qu'ils avaient animée de concert que les anecdotes s'enchaînaient les unes aux autres, Oum Kalsoum se laissait prendre dans leur courant, et ainsi croissait entre eux la connaissance de l'autre et l'intimité partagée.

Les premières années de leur mariage se passèrent sans heurts, ils eurent un garçon que le grand-père décida de nommer Farid, afin qu'il demeure, selon la signification du nom, « unique » parmi ses pairs. Une fois le petit assez solide, Oum Kalsoum reprit ses tournées de chant religieux, avec son époux, son père et son frère. Elle se débarrassa de son costume de petit bédouin, revêtit la gallabeyya des femmes de la campagne, et se couvrit la tête d'un mouchoir orné de pompons à la place du keffieh d'antan. Elle choisissait toujours des couleurs vives, comme pour prendre sa revanche sur toutes les années où elle s'était produite en manteau bleu sombre. Ils ajoutèrent à leur répertoire quelques chansons, en plus des hymnes au Prophète, empruntées aux répertoires d'Abou el-Ela et de Zakariyya Ahmed, et d'autres encore.

Le cheikh Abou el-Ela continuait à leur rendre visite et se rendait à Tamay à chaque fois que l'occasion se présentait. Il leur transmettait le bonjour de son ami le poète Ahmed Ramī, et c'est Saber qui y répondait de façon sèche, tandis

formation littéraire et lui surviva quelques années. Cette idylle naissante et unilatérale entre Rāmī et Oum Kalsoum fait l'objet du roman de Selim Nassib *Oum* (Balland, 1994).
 16. *Al-Ṣabbu tafḍāḥuhu 'uyūnuh, qaṣīda* mesurée sur cycle *waḥda*, mode *rāst*, enregistrée par Abū l-'Ilā Muḥammad pour Baidaphon (82167/68) vers 1921 puis par Umm Kulthūm pour Gramophone (7-13585/86 matrice BT 3983/84) en mai 1928 (et non en 1924 comme indiqué par erreur chez Saḥḥāb 2003, la gravure est électrique. C'est la rencontre avec Rāmī et l'interprétation de cette *qaṣīda* à l'Azbakiyya qui datent supposément de 1924).

qu'Oum Kalsoum se taisait, souriant de la jalousie de son mari. Lors d'une de ses visites, Abou el-Ela apporta un poème de son ami écrit pour elle, afin qu'elle le chante. Saber prit le papier et le lut :

J'ai cessé de demander « Est-ce que tu m'aimes ? »

Pour éviter, toi qui es mon âme, que tu me malmènes¹⁷

Saber se leva d'un bond et déchira la feuille devant son invité. Il lui fit sévèrement reproche de venir chez eux présenter de telles paroles que sa propre femme devrait chanter. Il lui assura qu'il ne tolérera pas de telles sornettes, et qu'il n'appréciait pas du tout ce Rami Effendi, qui dépassait vraiment les bornes. Le cheikh tenta de calmer Saber, lui assurant que son ami n'avait aucune intention malhonnête, et il lui récita *in absentia* des extraits d'autres poèmes de Rami qui allaient tous dans le même sens.

— On n'est pas là pour écouter ces effronteries !

Saber déversa toute sa bile, avant d'essayer de se recomposer à côté de sa femme, tenant encore dans sa main le poème déchiré, pendant qu'Oum Kalsoum lui tapotait l'épaule en le suppliant de se calmer. Elle regardait derrière lui le cheikh Abou el-Ela tandis qu'un rire silencieux faisait trembler tout son corps.

10

Oum Kalsoum avait changé. Elle était irritable, elle s'emportait pour des raisons futiles, elle fuyait son mari et ne supportait pas qu'il s'approche d'elle. Elle mangeait avec voracité et ses règles tardaient. Sa mère crut d'abord à une nouvelle grossesse et se mit à guetter la bonne nouvelle. Ils attendirent que son ventre s'arrondisse, mais contrairement aux prévisions, elle se mit à maigrir et à se dessécher. Son apparence même se modifia. Ses yeux devinrent exorbités, son cou enfla. Même sa voix se transforma, un sifflement rauque qui provoquait l'effroi de son fils.

Les femmes du village se dirent qu'Oum Kalsoum était probablement possédée par un djinn, et tout le monde se tint à l'écart. Personne ne lui rendait visite, plus aucun enfant ne jouait avec son fils, et quand on la croisait sur le chemin, on préférait s'écarter. On lui rapporta que le cheikh Abou el-Ela était mort, et la nouvelle fit empirer son angoisse. Cette nuit-là, elle sortit errer dans les ruelles de Tamay. Elle marchait tout en fixant le ciel et en pleurant.

17. *Ḥarramt a'ūl bithibbīnī, ṭaqṭūqa* en mode *bayyātī*, texte Aḥmad Rāmī, composition Muḥammad al-Qaṣabgī, enregistrée par Oum Kalsoum pour Odeon (matrice EK1727/28), enregistrement électrique, vers 1936.

