

De quoi le *mahragān* est-il le son ?
Compositions et controverses musicales en Égypte
Nicolas Puig, anthropologue à l'Institut de Recherche pour le Développement
(nicolas.puig@ird.fr)
Urmis (IRD, CNRS, Universités Paris Diderot / Nice-Sophia-Antipolis)

J'ai rendez-vous ce soir de décembre 2016 aux alentours de vingt heures avec Shehta Karika [Shiḥta Kārīkā]¹ dans un gymnase de Madīnat Naṣr, un quartier plutôt huppé de la capitale sur la route de l'aéroport. Il doit se produire, avec Okka & Ortega [Ukkā wa-Urtīgā], deux autres vedettes du *mahragān* égyptien, à l'invitation d'une entreprise de communication qui cultive ainsi son image auprès des étudiants de la classe moyenne. Shehta, Okka & Ortega apparaissent à dix heures passées, ils sont accompagnés par une bonne dizaine de danseurs, et un dj sonorisateur. Ils constituent un groupe compact enclos par les jeunes membres du staff organisateur qui, main dans la main, forment une chaîne humaine. Je suis aspiré dans le groupe mouvant par Shehta enthousiaste : « Il est venu de France faire une recherche sur nous ! », et, ensemble, nous pénétrons dans la grande salle du gymnase où une centaine de spectateurs attendent la suite des festivités – le groupe de danse folklorique vient de terminer sa prestation. Nous progressons rapidement et la joyeuse bande investit le plateau monté pour l'occasion dans une frénésie sonore et gestuelle. J'échoue quant à moi en bord de scène, et de là observe le concert qui durant une petite heure assourdissante, met en résonance le champ acoustique réverbéré du gymnase. Puis, les chanteurs et danseurs partent aussi vite qu'ils sont arrivés, prenant tout juste le temps de quelques selfies avec des spectateurs. Une fois l'agitation retombée, j'accoste l'un d'entre eux : il me montre complaisamment une photographie sur l'écran de son Smartphone captée peu de temps avant. Souriant, il tient Shehta par le bras. Puis, il me confie, plus sérieux soudainement : « Ils sont sympas, mais ils ne savent pas chanter ».

Le *mahragān* – le pluriel *mahragānāt* est fréquemment employé, il est souvent présenté par les médias français et internationaux sous l'appellation *électro-chaabi*² – se développe en Égypte depuis la fin des années 2000. Cette forme musicale particulière trouve son origine dans les pratiques des DJs qui officient dans les mariages *balādīs* (locaux, qui se tiennent le plus souvent dans une portion de rue aménagée pour la cérémonie, le terme connote une idée d'authenticité égyptienne opposée à la citadinité bourgeoise occidentalisée) et peu à peu transforment les simples salutations au public de la noce en véritables morceaux mélodiques, des chansons scandées qui suscitent l'engouement de la jeunesse. Cette performance s'impose progressivement dans les fêtes de mariage (*afrāḥ*) et les acteurs de ce monde nocturne le désigne tout simplement par le terme « festival », *mahragān*. Certes, le directeur du centre culturel *Makān* au Caire proposait lors d'une discussion que la même racine trilittère *h-r-g* renfermait l'idée d'une démesure sonore, d'un charivari : le verbe *harrag-yeharrag 'ala*, signifie faire taire quelqu'un en criant plus fort que lui, submerger par le bruit. Dans un sens

¹ J'adopte les transcriptions latines des noms de musiciens, producteurs, groupes que l'on trouve sur les réseaux sociaux et les plates formes numériques. Sans autre précisions, les extraits d'entretiens sont issus de dialogue avec l'auteur. La transcription académique est indiquée entre parenthèses à la première occurrence.

² Un dialogue entre des pionniers du *mahragān* sur la dénomination du courant musical dans un film documentaire est assez éclairant à ce sujet (à partir de la minute 24) : le chanteur et producteur Figo conclut « Nous on l'appelle *mahragān* (...) Ces gens [les étrangers] l'ont appelé *electro-sha 'bī* ». Sadat : « C'est ça. ». Dans les premiers plans du documentaires, Kanaka (du groupe *Madfa 'giyya*) souligne que la première chose dite sur cette musique, est qu'elle s'appelle *mahragān*. *Cairo Calling*, Rinse x 100 Copies, 2018. Lien : https://www.youtube.com/watch?v=7rF1ZKGR1_c

figuré, *mahragān* désigne un tohu-bohu d'où l'expression familière *ēh el-mahragān da* que l'on traduirait par « c'est quoi ce bordel »³.

Mais cette étymologie aussi séduisante qu'impressionniste était mobilisée à mon intention plutôt pour discréditer le courant musical en insistant sur ses propriétés sonores. Elle a le mérite néanmoins de souligner l'importance de la sonorisation dans le *mahragān*. Il s'inscrit, en effet, dans le prolongement des univers des performances publiques (mariages, fêtes de saints – *mouled*) qui combinent l'amplification du signal sonore jusqu'à saturation et l'usage des effets électro-acoustiques, notamment écho et *reverb*. Plus que dans toute autre musique électrifiée, pratiques musicales et sonorisation y sont étroitement articulées au service d'une esthétique spécifique.

Issu du même monde festif, le *mahragān* évolue en parallèle à la chanson populaire urbaine apparue dans les années 70, désormais étiquetée *sha'abī*. Cette chanson populaire se renouvelle régulièrement depuis son émergence et provoque de récurrentes critiques sur son potentiel artistique et sa légitimité culturelle, critiques souvent rabattues sur les appartenances urbaines que les chanteurs sont supposés incarner.

Or au moment où Ahmad 'Adawiyya, l'un des initiateurs de ce style intègre le panthéon des *muṭribīn* égyptiens (Hasan Abū Su'ūd, l'un de ses compositeurs, a d'ailleurs été président du syndicat des métiers de la musique dans les années 2000)⁴, le *mahragān* apparaît, suscitant autant d'engouement que de sidération.

Il émerge de deux foyers devenus depuis emblématiques de ce style, Matariyya et Madīnat al-Salām, deux vastes ensembles urbains situés au nord du Caire⁵. Matariyya, au départ un simple village entouré de champs, se développe considérablement dans les années 70 et 80 sous la pression d'un urbanisme non réglementaire ou informel, urbanisme qui devient majoritaire au Caire et conduit à la formation de vastes ensembles qualifiés de *'ashwa'īyāt*. Madīnat al-Salām est une ville satellite créée dans le désert, à l'Ouest de Héliopolis par le gouvernement égyptien en 1981. Elle accueille entre autres des habitants originaires des vieux quartiers centraux de la ville relogés à la suite du tremblement de terre de 1992.

Matariyya et Madīnat al-Salām sont situés en bas de l'échelle économique et sociale de la mégapole et sont l'objet d'une certaine stigmatisation de la part des autres habitants, comme des représentants des institutions étatiques⁶.

³ On peut entendre également par exemple « ... شباب مع بعض بهرجوا... » (« des jeunes font les imbéciles ensemble ») » (commentaire de Mohamed Johny enregistré à la suite d'un parcours sonore au Caire, Vincent Battesti et Nicola Puig, Le Caire, 2013).

⁴ Ce dernier estimait que Ahmad 'Adawiyya avait « modernisé le *mawwāl* » ; ce pourquoi on pourrait aussi bien qualifier de neo-*mawwāl* les productions de l'époque s'inscrivant dans ce registre (cf. Puig, « *Sha'abī*, populaire : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », *Civilisations*, 2006, n° 1-2 (vol. LIII), p. 23-44, p. 28).

⁵ Il se développe également à Alexandrie, berceau de groupes comme *al-muḥtarifīn* ou *al-Dakhlāwiyya*, ce dernier étant aujourd'hui installé au Caire (informations fournies par Frédéric Lagrange, les enquêtes formant la base empirique de cet article ont été toutes menées dans la capitale égyptienne).