Apercevant la lune, elle lui chanta une pièce qu'elle avait apprise de son maître et qui décrivait l'état dans lequel elle était parvenue :

*La beauté de ta face chaque jour va s'accroissant
Tandis que mon corps est languide et dépérissant*¹⁸

Les villageoises ne furent que plus convaincues de sa possession : elle errait la nuit en chantant avec cette voix de serpent.

Saber fit venir un exorciste afin qu'il chasse le djinn qui habitait le corps de son épouse. Cette nuit-là, chacun au village s'enferma chez lui pour éviter que l'esprit malfaisant, une fois sorti du corps d'Oum Kalsoum, ne vienne le posséder à son tour. Farid se recroquevilla dans le giron de sa grand-mère, assise sur le banc de pierre devant la maison. Sett Fatma essayait de cajoler son petit-fils, le balançant silencieusement, la tête appuyée contre le mur extérieur. Elle regardait le ciel avec supplication. L'exorciste établit son diagnostic : un cas de passion en provenance des mondes inférieurs. L'esprit maléfique qui était tombé amoureux d'Oum Kalsoum l'avait enlaidie afin qu'il demeure son seul amant. La meilleure preuve en était qu'elle répugnait au devoir conjugal. Mais il la rassura : le problème serait réglé dans la soirée même.

Dans la cour de la maison, Oum Kalsoum était couchée par terre, suant à profusion. Elle lança un regard implorant à tous, espérant qu'on lui épargne cette épreuve. « Ayez pitié », répétait-elle avec sa voix sifflante. L'exorciste répondit fermement :

— Sors de ce corps, et je ne te ferai rien.

Saber et l'exorciste se tenaient à sa tête, son père et son frère Khaled lui serraient les chevilles. L'exorciste leur donna consigne de ne pas relâcher leur prise, et de continuer à réciter le Verset du Trône, sans s'arrêter. Quant à lui, il se mit à réciter d'autres versets coraniques, puis se saisit d'un gros bâton qu'il abattit sur la cuisse d'Oum Kalsoum, en intimant au démon de la laisser et de

18. « *yazīdu gamālu waghika kulla yawm / wa-lī gasadun yadhūbu wa-yaḍmaḥillu* » vers de la *qaṣīda Amānan ayyuhā l-qamaru l-muṭillu*, poème attribué à Ibn al-Nabīh al-Miṣrī (1165-1222) ou Shams al-Dīn al-Tilmisānī al-Shābb al-ẓarīf (1263-1289), mélodie d'Abū l-'Ilā Muḥammad, mode *ḥigāzkār*, enregistré par Abū l-'Ilā Muḥammad pour Baidaphon (82173/74) vers 1921, puis par Faṭḥiyya Aḥmad sur disque Odeon (X55586/87 matrice xE3171/72) vers 1927 et Oum Kalsoum pour Gramophone (304369/70 matrice BF2695/96) en avril 1929. Faṭḥiyya Aḥmad en enregistre également une version pour la radio (début des années 1950?), rare exemple de performance développée d'une *qaṣīda* sur rythme *waḥda*, avec celles de Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy enregistrées à la même époque tardive, voir « قصيدة أماناً أيها القمر المطل - فتحية أحمد », www.youtube, consulté le 24 juillet 2025.

quitter le corps. Il continua à la battre sur diverses parties de son corps, et plus elle hurlait, plus les coups redoublaient de violence.

Dehors, Farid pleurait d'effroi, tandis que sa grand-mère le serrait dans ses bras en murmurant des invocations, sans quitter le ciel du regard. Le village entier était sous une chape de silence que ne venaient interrompre que les cris d'Oum Kalsoum.

11

La séance d'exorcisme ne donna aucun résultat probant. Son état empira, en plus des bleus et des contusions partout sur son corps et son visage. Son exténuation était telle qu'on appela le guérisseur-circonciseur, qui fut tellement frappé par son état qu'il conseilla de la montrer au médecin du chef-lieu, Simballawein, car sinon elle risquait de mourir. Ils se concertèrent et décidèrent de la faire examiner par le docteur, malgré leur crainte qu'il ne la déclare folle et ruine leur réputation dans le village. Le cheikh Ibrahim trancha la question :

— Folle et vivante, c'est toujours mieux que morte.

Le médecin décela un dérèglement de la glande thyroïde, qui causait tous les symptômes observés. Les sentiments furent partagés entre le soulagement de savoir qu'Oum Kalsoum n'était pas folle, et les suspicions quant au diagnostic, qui attribuait tous ces troubles à une glande « pas plus grosse qu'une figue de sycomore », selon les termes mêmes du médecin, et qui se situait en bas de la gorge. Le doute ne les empêcha pas d'entreprendre le long voyage du traitement. Pendant toute cette période, Oum Kalsoum n'eut pour seule occupation que de rendre visite au médecin tous les mois, et à son père tombé lui aussi malade.