⁶ La représentation de base distingue les quartiers chics, des quartiers populaires et « informels » (*'ashwā'ī*) situés tout en bas de l'échelle de la légitimité citadine. Ces catégorisations se diffractent en une multitude de recouvrements des espaces par des critères sociaux et culturels. De la sorte, le sens commun tend à assimiler un territoire, un milieu social et une « culture ». Les quartiers proches et plus lointains sont l'objet de qualifications réciproques dans une mise en abyme hiérarchisée de la société citadine. Battesti et Puig, « Comment peut-on être urbain ? Villes et vies urbaines en Égypte », in *L'Égypte au présent, Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud (La bibliothèque arabe, coll. Hommes et sociétés), 2011, p. 145-183.

Les quartiers comme Matariyya et Madīnat al-Salām seraient particulièrement réfractaires à l'action de l'État et les habitants inaptes à partager le mode de vie urbain. Ils souffrent d'une discrimination sociale à l'instar des autres zones du même type : densément peuplés, ils bénéficient proportionnellement de beaucoup moins d'équipements étatiques que des espaces plus privilégiés⁷, notamment en matière d'éducation. Les taux de chômage sont importants et concerne en premier lieu les jeunes qui sont soumis à l'immobilité sociale, placés dans une situation de « waithood »⁸, une longue transition séparant l'adolescence de l'âge adulte que marque le mariage qui intervient à un âge très tardif.

En retour, les musiciens insistent sur leur ancrage territorial et n'ont de cesse d'affirmer leur attachement à leur quartier d'origine, de louer sa densité relationnelle. Cette mise en avant du quartier n'est pas surprenante dans une ville où l'échelle territoriale du quartier étendue est forme un support d'attachement et d'identité toujours renouvelé et actualisé dans les différentes fêtes familiales⁹. Elle est omniprésente dans les chansons de *mahragān*, au moins dans les premiers temps.

Cette insistance est également une façon de résister à l'entreprise de délégitimation à laquelle est soumis le *mahragān* de la part de certains anciens du milieu des musiciens populaires (mais la plupart ont accepté ce nouveau style et en profite même en partageant l'affiche d'événement musicaux ou les plateaux téléés), et, surtout, d'acteurs culturels de premier plan, des journalistes, artistes ou encore le musicologue et compositeur Ḥilmī Bakr dont la critique en règle du genre a marqué les esprits¹⁰. La référence au quartier permet aux chanteurs de *mahragān* d'opposer aux critiques leur authenticité et leur rapport de proximité avec leur public.

Je propose de décrire les pratiques esthétiques et sonores du *mahragān*, et de le réinsérer dans une généalogie sociale et musicale pour comprendre, avec un peu de précision, de quoi (de qui) il est le son (1). Puis l'organisation du système *mahragān*¹¹ pourra être approchée par l'observation des circulations de la musique à la surface de la ville et dans les espaces numériques (2). Ces descriptions permettront d'asseoir en conclusion l'idée que le *mahragān* agit comme une culture alternative qui diffuse depuis les quartiers périphériques des musiques et des codes vestimentaires et comportementales attrayants.

1. Généalogie et mode de composition du *mahragān*

⁷ Sur l'inscription spatiale des inégalités vis-à-vis de l'emploi et des études dans le Grand Caire, voire l'article très complet sur le site de *tadamun* : « Inequality of Opportunity in Cairo: Space, Higher Education, and Unemployment ». Lien : <http://www.tadamun.co>.

⁸ «As more and more young people come of age, inequality of opportunity will exacerbate 'waithood,' the period of delayed transition between adolescence and adulthood, caused by a long waiting period for permanent or 'decent' employment, delayed marriage (due to its high cost for young people and their families), and continued challenges in achieving social and political agency, confounded by the return to authoritarian/military rule», *tadamun, ibid.*

⁹ Un quartier étendu correspond en gros aux *qism*-s (districts) du maillage administratif de l'agglomération, lesquels dépassent couramment les 50 000 habitants. Il enchâsse des « quartiers intermédiaires » qui renvoient par la taille aux *shiyākh*-s (arrondissements) et les recourent partiellement, et de « micro-quartiers » constitués par les habitations d'une ruelle et dont le nom historique est *hara*.

¹⁰ Cf. l'émission télévisée : <https://www.youtube.com/watch?v=eTpXInot5eo>.

Sur un ton particulièrement méprisant, les musicologues accusent les chanteurs et producteurs Okka & Ortega d'ignorance, notamment s'agissant du rap et de son histoire.

¹¹ Je reprends le terme proposé par Julien Mallet pour décrire l'organisation de la musique tsapiky à Madagascar, *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar*, Karthala, 2009.

Les débuts du *mahragān* dans le giron des mariages de rue

Les musiques électroniques en Égypte suivent deux voies parallèles qui se croisent peu et dont on peut faire l'hypothèse qu'elles résultent des caractéristiques sociales et économiques des musiciens qui les empruntent. D'un côté des musiciens et compositeurs de musique électronique, élitistes et ésotériques, aux parcours souvent internationaux, à l'instar de Mohamed Ragab (*Machine Eat man*), et des artistes expérimentaux brodent à partir des matières visuelles et sonores des œuvres qui pour partie d'entre elles ressortissent de l'art contemporain. Ils se produisent plutôt dans le centre-ville et dans les quartiers huppés de la capitale et certains d'entre-eux comme Hassan Khan poursuivent des carrières internationales¹². D'un autre côté, du terreau du mariage de rue¹³ émergent une nouvelle génération de dj's qui à partir de leur activité de mixage de chansons à la mode pour faire danser la noce élabore progressivement une forme musicale inédite.

Ces fêtes de mariage de rue peuvent prendre plusieurs formes : la première implique des échanges importants d'argent et nécessite la présence sur scène d'un personnage spécifiquement chargé de recevoir les dons d'argent et de saluer les donateurs, le *nabaṣhī* (*ambianceur*)¹⁴. La seconde, plus simple, nécessite au minimum un dj qui diffuse la musique pour la noce et intervient au micro pour saluer les membres de l'assistance. Comme le très informé site de critique musicale arabe, *ma3azef*, le résume : « Les *mahragānāt* ont débuté comme une alternative à l'art des *nabaṣhīs* dans les mariages populaires puis les paroles et la mélodie ont été développés et diffusés pour envahir la chanson en Égypte puis au-delà. Les *mahragān* sont devenus l'élément essentiel des noces. Les producteurs et artistes de cinéma ont dû les mettre en scène dans leurs réalisations »¹⁵.

Cette seconde forme s'impose depuis les années quatre-vingt, et les dj's et *mikemen* (ceux qui tiennent le micro) supplantent les orchestres instrumentaux et prennent en charge la fonction des *nabaṣhīs*. Ils animent donc les mariages en dispensant des salutations aux invités comme le font les *ambianceurs* traditionnels, en proférant des mots de bienvenue, les noms de quartiers, de villes ou de régions dont les membres de la noce sont originaires et en formulant d'autres

¹² Ḥalīm el-Dabḥ fait figure de pionnier des musiques électroniques égyptiennes. Il mène les premières expérimentations sonores au Caire et parmi les premières dans le monde. Il produit, en effet, en 1944 une pièce dont il reste à présent une minute quarante qu'il élabore en travaillant la matière sonore d'une incantation enregistrée par ses soins dans un rituel d'adorcisme *zār*.

¹³ Cette forme festive est qualifiée de mariage *sha' bī*, « populaire » ou bien *beledī*, de *beled*, « pays ». Le terme dans cet emploi signifie local, « authentique ». Ces mariages ont pour singularité de prendre place à même les rues et ruelles du Caire populaire, soient les quartiers médiévaux de la vieille ville, du vieux Caire (Fustat) et les quartiers d'habitat non réglementaire comme Matariyya plus récemment urbanisés ou encore les lotissements étatiques destinés aux classes populaires comme Madīnat al-Salām. Pour la tenue de la fête, une portion de rue ou de ruelle est appropriée, créant une incise privative dans l'espace communautaire de résidence. Celle-ci se fait au moyen de grandes tentures qui délimitent l'espace dévolu à la fête tout en laissant un passage minimum pour les passants. D'autres marqueurs viennent spécifier l'espace en lui attribuant des propriétés inédites (amplitude sonore, organisation de l'espace, mise en place de seuils, institution d'un accueil, etc.).