Son état finit par se stabiliser, sans qu'elle soit vraiment guérie. Le sifflement serpentín disparut de sa voix, mais ses yeux demeurèrent exorbités et si sensibles qu'elle fut obligée de porter des lunettes de soleil à chaque fois qu'elle sortait, même de nuit. De même, ses mains continuèrent à suer à profusion, et elle tenait toujours un mouchoir. Les gens du village finirent par s'habituer à la voir toujours avec des lunettes noires et un mouchoir, ce qui contribua à ajouter du mystère à son personnage, d'autant que certains pensaient qu'elle était toujours habitée par un djinn...

Oum Kalsoum se remit à chanter et interpréter des hymnes religieuses, de façon plus espacée qu'auparavant. Sa prononciation se ressentit de sa maladie, la lettre arabe *h* ressemblait parfois à la lettre *kh* ou à la lettre *gh*. Mais même si sa voix s'était quelque peu transformée, elle avait mûri et elle plut au public.

Les nuits qu'animait la « mystérieuse » Oum Kalsoum étaient hautement appréciées et réputées, et du fait de ce prestige, c'est elle qui touchait le cachet le plus élevé dans les villages et les bourgades alentour.

12

La famille se réunit autour du patriarche, le cheikh Ibrahim el-Beltagui, pour lui faire ses adieux avant qu'il ne livre son dernier soupir. Sayyeda et Oum Kalsoum étaient assises des deux côtés de sa tête, Sayyeda la retenant et Oum Kalsoum épongeant son front en sanglotant. Fatma avait ses mains posées sur la poitrine du vieil homme, tandis que Khaled à ses pieds récitait des versets. Le cheikh distribuait lentement ses derniers regards, et dit d'une voix faible : « Pardonnez-moi ».

Une longue période de deuil et d'accablement s'ouvrit pour la famille après sa mort, particulièrement pour Oum Kalsoum. Elle sentit que cette dernière parole avait été prononcée pour elle seule. Elle avait rouvert des blessures dont elle ignorait l'existence. Elle qui, enfant, chantait pour la poupée que son grand-père lui avait confectionnée, elle s'était trouvée obligée de se grimer en petit bédouin et de chanter pour un public indocile dont les soirées se finissaient en batailles rangées. Elle avait dû parcourir le pays dans tous les sens pour y chanter, tandis que l'intégralité de son cachet était touchée par le père. Et c'est lui qui l'avait retenue à terre pendant que l'exorciste l'avait rouée de coups pour faire sortir le démon amoureux.

Elle négligea son traitement, et son état de santé se détériora à nouveau. Saber et Farid l'emmenèrent chez le médecin, qui décréta qu'une ablation de la thyroïde était inévitable. Ils se soumièrent à son avis et donnèrent leur accord. Après l'opération, Oum Kalsoum passa sa convalescence à l'hôpital, avec interdiction de parler. Elle communiquait par gestes ou par écrit. Quand le médecin vint s'assurer de sa guérison en compagnie de son mari et de son fils, elle leur parlait avec les mains. Il lui demanda en riant si elle avait oublié la parole.

— Je peux parler, docteur ?

Farid regarda son père, les yeux écarquillés, et Saber lui rendit son regard inquiet. Tous se turent un long moment avant que Farid ne demande au médecin si la voix de sa mère allait rester comme ça pour toujours une voix d'homme¹⁹.

19. L'ablation de la glande thyroïde peut provoquer une altération de la voix. L'Oum Kalsoum historique fut traitée pendant la plus grande partie de l'année 1953 au Bethesda Naval Hospital dans le Maryland, les États-Unis souhaitant donner des gages d'amitié au régime républicain venant de succéder à Farouk, et le traitement reçu fut une réussite comme en attestent les enregistrements des années 1954 à 1958. Au tournant des années 1960, la voix d'Oum Kalsoum semble effectivement impactée par ses traitements et descend dans les graves de façon perceptible.

13

Le médecin expliqua que la voix rauque avec laquelle s'exprimait Oum Kalsoum était une conséquence de l'opération et qu'elle pourrait s'adoucir avec le temps. Cette voix fit renaître les commérages sur le démon amoureux, mais la famille démentit ces sornettes, tentant d'expliquer aux gens du village ce qu'était la glande thyroïde. Oum Kalsoum, elle, s'en remit au destin et remerciait le Seigneur de la disparition des symptômes qui l'avaient fait souffrir tout au long des années précédentes. La décision de renoncer au chant s'imposait d'elle-même et elle passa le flambeau à son fils Farid, qui faisait preuve de talent depuis son plus jeune âge et accompagnait son père en interprétant des *muwashshahat* et des *adwar* qui faisaient le bonheur des connaisseurs.