¹⁴ Voir Nicolas Puig, *Farah. Musiciens de noce et scènes urbaines au Caire*, Paris, Sindbad-Actes Sud (La bibliothèque arabe, coll. Hommes et sociétés), 2010, 214 p. Sur l'usage des effets sonores comme support de la scansion de la scansion des *nabaṣhīs*, voir Nicolas Puig, « La ville amplifiée. Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire », *Techniques et cultures*, 2017, n° 67.

<https://journals.openedition.org/tc/8504>

¹⁵ بدأت كبديل لفن النبطشيين في الأفراح الشعبية، ثم تطورت كلمات ولحناً وتوزيعاً لتقتحم المجال الغنائي داخل مصر، ثم خارجها. أصبحت المهرجانات الشريك الأساسي في الأفراح، وأجبرت صناع السينما وفنانيها على تقديمها في أعمالهم.

<https://ma3azef.com/>

périphrases : « C'est la fête », *al-farah*, « Bienvenue à tous », *es-salām len-nās el-koll*, « Madīnat al-Salām », « Assiout » (ville de Haute Égypte), etc.

Dans les années 2000, une formule nouvelle fait basculer ce monde des dj's vers la production de chansons directement référencées à la situation des fêtes de mariage de rue. La mutation est d'abord musicale, il s'agit d'enregistrer sur une piste unique écrite par l'un des dj's, des paroles scandées qui reconduisent la rhétorique cérémonielle des *farahs*. Les enregistrements sont *live*, les musiciens utilisent à l'époque des logiciels comme *Jet studio* qui permettent d'enregistrer une boucle sonore puis de la rejouer.

Puis, les textes prennent de l'ampleur et la scansion se fait plus rythmée. Halabissa [Ḥalabissā], l'un des pionniers du *mahragān*, originaire de Maṭariyya, l'explique : « On a eu l'idée d'en faire une chanson complète, de ne plus juste répéter des mots ou des noms, untel et untel et untel, mais de faire des chansons ». Le *mahragān* va ainsi offrir une tribune expressive à ces nouveaux chanteurs qui souhaitent incarner leur quartier et leur génération.

Ḥalabissā devant son studio à Maṭariyya



Les dj's perfectionnent l'écriture musicale et deviennent des compositeurs et producteurs à part entière. Ils composent désormais en arrangeant sous forme de pistes (*tracks*, *trāk*, pl. *trākāt* ou *tarākāt*) les samples (échantillons sonores) qu'ils ont composés et/ou prélevés sur des morceaux existants.

Les premières compositions labellisées « *mahragān* » apparaissent à la fin des années 2000. La piste « *mahragān* al-Salām » (du quartier de Madīnat al-Salām) est ainsi référencée comme « premier *mahragān* d'Égypte » et daté de 2008 par un youtubeur qui l'a remise en ligne en en 2017 sur sa chaîne intitulée « patrimoine du *mahragān* populaire » : *turāth al-mahragān al-sha'bī*, et la mention « patrimoine des *mahragān* » *turāth al-mahragānāt*, précède la diffusion de la vidéo. La création est datée de 2009 sur un autre dépôt de la chaîne *Mazzika*

Sport effectué en 2015. Elle est écrite et produite par Aḥmad Figo qui partage le micro avec Fifty : le style est minimaliste, le texte peu disert construit autour de références territoriales et de dédicaces, les voix des chanteurs sont filtrées pour restituer l'effet de saturation employé dans les situations *live* des fêtes de mariages. Le morceau se caractérise par l'emploi d'une *reverb* très longue qui témoigne déjà de la recherche sonore des producteurs. L'ensemble offre une image sonore calme, quasi hypnotique et la composition n'est pas sans rappeler le dub jamaïcain ou la house européenne qui constitue l'une des influences des dj's¹⁶.

À partir de cette forme initiale, le style évolue rapidement : les textes plus travaillés, abordent désormais différents sujets du quotidien de la jeunesse. Parfois canailles, ils clament la quête de dépravation d'une jeunesse qui réclame de la marijuana, de l'alcool et de la danse (Okka & Ortega), ou expriment encore l'incompréhension des garçons vis-à-vis de la gent féminine : « Tu as vu les filles d'aujourd'hui, tu meurs de malaria mon gars ; Leurs yeux sont des hameçons qui rendent dingues les jeunes du quartier (...) ». Cette chanson de Sadat et Fifty met en scène une jeune femme implorant un garçon pour qu'il la rejoigne : « Allo...Oui Chéri... Tu ne vas pas venir ? Tu me manques beaucoup. Je suis toute seule, je t'attends »¹⁷. Frédéric Lagrange souligne l'apparition récente « d'un ensemble de *mahragāns* pornographiques (...) exprimant une perspective clairement masculiniste (...) »¹⁸ à laquelle tout en restant en deçà de cette catégorie, ce dernier *mahragān* ressortit sans nul doute. C'est ici l'occasion de souligner à quel point le *mahragān* est masculin dans sa production comme dans ses thématiques ; et l'on trouve très peu de femmes compositrices et/ou chanteuses, cette dimension genrée étant moins prononcée dans le *sha 'bī* classique¹⁹.

Enfin, les textes sont parfois simplement ironiques, comme cette évocation de la navigation web quand les connexions sont désespérément lentes, situation parfaitement irritante que nombre de jeunes égyptiens a connu voici quelques années (« Si tu veux aller sur le Net, embarque dans un super jet », l'un des premiers track de Shāri' 3, récemment remixé)²⁰.

La formule musicale minimaliste du départ devient quant à elle plus complexe et intègre une panoplie toujours plus grande d'effets sonores. Le style séduit, les rythmes lents des débuts s'accroissent et permettent les mouvements rapides des danseurs et danseuses (qui ne sont pas sans rappeler la tectonique), et le style dégage une énergie inédite. Comme le souligne Ahmad Karakib, le manager de *Madfa 'giyya* : « ils ont une puissance qu'on ne retrouve pas dans les autres musiques, cette puissance-là. Ils utilisent cette puissance ».

Il s'accompagne d'une sonorisation robuste qui s'insère dans un mouvement général d'accroissement de l'amplification dans les mariages de rue, où les répliques chinoises de baffles Montarbo ou JVC savamment disposées pour créer une ambiance sonore spécifique cèdent progressivement aux murs d'enceinte des DJ's. Les nouveaux chanteurs sont invités à se produire dans des fêtes de mariage qui drainent de plus en plus de jeunes. Elles prennent l'allure

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=8E5g8WfFw-Ej%C3%A0>

¹⁷ *Mish Haruh* de Fifty, as-Sadat et az-Zaim (2013) : <https://www.youtube.com/watch?v=eVmmbdNZAQo>

¹⁸ Frédéric Lagrange, « Chanter le désir, mimer l'obscénité, Fantômes masculins et agaceries féminines dans la chanson égyptienne, de l'ère des almées aux danseuses satellitaires et chauffeurs de toktok », *Les mots du Désir, La langue de l'érotisme arabe et ses traductions*, éd. F. Lagrange, C. Savina, Paris, Diacritiques, à paraître.

¹⁹ Un éphémère (?) groupe dénommé *elhawsageya* فرقة الهوساجيه a disparu des radars numériques après 2014. Le nom du groupe est formé à partir du terme anglais *house*, courant musical dont s'inspirent les trois membres pour créer une musique égyptienne « à la rencontre de l'oriental et de l'occidental » selon leurs termes. *Elhawsageya* a connu un petit succès validé par un passage télé mis en ligne. Les commentaires très contrastés des visionneurs montrent à quel point l'accès à la performance et la scène est controversée pour les femmes.

<https://www.youtube.com/watch?v=6CozxfcsHMg>

²⁰ Okka & Ortega : <https://www.youtube.com/watch?v=ODapmNk79xc>

Sadat et Fifty : <https://www.youtube.com/watch?v=eVmmbdNZAQo>

Shāri' 3 : <https://www.youtube.com/watch?v=0v3IRAzqnPw>

de véritables festivals *mahragān* (pl. *mahragānāt*) : terme que choisissent donc les musiciens pour désigner leur style émergent, en référence à l'ampleur des performances et la présence de spectateurs aussi nombreux qu'enthousiastes (cf. note 2). Comme le remarque Halabissa, le terme signale bien la relation que les chanteurs entendent entretenir avec leur public et, au-delà avec le quartier dont ils sont originaires et où ils ont grandi, là où l'on entend le *mahragān* en priorité, les habitants les écoutent car « ils savent que tu es des leurs » (Halabissa, 2017)²¹.