Le nouveau rôle d'Oum Kalsoum comme mère au foyer lui demanda un effort bien supérieur à ce qu'avait exigé d'elle le chant et les longues soirées qu'elle animait. C'était sa mère, Fatma, qui faisait la cuisine pour la famille de sa fille lorsqu'elle partait en tournée, puis pendant sa maladie, et Sayyeda lui donnait un coup de main. Oum Kalsoum n'avait jamais eu le temps d'apprendre à faire la cuisine ou à pétrir le pain dans sa jeunesse. Une fois retirée du monde de la musique, les deux femmes décidèrent de lui enseigner les tâches ménagères, et la première leçon était de savoir faire le pain à la manière campagnarde. Elles lui apprirent toutes les étapes : tamiser la farine de blé et la farine de maïs, les mélanger selon les bonnes proportions, la quantité de levure à ajouter (et la manière de la produire), la bonne dose d'eau, sans parler des techniques de pétrissage, d'aplatissement et d'étirement de la pâte dans le grand baquet, et comment la déposer sur la pelle à enfourner pour que le petit pain sorte au mieux. Tout ceci était totalement cryptique pour Oum Kalsoum, d'une difficulté insurmontable qui lui rendait stupéfiante la facilité avec laquelle sa mère accomplissait pourtant ces gestes.

Un jour, elle s'enhardit et prépara le pain, tentative qui se solda par un échec retentissant. Saber et Farid tentèrent quelques compliments, mais leurs grimaces trahissaient leur sentiment réel. Oum Kalsoum consulta sa mère, qui vérifia avec elle toutes les étapes et les gestes techniques, et découvrit qu'Oum Kalsoum avait omis de parler à la pâte ! Pour cette raison, cette dernière s'était fâchée, selon les termes de la vieille femme. Oum Kalsoum demeura bouche bée en entendant l'explication de sa mère : après avoir pétri la pâte et avant de la recouvrir soigneusement afin qu'elle lève, il fallait la lisser de la paume et lui parler en lui demandant de bien gonfler :

Lève ! Lève !

La famille a faim quand elle se lève !

La fois suivante, Oum Kalsoum exécuta toutes les instructions à la virgule près : elle mélangea, pétrit, étira, parla à la pâte qui gonfla bien, elle la divisa en pâtons, les étala et les enfourna. Le résultat fut très légèrement supérieur à la fois précédente. En se réveillant, Saber et Farid se regardèrent, craignant le pire, et l'interrogèrent sur le pain du jour. Oum Kalsoum leur répondit, pleine d'assurance :

— Goûtez voir²⁰ !

14

Oum Kalsoum était dressée devant les Pyramides de Guizeh, déguisée en bédouin. Elle leva la tête, admirative, et la cicatrice de l'opération de la thyroïde parut. Un rayon de soleil descendait à la verticale sur son visage et elle sortit de la poche du manteau bleu ses lunettes de soleil. Elle les chaussa et aperçut son père, le cheikh Abou el-Ela, Khaled, Saber et Farid. Elle vit aussi sa mère et Sayyeda assises parmi le public, venues pour l'écouter. Elle réalisa qu'elle chantait avec la voix de cet homme qui habitait sa gorge, mais son chant était malgré tout magnifique et elle s'enivra de sa propre voix. Elle leva les mains, qui tenaient un mouchoir. Elle le reconnut, c'était le même mouchoir dans lequel elle avait dissimulé ses quinze livres, mais il était vide. Son cœur se serra et elle s'arrêta de chanter. Elle eut un frisson, la sueur perla sur son front, et le silence dura au point de provoquer la gêne dans l'assistance. Le cheikh Abou el-Ela se leva de son siège et plaça la paume de sa main contre son oreille à la manière des psalmodiants et se mit à chanter :

*Ô guérisseur du campement, as-tu mon cœur examiné ?
As-tu trouvé quelque affliction en ses replis dissimulé²¹ ?*

Elle le regarda, stupéfaite, et il se remit à chanter. Sa mère était assise à côté de lui et elle fit un signe de connivence à Oum Kalsoum, puis elle posa sa main contre sa cuisse, comme pour la prévenir de quelque chose à cet endroit même. Oum Kalsoum à son tour posa sa main le long du manteau, au même endroit, et sentit une grosse liasse. Elle la sortit et découvrit qu'elle avait en main les

20. Allusion plaisante à l'interjection *dūʿ* (goûte [avec moi l'amour]) dans la célèbre chanson *Inta ʿumrī* (1964).

21. *Yā āsiya l-ḥayyi hal fattashta fī kabidī, qaṣīda* mesurée sur cycle *waḥda*, mode *rāst*, poème d'Ismāʿīl Pacha Ṣabri (1854-1923), mélodie d'Abū l-ʿIlā Muḥammad, enregistré par ce dernier pour Polyphon (42166-1 matrice 2898/99ar) vers 1924 puis par Oum Kalsoum pour Gramophone (7-213544/45 matrice BD4504/05) en 1926.