Si la référence au rap est omniprésente²², notamment Tupac, incontournable icône des rappeurs proche-orientaux, et surtout T-Pain qui maîtrise parfaitement l'Auto-Tune – Dezel, l'un des principaux producteurs actuels, apprend à faire des beats hip hop avant de faire du *mahragān* – d'autres musiques électro ont compté dans la formation des compositeurs, à l'instar de la *House*, là encore une musique de DJ's. L'idée de départ fut de se saisir des modes de composition par échantillonnage musical à partir de programmes informatiques pour créer une musique électronique spécifiquement égyptienne : « Nous on intègre le rap dans le sha'abī, on mélange hip hop et sha'abī. Les gens ici ne comprendraient pas du hip hop et il y en a beaucoup qui font rap ou de la *House* bien mieux que moi, nous on développe notre style » (Dezel, 2017). Dezel défend l'idée d'une filiation musicale avec le sha'abī. Il indique à ce propos que les rythmes sont faits par les machines mais que la musique quant à elle bien jouée par l'orgue électrique (*urg*), fût-elle composée depuis un programme informatique. Il ne s'agit pas pour autant de s'affilier au courant *sha'abī* car comme le précise Sadāt dans la suite du dialogue évoqué plus haut : que serait du *sha'abī* « sans *mawwāl*, sans chant et sans modes musicaux ! » De plus, s'affirmer comme partie prenante de ce style reviendrait à « se coincer tout seul », et, à l'adresse du producteur Dezel : « Que feras-tu si on te demande de chanter du *nahawand* ? »²³. Il est vrai que la notion de « populaire » a toujours été polysémique. Ahmed Adawiyya se présentait comme un chanteur de *mawwāl* doté de la *ṣalṭana* (l'aptitude à voyager dans les modes musicaux), tandis que Sha'abān 'Abd al-Raḥīm qui perpétue le style créé par le premier revendiquait quant à lui une musique « populaire, populaire ». À présent les musiciens de *mahragān* se distinguent plutôt du genre « populaire » car ils estiment ne pas faire la même musique (ils produisent de la musique électronique et non pas du *mawwāl* fût-il sous une forme contemporaine). De leur point de vue, le *sha'abī* est une musique respectable à laquelle ils ne sauraient rattacher leurs productions.

Ces deux courants s'insèrent aux deux pôles d'un continuum culturel populaire qui court des scènes partagées et des territoires communs jusqu'aux valeurs transversales comme l'authenticité et la localité²⁴. Ainsi le *mahragān* voisine avec la musique *sha'abī*, sans toutefois s'y confondre, de l'avis même de ceux qui le pratique.

Le traitement sonore et les paraboles de l'Auto-Tune

Le *mahragān* se distingue par un travail spécifique sur le son. Le principal effet repérable est l'utilisation de l'Auto-Tune²⁵, un traitement de la voix qui se répand depuis la fin des années 90

²¹ Le *mahragān* partage avec certaines formules du rap arabe l'idée que l'ancrage territorial des musiciens est garant de l'authenticité de leur discours et de la relation privilégiée avec leur public.

²² Le développement des télévisions satellitaires au début des années 2000 joue un grand rôle dans la mise en contact des musiciens de *mahragān* et des courants de musiques électroniques mondialisées tels que le rap.

²³ *Cairo Calling op.cit.* Le maqam *nahawand* est un mode musical.

²⁴ Je renvoie à mon article sur les frontières floues et les ambivalences de la notion de *sha'abī* dans la musique égyptienne : « *Sha'abī*, « populaire » : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », *Civilisations*, 2006, n°1-2 (vol. LIII), p. 23-44.

²⁵ Auto-tune est une production originale de Antares, mais depuis sa création en 1997, un grand nombre de logiciels de traitement du son ont progressivement intégré cette fonction, comme Pro-tools ou encore Live

et apparaît dans les années 2000 en Égypte. L'Auto-Tune est commercialisé à partir de l'année 1997 par la société Antares. Il permet de « corriger en temps réel la mélodie chantée par un artiste » en exécutant « une détection/correction des notes émises ». Les ingénieurs du son de studios en différents endroits du monde s'emparent de cet outil pour accorder la hauteur de la voix à la mélodie et corriger les passages les moins justes du chant. Très vite cependant des compositeurs et artistes, comme la chanteuse Cher ou le rappeur T-Pain, en adoptant des réglages spécifiques²⁶, qui vont bien au-delà d'un simple travail sur la justesse du chant, obtiennent une déformation de la voix qui lui donne une sonorité métallique : ainsi « l'appareil est utilisé comme un effet audible »²⁷. L'Auto-Tune est aujourd'hui facile d'accès, intégré à la plupart des stations audionumériques, et il peut se télécharger sous forme de module d'extension (*plug in*). Cette technologie est appropriée progressivement par les compositeurs de *mahragānāt*, qui à la façon de Cher ou de T-Pain (auquel ils font référence), l'appliquent comme un effet sonore pour obtenir un son décrit par le compositeur et producteur cairote Twinz comme « plastique » (*sawt blastik*).

La paternité de l'usage de l'Auto-Tune comme effet audible en Égypte est attribuée au compositeur Ahmad Haha [Aḥmad Ḥāḥā] informaticien de formation, et pionnier du *mahragān* qui le met en œuvre dans une piste de 2010. L'usage s'en généralise par la suite au sein des producteurs jusqu'à former un marqueur du courant musical, et le principal vecteur des critiques auxquelles il est soumis, ce qui rend la question de l'Auto-Tune particulièrement sensible. Les compositeurs et les manageurs sont de nos jours peu diserts sur l'usage de cet effet, préférant mettre en avant d'autres aspects du méticuleux travail de mixage sonore présidant à la création d'une chanson de *mahragān*. Cette circonspection à aborder l'un des traits saillants de la sonorité *mahragān* s'explique d'une part par la volonté de ne pas réduire le fin travail de mixage à un simple effet Auto-Tune et d'autre part par les critiques sur l'outil. Si dans une émission diffusée en 2013 sur la chaîne *al-Qāhira wa-l-Nās* – c'est au cours de cette même émission que le compositeur Ḥilmī Bakr critique vertement le *mahragān* – Ortega insistait sur l'Auto-Tune : « Nous, il y a un filtre qui s'appelle Auto-Tune, on l'utilise, ça embellit le son, comme [...] un programme sur l'ordinateur [...] comme T-Pain [...] »²⁸, quelques années plus tard, les musiciens de *mahragān* préfèrent ne pas le mettre en avant. La perception de l'Auto-Tune comme un effet sonore moderne et esthétique est probablement déjà un peu daté par rapport à l'évolution la plus actuelle du *mahragān*. Au départ cette perception s'établit en lien avec une affiliation au Rap, qui elle perdure, puisque Dezel ou Twinz²⁹ expriment encore leur tribut à cette musique. Selon Maḥmūd Rif'at, qui produit depuis 2010 le *mahragān* avec sa maison de production *Mīt Noskha* (100 Copies), l'Auto-Tune est perçu par les jeunes chanteurs, au moins dans les débuts, comme quelque chose de « chic, de brillant et de moderne » (2017).

En vérité, l'Auto-Tune est très répandu et ne concerne pas exclusivement le *mahragān*, y compris dans son usage comme effet sonore (les compositeurs de raï l'utilisent depuis le début des années 2000). Et, son usage conventionnel (comme correcteur mélodique de la

(Ableton) par exemple.

²⁶ En diminuant au minimum la fonction return speed, on obtient un résultat « aberrant » qui déforme complètement la voix. Dans le manuel de la société Antares de 2003, ce réglage est désigné comme « l'infamous Cher Effect », par référence au succès pop de 1998 *Believe*.

²⁷ Coralie Vincent, « De l'anti-pop à l'Auto-Tune™ : voix (chantée) et ingénierie du son », *La voix chantée, entre sciences et pratiques*, Paris, De Boeck, p. 133/pp. 123-142 (et les deux citations précédentes). L'auteure constate que l'outil crée la polémique dans le monde du hip hop.

²⁸ [الكلام أجراً في الرحيم عيد وشعبان وأورتيجا أوكا](#) à partir de 10'30 [entrer le texte en arabe dans une fenêtre de recherche web]

²⁹ Producteurs, compositeurs/mixeurs pour les groupes *Madfa'giyya* et *Sharia 3*.

voix) est aujourd'hui systématique dans la variété égyptienne et arabe en général, il déborde même dans le registre religieux³⁰.

Le mixage sonore des chansons de *mahragān* a donc fait l'objet d'un investissement croissant de l'attention des compositeurs depuis les débuts. La chanson « *al-Rihla* » (l'excursion) à l'enregistrement de laquelle j'ai assisté en septembre 2017 constitue un bon exemple de ce que le *mahragān* peut produire de plus abouti à l'heure actuelle tant au niveau de la stylistique musicale qu'à celui de la mise en image avec des moyens limités. Dezel déploie différents effets sonores comme bien sur l'Auto-Tune, mais aussi la réverbération, la compression ; il applique des filtres qui permettent d'accroître la présence vocale. La voix est travaillée avec précision, comme un matériau sonore à part entière. L'écoute de la chanson³¹ *al-Rihla*, permet de repérer par exemple certains effets comme le centrage, le dédoublement avec une répartition à droite et gauche ou encore l'élargissement de la voix : respectivement à 0:25 (emphasis sur gentlemen), 0:45 (changement de chanteur) ou encore 1:04 (refrain). Dans le morceau *mish harūh*, évoqué plus haut, – « Je ne vais pas y aller », un jeune homme répète cette phrase en réponse à la requête d'une jeune femme qui lui susurre au téléphone : « Tu ne vas pas venir » ? –, on repère l'usage d'un filtre téléphone à 0:50 et 3:20 (voix de la jeune femme au téléphone : « allo, tu ne vas pas venir ? ») ou encore une diminution du pitch (qui correspondait à un freinage de la platine vinyle par le DJ et est créé numériquement ici) à 1:22 qui marque l'arrivée d'un nouveau couplet³².

Les compositeurs écrivent les séquences mélodiques (samples) qui formeront la trame du morceau ; parfois ils s'approprient des extraits de chansons célèbres telles que *Despacito* de Luis Fonsi ou encore *Ma' allem* du chanteur marocain d'Arabpop Saad Lamjared [Sa'd al-Mjarrad]³³.

Malgré cela, le courant reste l'objet de critiques importantes notamment focalisées sur l'usage de l'Auto-Tune qui trahirait un défaut de maîtrise du chant et sur l'importation maladroitement d'un mode de composition exogène, souvent rapporté au rap, donc quelque part l'idée d'une musique exogène. Cette sémantique sonore s'exerce à la charge du courant musical, mais les musiciens savent s'extraire des enjeux locaux de légitimité culturelle en arguant par exemple de l'intérêt occidental et arabe pour cette musique qui lui procure une sorte d'adoubement par l'étranger (des membres de Shāri' 3 ont participé à l'émission musicale *Xfactor* enregistrée au Liban en 2014, un autre programme d'une chaîne arabe leur a été consacré). Cette critique s'inscrit de fait dans le cadre plus large de la récurrente problématique du droit à la ville, de la domination économique, sociale et culturelle et de sa traduction spatiale dont souffrent les habitants des quartiers populaires – les auteurs de l'article sur les inégalités d'opportunité au

³⁰ Carolyn Ramzy en signale l'usage par le prédicateur copte Maher Fayez pour des chants coptes sans qu'il soit possible à la lecture du texte de comprendre s'il s'agit d'un emploi banal de correction de la voix ou d'un usage en tant qu'effet audible comme c'est le cas dans le *mahragān* ; ce qui indiquerait alors que le style infiltre d'autres domaines musicaux, y compris religieux. Le traitement sonore du chant et de la prédication religieuse est courant, mais il s'agit en général de donner à la voix la profondeur qui sied au texte sacré, notamment avec les effets écho et reverb, et ainsi créer un effet de présence, et non pas de la déformer comme dans le *Cher effect*. Ramzy ne donne pas d'exemples sonores et une brève recherche web n'a pas permis de repérer un usage de l'Auto-Tune en tant qu'effet audible dans les chants coptes. Ramzy C., « Autotuned Belonging: Coptic Popular Song and the Politics of Neo-Pentecostal Pedagogies », *Ethnomusicology*, vol. 60, n° 3, 2016, p. 434-458.

³¹ Je remercie Coralie Vincent qui a bien voulu me consacrer un moment pour exercer sa sagacité sonore sur les enregistrements de *mahragān*, pour ses commentaires d'écoute de ces deux chansons que je reproduis ici, et pour les informations qu'elle m'a transmises sur le fonctionnement de l'Auto-Tune.

³² *al-Rihla* groupe madfa' giyya (2017) : <https://www.youtube.com/watch?v=7vgJutrsllw>

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=xplMVbjr7tA>
<https://www.youtube.com/watch?v=BFU4RtTI01A>

Caire évoquent « l'injustice spatiale » qui règne dans la mégapole (*tadamun, op.cit.*). Les pratiques sonores et les esthétiques musicales n'échappent aux structurations sociales et culturelles, au contraire, elles les redoublent.

2. Le système *mahragān* et les modes de commercialisation

Le *mahragān* à la surface de la ville

Pourtant, la large diffusion du *mahragān* témoigne que la controverse culturelle et morale à son propos s'accompagne d'un mouvement contraire qui assoit la popularité du style au-delà de son cadre territorial et social initial, les fêtes de mariage de rue des quartiers populaires. Il a ainsi progressivement investi la sphère publique cairote et égyptienne (espaces de circulation et espaces de communication) jusqu'à y occuper une place importante, il est devenu tendance.

Il se déploie tout d'abord à la surface de la ville : il est diffusé, par capillarité en quelque sorte, par les petits transports qui sillonnent les quartiers, les cités périphériques jusqu'au centre-ville, comme ce fut le cas pour le *sha' bī* classique. En effet, dans les années 2000, ce style musical était qualifié de « musique de microbus » dans les médias égyptiens. Cette perception demeure comme en atteste l'émission télévisuelle « Live min al duplex » de la chaîne CBC Egypt dans laquelle la marionnette comique Abla Fāhītā chante une parodie de *mahragān* avec l'acteur jordanien Iyād Naṣṣar dans le rôle d'un chauffeur de microbus³⁴. Mais de nos jours, le *mahragān* est aussi mis en relation avec les rickshaws (*toktok*)³⁵, les triporteurs importés d'Inde qui se sont multipliés dans les rues et sont conduits par des jeunes qui les personnalisent et les équipent en appareil et enceintes audio pour diffuser les derniers tubes à la mode. Les transports contribuent ainsi à la sonorisation de la ville (avec les sons amplifiés comme les appels à la prière, les bruits de la circulation ou encore les crieurs de rue), en diffusant du *mahragān*.

De plus, des concerts et festivals souvent sponsorisés par des groupes commerciaux (comme la marque de bière Stella) sont régulièrement organisés dans différents lieux de la ville, à l'instar de la scène décrite en introduction. Ces représentations publiques du *mahragān*, en dehors des fêtes de mariage, ont débuté en 2010 date à laquelle Maḥmūd Rif'at, batteur issu des rangs du métal égyptien des années 90 devenu entrepreneur musical³⁶, organise un premier festival dans le cabaret Shéhérazade dans le centre du Caire sous le nom de « disco Cairo ». Initiative qu'il reproduit les années suivantes. Maḥmūd Rif'at a depuis lors sponsorisé une dizaine d'événements. Il est l'initiateur d'un échange entre des vedettes de *mahragān* et des compositeurs électro britanniques à l'occasion d'un voyage des premiers en Angleterre qui a fait l'objet du film documentaire (*Cairo Calling*, cf. note 2).