quinze livres perdues. Son visage rayonna de bonheur, elle prit une profonde inspiration et se mit à réciter l'hymne :

Gloire à Celui qui, par miséricorde, envoya Son Prophète à la création

La voix d'Oum Kalsoum résonnait, emplissant l'esplanade des Pyramides. Le public était comblé d'aise, écoutant avec une rare ferveur. Le cheikh Zakariyya Ahmed se dressa, lui tourna le dos pour faire face aux Pyramides, et il leva la main en agitant la lettre à l'encre verte. Elle arrêta de chanter et courut derrière lui :

— Cheikh Zakariyya, emmenez-moi au Caire ! Attendez-moi !

Elle faillit le rattraper mais elle trébucha sur une pierre, elle chutait, le cheikh s'éloignait et le sol se rapprochait, se rapprochait, se rapprochait...

Oum Kalsoum ouvrit les yeux, poussant un cri d'angoisse. Les doigts de Farid lui remuaient l'épaule en essayant de la réveiller. Il lui passa la gargoulette en poterie.

— Quel Cheikh Zakariyya, maman ?

Elle regarda autour d'elle et comprit qu'elle avait rêvé. Elle souleva la gargoulette et but une gorgée d'eau, reprit un peu ses esprits, et raconta à Farid le rêve depuis le moment où elle se tenait sur une scène aux Pyramides jusqu'à sa chute en courant. Elle ajouta l'histoire des quinze livres et sa rencontre avec Zakariyya Ahmed²²...

15

Oum Kalsoum avait vieilli. Elle avait maintenant près de soixante-dix ans. Saber était mort, et Farid avait suivi la voie familiale, faisant du chant sa profession. Mais il avait voulu apprendre la musique dans les règles de l'art et avait suivi les cours du Conservatoire de musique arabe du Caire. Elle avait d'abord eu peur que son fils ne s'égare dans la grande ville, mais il continua à aller et venir entre le Caire et Tamay sans incidents, et elle fut rassurée. Farid ne cessait

22. Ce passage mêle d'une part une allusion voilée à la chanson *Ḥilm* (Rêve), poème de Bayram al-Tūnīsī, composition de Zakariyyā Aḥmad, vers 1946, qui se conclut par la découverte que le monde amoureux idyllique dans lequel vit le personnage chantant n'est qu'un songe, remplaçant le rêve d'amour par l'aspiration à la gloire, et d'autre part au concert tenu devant le Sphinx le 19 juin 1969 où Oum Kalsoum interprète *Hādhihi laylatī* (poème de Jūrj Jirdāq [= George Jordac], composition de Muḥammad 'Abd al-Wahhāb), chanson dans laquelle il est également question d'un rêve : « Dans ma nuit passent les spectres des échansons d'antan / Abū Nuwās enlaçant Omar Khayyam / Se versant le nectar des songes qui défilent / Aimant et enivrant les jours ».

de répéter que la voix de sa mère était, selon des critères scientifiques, un miracle, mais elle estimait qu'il tentait simplement de la flatter tout comme il flattait sa cuisine médiocre. Il voulut lui prouver son sérieux et l'invita à l'accompagner au concert qu'il donnait à Mansoura, le chef-lieu du Gouvernorat. Elle n'aurait qu'à chanter une seule chanson et on verrait le résultat.

Sa proposition trouva écho dans le cœur d'Oum Kalsoum. Elle hésita beaucoup, d'autant que le pays venait de connaître une défaite catastrophique. Mais Farid la convainquit que le revenu du concert où ils chanteraient tous les deux serait entièrement reversé à la caisse pour l'Effort de Guerre²³. Elle se plia à l'insistance de son fils et releva le défi. Elle réfléchit longtemps à la chanson qu'elle présenterait et son choix se porta sur une vieille chanson que Zakariyya Ahmed avait fait revivre en l'interprétant à la télévision juste avant de mourir et qui avait remporté un franc succès.

Le soir dit, Farid commença le concert, et au milieu du temps qui lui était imparti, il s'adressa au public et raconta l'histoire de sa mère, qui avait laissé tomber le chant depuis des dizaines d'années et avait décidé de reprendre le métier et de contribuer à l'effort de guerre en donnant ses bijoux en or. Le sentiment national enflamma le public, et il lui fit un accueil triomphal. Il y avait parmi l'assistance des gens d'un certain âge qui l'avaient entendue naguère, et leur enthousiasme était mêlé de nostalgie.