À l'instar des styles populaires plus anciens, le *mahragān* entretient des relations ambiguës avec les industries culturelles. Car les acteurs de l'industrie du cinéma et de la publicité ont bien compris l'intérêt économique qu'ils pouvaient en tirer d'un mouvement à même de représenter une nouvelle culture jeune : « c'est la culture des jeunes, c'est la vraie culture des jeunes. Pas ce que tu vois à la télé, pas ce que tu vois à l'Ouest, c'est le t-shirt et le pantalon, les fausses Nike (...) et le track où la basse doit être puissante, c'est la culture dont ils se nourrissent, où ils

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=AD-Fckgv2zc>

³⁵ Entretien avec le responsable du secteur *mahragān* et des DJ's au syndicat des métiers de la musique.

³⁶ Il est le créateur du label 100 copies (*mit noskha*) évoqué plus haut. Basé au Caire, il promeut les musiques expérimentales.

prennent leur savoir et créent un langage, un nouveau vocabulaire, ils développent la langue et les vêtements » (Maḥmūd Rifʿat, 2017).

La société Itisālāt a ainsi mis en scène une parodie de gangsta rap dans un clip de *mahragān* où l'acteur Mohamed Ramadan chante « la plus forte des cartes [téléphoniques] d'Égypte » (2018). Mais dès 2012 Okka & Ortega apparaissent dans le clip produit par Mobinil pour le mois de ramadan, hymne à l'unité la même mélodie est reprise par des représentants des différents styles musicaux de l'Égypte, des pécheurs de Port Saïd aux nubiens du Sud, y compris donc le *mahragān* (ainsi que le rap et les chants de supporter de football). La même année (2012), le producteur de cinéma Aḥmad al-Sobkī a également contribué étendre la surface du genre avec le film *ʿAbduh Mōta* (2012), qui met en scène les deux mêmes vedettes Okka & Ortega. Cette propension du cinéma égyptien à capter des formes culturelles populaires, notamment en convoquant les véritables acteurs pour plus d'authenticité, est récurrente : dans les années 2000 Shaʿbān ʿAbd al-Raḥīm avait ainsi tenu un rôle (celui du voleur) dans le film de Dāwūd ʿAbd al-Sayyid *Muwāṭin wa-mukhbir wa-ḥarāmī* (Le citoyen, l'indicateur et le voleur, 2001) qui offrait une vision caricaturale des réalités populaires. L'analyse que fait Peter Manuel du cinéma indien, même si elle est un peu ancienne, pourrait très bien s'appliquer au contexte égyptien. Il constate que les valeurs et esthétiques de ce cinéma peut influencer la culture des classes inférieures mais que ces dernières ne jouent aucun rôle dans la création des films qui sont produits par un oligopole de producteurs à Bombay. Aussi : *Film culture may be produced in some extent for lower class Indians, but it certainly not produced by them (nor for that matter about them). It would be naive, if not grossly distorting, to regard commercial hindi films as tales lower class Indians tell about themselves*³⁷.

Les musiciens de *mahragān* que j'ai rencontrés font tous état de leurs difficultés avec le monde de l'industrie culturelle, qu'elles soient de nature commerciale (ils estiment ne pas être rémunérés correctement) ou bien sociale, ils ressentent un certain mépris, presque de classe, à leur égard. Maḥmūd Rifʿat dont l'objectif est de produire le *mahragān* « à la bonne distance dans un environnement sain » y insiste : « Les garçons sont des rocks légendes, ils marchent dans la rue comme des légendes, ils n'ont pas besoin d'être dans des films, et la façon dont c'est fait ça n'aide pas intellectuellement, ça n'aide pas économiquement ».

Fort de ces succès induisant une reconnaissance ambiguë les chanteurs de *mahragān* ont effectué temporairement une percée dans les structures d'institutionnalisation de la musique. Ils ont bénéficié durant quelques années d'un statut spécifique au sein du syndicat des musiciens en tant que « chanteur de *mahragān* » (*mughannī mahragān*), statut qui n'implique pas le passage d'une audition à la différence de celui de chanteur de variété, *muṭrib*. Toutefois, le syndicat est revenu récemment sur cette dénomination et les vedettes du *mahragān* doivent à présent requérir une carte de membre en tant que DJ. Cette carte existe depuis 2009, pour encadrer les activités de ces derniers, de plus en plus nombreux depuis une vingtaine d'années³⁸.

Cette inscription au syndicat est importante car la principale source de revenu et le support même du *mahragān* provient des fêtes de mariage susceptibles de drainer des moyens et du public, comme le signale le compositeur et chanteur Dezel : « On joue dans des hôtels, des salles de spectacle, mais notre truc c'est le *farah*, c'est la rue ». Or il est préférable d'être bien enregistré au syndicat pour ne pas courir le risque de se voir infliger une sanction conséquente.

³⁷ Peter Manuel, *Cassette Culture*, Chicago London, The University of Chicago Press, 1993, 302 p., p. 5.

³⁸ 1111 cartes de membre DJ attribuées en 2017 pour le Caire intra-muros.

Les fêtes de mariage de rue permettent de surcroît d'entretenir une célébrité de contact si importante dans le milieu³⁹. Cette dimension particulièrement incarnée fonctionne en système avec la diffusion des chansons dans les espaces publics.

Le système *mahragān* est constitué en amont par les relations fortement compétitives entre musiciens, chaque producteur cherchant à sortir le *hit* du moment : celui qui emporte l'audience est celui qui « comprend la rue » (Twinz). Cela peut entraîner des effets sur les contenus des chansons où vulgarité et allusions sexuelles plus ou moins directes abondent⁴⁰. Tendance que les plus anciens en quête de légitimité discutent, comme Halabissa et les membres de son groupe Shāri' 3 : « Nous, en tant que la génération d'avant, on dit des trucs propres, il y a des chanteurs pour attirer l'attention qui balancent des trucs bizarres, les gens pensent qu'ils balancent des insultes, mais nous on ne fait pas ça » (2017).

La concurrence pour occuper la rue sonore et les réseaux numériques est ainsi exacerbée et entretient un rythme soutenu de production de chansons. Il faut s'imposer dans les transports sonorisés pour que la chanson circule dans le quartier d'abord, dans la ville ensuite pour être entendue de tous. Pour imposer une chanson, il faut investir l'espace public de circulation et imprimer sa marque sonore à la surface de la ville. Un track qui fonctionne, entraîne des vues sur Youtube, des téléchargements à partir des plates formes numériques. Cela génère de la célébrité, laquelle engendre des engagements dans les fêtes de mariage qui sont la base de la rémunération des producteurs et chanteurs de *mahragān* : « C'était la compétition de la rue... Si tu distribue ton track, tu as des mariages, tu as quelque chose que tu peux tenir, tu peux manger, c'est la viande et les patates et le pain c'est pas juste un (track) mais tu en descends [compose et diffuse] neuf ou dix peut être (Maḥmūd Rif'at, 2017) ».

La production des chansons est morcelée dans les dizaines de home studio insérés dans la ville, la plupart du temps fans le quartier d'origine des musiciens, mais également dans des quartiers intermédiaires, où les groupes les plus en réussite louent des bureaux et les transforment en studio (Madfa'giyya est installé à Gisir al-Suways, plus central que Madīnat al-Salām d'où sont originaire les membres du band, et le groupe alexandrin Dakhlāwiyya est lui Avenue al-Haram à l'ouest de la ville).

Les studios d'enregistrement et les stations de mixage sont équipés sur le même modèle, il s'agit de home studios installés dans une pièce d'appartement qui constituent le repère des musiciens, de leur team et de leurs amis proches. Un ordinateur, un écran confortable, un micro, à présent dernier cri, et surtout des logiciels comme Fruity Loops (FL studio) ou Acid pro, les plus populaires, suffisent pour la production de chanson de *mahragān*. Cet aspect simple de l'équipement, le caractère artisanal de la fabrication des chansons tranchent avec leur puissance et l'étendue de leur diffusion (du moins pour ceux qui réussissent). Ce relatif dénuement de la production musicale, en contraste avec l'efficacité sonore de la musique, constitue une valeur mise en avant par les compositeurs.

studio shāri'3 (producteur Twinz)

³⁹ Cf. pour un développement sur ce point : Nicolas Puig, "Ahmad Wahdan, un maître dans l'agitation du Caire", *Des vies en musique. Parcours d'artiste, mobilités, transformations* (S. Le Menestrel et al.), Paris, Éditions Hermann, 2012, pp. 153-176.

⁴⁰ Lagrange, *op. cit.*



studio al-Madfa' giyya (producteur Dezel)



Les sessions d'enregistrement ont lieu dans ces home-studios. Lors de la chanson « L'excursion » [voir texte arabe et traduction en annexe] dans le studio de *madfa'giyya* situé dans le quartier de, chaque chanteur se succède au micro pour poser sa voix sur la bande son concoctée auparavant par Dezel, les paroles sont écrites sur les portables, envoyées par Shanti, à qui revient en priorité l'écriture des textes. Mais elles sont aussi parfois improvisées juste quelques secondes avant d'être chantées. Pour cette chanson, le groupe accueille un invité, Mekkawy, petit fils du célèbre compositeur aveugle et chanteur Sayyid Makkāwī (1927-1997) qui poursuit une discrète carrière entre l'Égypte et Dubaï. Mekkawy est un chanteur de variété « classique » mais il est satisfait de l'expérience qui lui apportera un surcroît de notoriété grâce aux centaines de milliers de vu que génère chaque chanson du groupe. À l'instar du rap, le *featuring* est une pratique répandue dans le *mahragān*. Dezel s'applique à insérer la voix de Mekkawy sur son *track*, il lui applique un réglage Auto-Tune assez léger (mais néanmoins audible) et, plutôt satisfait, demande l'avis du chanteur sur le traitement de sa voix : « Tu es content de l'Auto-Tune ? ».

Dezel et Mekkawy lors de l'enregistrement de la chanson al-Riḥla (tous les clichés, Nicolas Puig, 2017)



Déploiements numériques

Le *mahragān* se diffuse également, et massivement, sur les réseaux sociaux sur lesquels les chanteurs et leurs managers s'appuient de façon systématique : Facebook pour le suivi de l'actualité des groupes et chanteurs et la plateforme Youtube pour poster des pistes sonores, parfois sous forme de clips musicaux. Témoin de cette popularité, le site musical *ma3azef.com* a mis en ligne les 20 clips de *mahragān* les plus célèbres pour l'année 2017, liste en tête de laquelle on trouve le duo Okka & Ortega dont la renommée dépasse les frontières de l'Égypte⁴¹. La compétition qui oppose les chanteurs et les bands dans l'espace public s'étend ainsi à l'espace numérique. Les groupes les plus professionnalisés ont autour d'eux une équipe complète (*team*) pour veiller à leur style vestimentaire, leur coupe de cheveux et surtout leur présence sur les réseaux sociaux. Aḥmad Karaké, manager de *Madfa'giyya* (Madīnat al-Salām) aligne des statistiques *youtube* impressionnantes⁴². Cela a valu au groupe un prix

⁴¹ Lien : ma3azef.com

⁴² Plus de 66 millions de vues en 2017 dont 90% en Égypte.

pour avoir atteint, et dépassé, les 100000 abonnés sur son compte. Youtube est une source de revenu régulière pour le groupe qui a su convertir en monnaie sonnante et trébuchante sa présence sur les réseaux sociaux.

Mais *Youtube* n'est pas uniquement un média de diffusion des chansons potentiellement rémunérateur. D'ailleurs les pratiques numériques ne représentent pas le principal vecteur de commercialisation du *mahragān*, laquelle correspond dans une large mesure à celle des chanteurs populaires qui continuent d'évoluer en parallèle aux jeunes vedettes dans les mariages de rue, et probablement même dans une certaine mesure bénéficie de leur large diffusion par un effet de retour.

Youtube assure également une fonction d'archive de toute l'histoire du groupe à travers la mise en ligne, et constitue le principal vecteur de l'existence et de la célébrité numérique des chansons (le nombre de vue), notamment par rapport à Facebook et Soundcloud. Ce mode d'archivage est utilisé en parallèle aux disques durs de sauvegarde, quand il ne l'est supplante pas complètement. L'histoire musicale de *Madfa'giyya* est ainsi archivée sur son compte *Youtube*, et non pas sur les disques du studio déjà saturés d'échantillons sonores de toute sorte. Cette activité « officielle » des groupes les plus connus s'accompagne de dépôts individualisés et dispersés de fans ou tout simplement de jeunes adultes ayant grandi dans les sonorités du *mahragān*. Ils uploadent les morceaux de leur adolescence. C'est ainsi que d'anciennes des bandes sons et vidéos reparassent comme la piste *mahragān al-salām* remise en ligne sur la chaîne « patrimoine du *mahragān sha'bī* » (*turāth al-mahragān al-sha'bī*) citée plus haut. Ces dépôts soulignent combien l'outil internet a démocratisé le « pouvoir de consignation »⁴³ que détient l'archive. L'importance des pratiques numériques d'archivage est relevée par Pierre France à l'échelle du monde arabe où depuis dix ans déjà des anonymes font (sur)vivre les musiques sur le web. En évoquant la nostalgie comme l'un des moteurs des pratiques d'archivages, France pointe une dimension centrale de la motivation des youtubeurs⁴⁴. Mais elle ne concerne pas, ou plus, uniquement des temporalités intergénérationnelles, elle s'applique désormais à une expérience biographique individuelle. Le dépôt d'anciennes pistes de *mahragān* témoigne de ce rapprochement de l'archivage de la vie personnelle : les commentaires soulignent souvent, déjà, une nostalgie au proche, qui se déploie pour un âge passé de la jeunesse dans la jeunesse avancée, celui des années lycée, bercées par les musiques de *mahragān* qui accompagnent une génération d'égyptien depuis une dizaine d'année. D'autres commentaires taguent ces remises en ligne comme des « souvenirs » (*zikrayāt*), comme la plus belle période de la vie. Ces pratiques en lignes s'apparentent à une individualisation et une parcellisation de l'archivage plus ou moins réflexive, dans laquelle les sons et images mis en ligne sont souvent reliée à la biographie des youtubeurs et des commentateurs. C'est donc autant en tant que traces de leur propre existence, et de leur passé, que comme des œuvres à sauvegarder (dont on souhaite conserver le souvenir) et signes à rassembler que ces compositions de *mahragān* sont déposées. Ces pratiques aboutissent à la formation d'un corpus dispersé de chansons et de pistes mis en cohérence sous le tag *mahragān*, elles sont en quelque sorte performative, elles font exister cette musique comme style autonome. Elles témoignent également de l'emprise de cette musique sur une génération de jeunes égyptiens et de sa capacité à déborder de ces territoires originaux vers d'autres espaces sociaux.

⁴³ Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 2008 (1995), p. 14 : « Par consignation, n'entendons pas seulement, dans le sens courant de ce mot, le fait d'assigner une résidence ou de confier pour mettre en réserve, en un lieu et un support, mais ici l'acte de consigner en rassemblant les signes ».

⁴⁴ Pierre France, « Les archives sauvages de la musique arabe, un patrimoine exceptionnel à l'abandon », *Orient XXI*, (14 décembre 2017).

Lien : <https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/les-archives-sauvages-de-la-musique-arabe.2165>

Conclusion

Le *mahragān* accomplit une forme de modernité musicale dans la continuité de l'esthétique de l'électrification qui traverse les festivités populaires profanes et sacrées (fêtes patronales, mouled) où saturation sonore, écho et reverb se combinent dans une image sonore qui singularise ces rituels urbains (Puig, 2017 *op. cit.*). Cette transformation électro-acoustique s'obtient par le détournement d'un programme informatique permettant d'ajuster la voix à la mélodie, l'Auto-Tune. Un réglage spécifique annihile le vibrato de la voix et lui confère en conséquence un timbre électrique. L'emploi de l'Auto-Tune intègre à présent de multiples graduations. Pour Twinz, son utilisation doit être méticuleusement adaptée à la musique et le filtre dosé avec précision. Car le *mahragān* a déjà une histoire, et durant les dix et quelques années de son existence, les producteurs ont appris à manier les effets sonores avec beaucoup d'efficacité et à travailler très finement leur composition qui sont passées de quelques pistes à plus de cinquante pour une chanson comme *al-Rihla*. Cette acquisition de compétence renvoie à une professionnalisation des producteurs de *mahragān* qui demeurent toutefois dépendant des scènes des mariages populaires pour leur survie économique. Cela même s'ils insistent, avec raison, sur la diffusion importante du *mahragān* dans l'espace public égyptien.