Oum Kalsoum monta sur les planches. Elle tremblait un peu, mais les lunettes noires et le mouchoir l'aidèrent à dissimuler le trac, comme l'avait fait le costume de petit bédouin dans le temps. Enfin elle chanta :

*Que la prière du Bon Prophète, Que la prière du Bon Prophète
Descende sur nos princes, la prière du Bon Prophète*²⁴

23. Suite à la défaite de juin 1967, Oum Kalsoum participe entre août 1967 et 1971 aux tournées dites de l'effort de guerre (*al-maghūd al-ḥarbī*), d'abord en Égypte puis à l'étranger (France, Tunisie, Maroc, Koweït, Liban, Libye, Abu Dhabi), versant partie ou totalité des gains à l'État égyptien qui lui octroie un passeport diplomatique. Ces tournées sont précisément documentées par Lohman (2016) et surtout Gamal (2023). La tournée de Paris fait l'objet d'une bande dessinée tout aussi bien documentée, où les enjeux diplomatiques sont finement analysés (Lagardette et Boudjellal 2024).

24. *Ya ṣalāt iz-zēn*, paroles de Bayram al-Tūnisī, composition de Zakariyyā Aḥmad, mode *bayyātī*, voir «يا صلاة الزين» أغنية أحمد فؤاد حسن يقدم الشيخ زكريا أحمد في «ضمن برنامج» *سهرة منوعات*, www.youtube.com, consulté le 25 juillet 2025. L'Oum Kalsoum historique n'a jamais interprété cette chanson qui ne correspond pas à son répertoire, d'où l'incongruité comique de la scène.

Elle faisait signe vers le public en prononçant le mot « princes », et la clameur s'élevait parmi les rangs. Elle sentit rapidement que la distance entre elle et son public se dissolvait et elle entra dans un état de transe qui dura jusqu'à la fin de la chanson.

Les échos de cette soirée retentirent dans les villages, les bourgs et les villes. On ne parlait plus que de cette chanteuse provinciale à la voix rude et cependant chargée de sensibilité et de puissance. Les concerts de l'Effort de Guerre où elle chantait avec son fils se poursuivirent. Un journaliste se saisit de l'affaire et fit avec elle une interview. Elle lui raconta ses débuts comme hymniste, déguisée en garçon, jusqu'à ce moment présent où elle chantait avec une voix d'homme. Une fois l'entretien publié, tout le monde au village vint la féliciter.

Un soir d'été, on frappa à la porte. Elle était seule à la maison. Elle demanda qui c'était, s'approchant à pas lents pour ouvrir.

— Je viens du Caire, Madame. Je m'appelle Baligh Hamdi²⁵.

16

Baligh Hamdi se présenta et lui fit l'article des chansons célèbres qu'il avait composées, lorsqu'il eut réalisé qu'Oum Kalsoum ne le connaissait pas et n'avait jamais entendu son nom. Il lui expliqua qu'il avait décidé de se révolter contre toutes les voix connues et voulait découvrir une voix inhabituelle qu'il présenterait au public, une voix qu'il parrainerait et à travers laquelle il présenterait les mélodies dont il rêvait. Il avait traversé le pays de long en large à la recherche de cette voix, jusqu'à ce qu'il eût entendu parlé d'elle. Il avait écouté les enregistrements de ses derniers concerts, il l'avait entendue chanter aussi bien en arabe classique qu'en dialecte égyptien, il avait apprécié ses improvisations sur les mélodies, et conclut en affirmant qu'elle possédait tout ce qu'il recherchait.

Oum Kalsoum fut sensible aux louanges et donna un accord de principe, mais lui demanda d'attendre qu'elle consulte son fils. Baligh acquiesça et lui laissa un papier avec son adresse et son numéro de téléphone, ainsi que les paroles de la chanson avec laquelle il voulait qu'elle commence. C'était une

25. Le compositeur Baligh Ḥamdī (1932-1993) commence sa collaboration avec l'Oum Kalsoum historique en 1961 avec *Ḥubb eh* (De quel amour veux-tu parler) et la poursuit jusqu'à la fin de la carrière d'Oum Kalsoum. Il participe avec Muḥammad 'Abd al-Wahhāb et Muḥammad al-Mawgī à ce qu'on peut appeler le « tournant de 1964 », où Oum Kalsoum cesse de donner la quasi-exclusivité de sa voix à Riyāḍ al-Sunbātī et entame avec ces trois compositeurs une inflexion esthétique majeure, avec des compositions plus festives, ornées, baroques, demandant parallèlement un moindre effort pour sa voix vieillissante et effectivement inter-genre.

chanson patriotique qui convenait aux moments difficiles que traversait la nation. Elle était en arabe classique, le compositeur voulant évaluer sa capacité à chanter ce genre.

*Le masque est tombé, les traîtres à découvert
Frappons tant que nous pourrons d'une main de fer*²⁶

Farid s'envola de joie en apprenant la visite de Baligh Hamdi. Il l'appela et arrangea un rendez-vous deux jours plus tard au Caire. Sur le chemin, Oum Kalsoum appuya sa tête contre la vitre du train. Sa vie repassa devant ses yeux, jusqu'à ce moment identique où, enfant, elle humait un air nouveau à travers cette fenêtre, lors de son premier voyage au Caire. Cette fois, ce n'était pas seulement l'air qui était nouveau, c'était le Caire. La ville n'était plus celle qu'elle avait visitée dans son enfance. Le studio d'enregistrement était une nouveauté pour elle, toutes ces répétitions, l'enregistrement, les musiciens, le compositeur, l'ingénieur du son... Ce dernier découvrit que le micro ne pouvait pas supporter les vibrations de sa voix quand elle était trop près, et il l'éloigna beaucoup plus que pour les autres artistes qu'il avait coutume d'enregistrer.

Oum Kalsoum interpréta le chant patriotique, qui connut un succès imprévu par le jeune compositeur. Cela l'incita à commencer de suite la chanson suivante, à laquelle il prévoyait un succès sans commune mesure avec celui de la précédente. Il expliqua à la chanteuse qu'il s'agissait d'une aventure musicale, qu'il préparait depuis longtemps. Un début qui ressemblerait à une fin. Elle ne comprit pas ce qu'il voulait dire. Il lui expliqua que la chanson commencerait comme par une conclusion, une sorte de *qafla*, une cadence finale. Elle ne comprit pas plus. Il la fit s'asseoir devant lui et se saisit de son luth.

*Le rendez-vous est passé. Nous sommes désormais éloignés, éloignés...
Le feu... le feu... le feu est devenu...
Le feu... Fumée et cendres.
C'est fini. Le rendez-vous est passé*²⁷

26. Chant patriotique *Innā fidā'īyyūn*, texte de 'Abd al-Fattāḥ Muṣṭafā, composition de Baligh Ḥamdī, mode *'agam*, chanté par Oum Kalsoum en 1967 pour la radio, pas de version en concert.

27. *Fāt il-mī'ād*, texte de Mursī Gamīl 'Azīz, musique de Baligh Ḥamdī, mode *huzām*, chantée par Oum Kalsoum le 2 février 1967 (donc avant la *naksa*, dans la réalité). Neuf interprétations en ont été conservées, la dernière en concert au Soudan en décembre 1968. La phrase d'ouverture est en effet une *qafla*. Les caractéristiques de la chanson sont longuement discutées dans le roman *Baligh* de Ṭalāl Fayṣal, 2017 (voir l'introduction).

Oum Kalsoum se mit à répéter après lui. Elle ressentait chaque parole. Une larme lui perlait au coin de l'œil, sans couler. Baligh lui demanda de baisser la charge d'intensité dans sa voix, d'économiser les ornements, les serremments de gorge, car cette chanson était différente de ce qu'elle avait l'habitude d'interpréter. Elle fut un peu troublée ; mais il l'encouragea :

— Non, mais c'est très beau, ce que vous faites, évidemment. Vous auriez dû vous installer au Caire depuis longtemps.

Elle referma lentement ses paupières sur ses yeux exorbités, en dessinant un sourire lourd sur ses lèvres.

* * *

BIBLIOGRAPHIE

Danielson, Virginia. 1997. *"The Voice of Egypt", Umm Kulthum, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago : The University of Chicago Press.

Fu'ād, Ni'māt Aḥmad. 1983 (1976)

فؤاد، نعمات أحمد. ١٩٨٣ (ط ١٩٧٦). أم كلثوم وعصر من الفن. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. Gamāl, Karīm. 2023.

جمال، كريم. ٢٠٢٣. أم كلثوم وسنوات المجهود الحربي. القاهرة: تنمية.

Lagardette, Martine, et Farid Boudjellal. 2024. *Oum Kalsoum, l'arme secrète de Nasser*. Paris : Oymore.

Lohman, Laura. 2016. « The Artist of the People in the Battle, Umm Kulthūm's concerts for Egypt in Political Context », dans *Music and the Play of Power in the Middle-East, North Africa and Central Asia*, sous la direction de Laudan Nooshin, 33-54. New York : Routledge.

Ṣāghhiya, Ḥāzim. 1991.

صاغية، حازم. ١٩٩١. الهوى دون أهله أم كلثوم سيرةً ونصاً. بيروت: دار الجديد.

Saḥḥāb, Ilyās & Saḥḥāb, Fiktūr [= Victor]. 2003.

سحاب، إلياس وسحاب، فكتور. ٢٠٠٣. أم كلثوم. ٣ مجلدات، المجلد الأول إلياس سحاب، المجلد الثاني والثالث فكتور سحاب. بيروت: موسيقى الشرق.



ESMA Égypte Soudan Mondes Arabes

Les numéros parus

PREMIÈRE SÉRIE (1990-1998)

- N° 1 | 1990 : Modes d'urbanisation en Égypte
- N° 2 | 1990 : Médiateurs et métaphores (I)
- N° 3 | 1990 : Médiateurs et métaphores (II)
- N° 4 | 1990 : Démocratie et démocratisation dans le monde arabe
- N° 5 | 1991 : Des espaces qualifiés (I)
- N° 6 | 1991 : Des espaces qualifiés (II)
- N° 7 | 1991 : Perceptions de la centralité de l'Égypte (I)
- N° 8 | 1991 : Perceptions de la centralité de l'Égypte (II)
- N° 9 | 1992 : Vers une économie libérale ?
- N° 10 | 1992 : Partage de l'eau dans le monde arabe
- N° 11 | 1992 : À propos de la nationalité : questions sur l'identité nationale
- N° 12-13 | 1992 : Une économie en transition
- N° 14 | 1993 : Dits et écrits, mémoires et rites
- N° 15-16 | 1993 : Les crises soudanaises des années 80
- N° 17 | 1994 : Soudan 2
- N° 18-19 | 1994 : L'éducation en Égypte
- N° 20 | 1994 : L'Égypte en débats
- N° 21 | 1995 : Économie égyptienne & perspectives de paix au Proche-Orient
- N° 22 | 1995 : Géographies de l'Égypte (I)
- N° 23 | 1995 : Géographies de l'Égypte (II)
- N° 24 | 1995 : Anthropologies de l'Égypte (I)
- N° 25 | 1996 : Anthropologies de l'Égypte (II)
- N° 26 | 1996 : Mutations
- N° 27-28 | 1996 : Les langues en Égypte
- N° 29 | 1997 : Mélanges
- N° 30-31 | 1997 : Les visions de l'Occident dans le monde arabe
- N° 32 | 1997 : Mélanges
- N° 33 | 1998 : Travailleurs et industrie à l'heure des réformes économiques
- N° 34 | 1998 : Droits d'Égypte : histoire et sociologie

DEUXIÈME SÉRIE (1999-2003)

- N° 1 | 1999 : L'expédition de Bonaparte vue d'Égypte
- N° 2 | 1999 : Le prince et son juge
- N° 3 | 2000 : La censure ou comment la contourner
- N° 4-5 | 2001 : L'Égypte dans le siècle, 1901-2001
- N° 6 | 2003 : D'une intifâda à l'autre, la Palestine au quotidien

TROISIÈME SÉRIE (2005 À NOS JOURS)

- N° 1 | 2005 : Le shaykh et le procureur
N° 2 | 2005 : Les architectures constitutionnelles des régimes politiques arabes
N° 3 | 2006 : Terrains d'Égypte, anthropologies contemporaines
N° 4 | 2007 : Figures de la santé en Égypte
N° 5-6 | 2009 : Pratiques du patrimoine en Égypte et au Soudan
N° 7 | 2010 : Fabrique des élections
N° 8 | 2011 : Développement durable au Caire : une provocation ?
N° 9 | 2012 : Gouvernance locale dans le monde arabe et en Méditerranée : quel rôle pour les femmes ?
N° 10 | 2013 : Les élections de la révolution (2011-2012)
N° 11 | 2014 : Ville et révolution en Égypte
N° 12 | 2015 : Évolution des systèmes médiatiques après les révoltes arabes
N° 13 | 2015 : Nouvelles luttes autour du genre dans l'Égypte post 2011
N° 14 | 2016 : Le Soudan, cinq après l'indépendance du Soudan du Sud
N° 15 | 2017 : Migrations vues d'Égypte - mobilisations et politiques
N° 16 | 2017 : L'État égyptien en quête de stabilité
N° 17 | 2018 : Alexandrie(s) au quotidien
N° 18 | 2018 : Enjeux frontaliers et territoriaux au Sahel et au Moyen-Orient
N° 19 | 2019 : Les *zabbâlin*, un objet surétudié ?
N° 20 | 2019 : Alain Roussillon : Mémoire d'Égypte
N° 21 | 2020 : Women and Islam: Beyond Activism
N° 22 | 2020 : Digital Archiving in the Arab World
N° 23 | 2021 : Memory, Storytelling and Space
N° 24 | 2023 : Public Space in Cairo and Khartoum
N° 25 | 2024 : Ruins of the Welfare State: Material Legacies of Socialist Pasts in Egypt and Sudan
N° 26 | 2025 : Création musicale et électrification sonore en Méditerranée (XX^e-XXI^e s.)

Retrouvez l'intégralité des numéros sur le site www.cedej-eg.org

Égypte Soudan Mondes Arabes vol. 26 – 2025
Création musicale et électrification sonore en Méditerranée (XX^e-XXI^e s.)
Imprimé par

L'IMPRIMERIE
DE L'INSTITUT
FRANÇAIS 
D'ARCHÉOLOGIE
ORIENTALE

37 rue al-Cheikh Ali Youssef
B.P. Qasr al-Ayni 11562
11441 Le Caire