De nombreux concerts et festivals ponctuent ainsi les soirées du centre-ville. Par exemple, un événement intitulé « Nuit populaire » mettait en scène dans l'enceinte d'un bâtiment de l'Université américaine du Caire dans le centre-ville des chanteurs de *mahragān*, la vedette du *sha'bi*, Abdel Bassit Hamouda et le virtuose de l'orgue électrique Islam Chipsy en avril 2016. Le public était composé de jeunes gens issus des classes moyennes et supérieures, notamment des étudiants de cette université aux droits d'inscription très onéreux. Cette diffusion d'une musique aussi décriée par ailleurs incite à poser l'hypothèse d'un rôle de « contre-culture » ou de « culture alternative » assumé par le *mahragān* auprès d'une partie de la jeunesse égyptienne, déçue des résultats de la révolution de 2011 et dont les idéaux politiques sont foulés au pied par le regain d'autoritarisme que connaît le pays depuis quelques années. On assisterait alors, par une sorte de retournement du stigmate, à la dissémination d'éléments culturels originaires des quartiers informels et des cités populaires de la banlieue du Caire à l'ensemble de la ville et du pays. En parallèle, le paradigme urbanistique au prisme duquel les quartiers informels du Caire sont analysés évolue, et une partie des experts égyptiens et internationaux adoptent un discours mettant désormais en avant le « caractère « durable » des zones informelles : compacité, poly-fonctionnalité, mobilités piétonnes domicile-travail, système intra-quartier de transports (*tuk tuk*, micro bus) »⁴⁵.

Les musiques en provenance de ces quartiers font également l'objet de considérations plus attentionnées. Certes au milieu des années 2000, pour bien des commentateurs culturels la musique demeure assignée aux territoires urbains dont elles sont supposées venir, en vertu d'une graduation qualitative : « Ahmed Adawiyya a représenté la chanson des vrais quartiers historiques (al-hârat al-haqîqiyya) alors que Saad as-Saghir, Shaaban et Barur bâtissent leur succès sur la chanson 'ashwâ'iyya ! (15 Novembre 2006, l'hebdomadaire égyptien al-Dustûr) »⁴⁶.

⁴⁵ Pierre-Arnaud Barthel, « Relire le Grand Caire au miroir de la densité », *Confluences Méditerranée* 2010/4, n° 75, p. 121-135.

⁴⁶ Cité par Catherine Miller « Les quartiers populaires du Caire : dénominations, mise en scène et dynamiques

Mais une approche moins stigmatisante se faisait déjà jour, dont Miller rendait compte : « Si le terme *'ashwā'ī* reste connoté aux notions d'anarchie (...) il se trouve que le pouvoir officiel et les classes sociales qui lui sont associées sont tellement déconsidérés par la corruption généralisée et les pratiques mafieuses, que 'l'anarchie' populaire est de plus en plus revendiquée et en vogue, y compris chez les jeunes artistes qui se piquent de contre-culture » (*op. cit.*).

Le *mahragān* postrévolutionnaire prolonge cette tendance et projette dans l'espace public la culture jeune et alternative des quartiers périphériques de la ville. La « circulation et la diffusion des influences culturelles et langagières » depuis les quartiers informels au reste de la société égyptienne par le véhicule *mahragān* a certainement pris une forte amplitude. Car, depuis 2006 au moment où Miller écrit son article et 2018, non seulement les quartiers informels se sont un peu plus arrimés à la ville, mais une révolution est intervenue en 2011. Elle a probablement contribué à modifier la réception d'éléments culturels issus des périphéries pauvres de la ville vers les autres espaces.

Les frontières du populaire sont labiles entre l'acceptable et le désirable (susceptible de représenter une Égypte authentique et respectable) et le vulgaire et l'insupportable (inapte à représenter les idéaux modernistes et civilisationnels de la nation). Le soulèvement politique de 2011 a accentué la tension et la confusion entre ces deux polarités. Suivant Winegard, le rapport à la vulgarité langagière a été modifiée : de nombreux manifestants ont adopté pour exprimer leurs opinions sur la situation politique un langage cru qui était auparavant plus commun dans les classes inférieures. Winegard souligne l'ampleur de « la circulation de ces mots et expressions dans les graffitis publics, sur les réseaux sociaux, dans les dessins animés et les chansons », tout en éclairant le paradoxe avec la poussée parallèle pour la « pureté », qui se traduit selon ses termes par les actes ou pratiques d'arrangement esthétique (*acts of aesthetic ordering*), qui selon elle incorpore une demande d'attention qui a formé l'un des moteurs de ce soulèvement⁴⁷. Cette circulation a entraîné une certaine ouverture pour les contenus moins raffinés, plus prosaïques (ce qui ne diminue en rien leur inventivité) des textes de *mahragān*.

Sans doute celui-ci est-il le son électronique des quartiers les plus pauvres de la ville. Il redouble dans ses relations avec les légitimités culturelles et urbaines les ambivalences qui travaillent la société égyptienne dans son rapport aux cultures populaire depuis au moins un siècle. Son pouvoir de fascination s'inscrit probablement dans le modèle festif et alternatif qu'il propose, en relation avec l'émergence d'une vision renouvelée de la contribution des zones d'habitat informel et des quartiers-villes périphériques aux circulations culturelles et à l'urbanité en général.

Le *mahragān* est ainsi pris dans les rets des enjeux sociaux de la culture, malgré les efforts des musiciens pour l'en extirper afin de pérenniser leur carrière dans des voies plus consensuelles, fût-ce au risque d'une déconnexion avec les publics des quartiers dont ils sont issus et des classes moyennes qui en apprécient justement le côté sulfureux et les ont portés jusqu'à une célébrité qui ne cesse de les étonner.

linguistiques », in T. Bulot et A. Louinissi (eds), *Ségrégation spatio-linguistique. Dynamiques socio- langagières et habitat dit populaire*, Alger, Atfalona-DKA, p.43-68. Je conserve la translittération de l'article. [En ligne](#).

⁴⁷ "A civilized revolution: Aesthetics and political action in Egypt", *American ethnologist*, 2016, vol. 14, Issue 4, p. 609-622, p. 620.

ANNEXE

مهرجان الرحلة

(<https://www.youtube.com/watch?v=7vgJutrsIIw>)

لما بتلسع في نفوخنا وتقلب قصة لازم هنروح
حاضر هنلمّ اللمة وتنقص واحد مش مسموح
والكابتن جنتل مان راكب عربيته الفان
كاتب من ورا فنان معروف عنو السلكان
ام جية سأل في سيجارة وبيشتم بالزمارة
مهما بنبعد بيزنق ويجيلنا في نفس الحارة
والاسطي عايز نضارة وعينه بدء شرارة
غوزرة في غوزرة وبنعدي وعدلنا بسرعة الطارة
فكك منه وهوايله خليه يسبق هديله أصل احنا دماغنا كبيرة
ودا عايز حد فاضيله وحد بيقول لزميله شغل مزيكا واديله
سمعنا أغاني شعبية ماتقوللي فاضل كام كيلو
طب ولع ولع ولع عالشاطئ كلو اتدلع دلع دلع دلع دلع
ولا سيب نفسك عيش ولا فرفش متتكدنش
ولا ارقص قضيتها ولا ولعها وماتطفش
ياللا ندور تقسيمة فرقة وفرقة
نهد الملعب والخسران هيهني زميله يالا اديلو شابهو عالمكسب
واللي دافن نفسه في الرملة واللي بيرقص وسط اللمة
واللي قاعد زهقان ومقريف عايز يمشي نقول له استنى
طب ضحك ولعب وهاء وماء وطبلة وراء
اطلع لايف عالنت هشتاج مدفعنا يسد
طب حفلة كبيرة في وسط الشط شباب وبنات واقفين بالكت
ارفع ايدك شد زميلك مين فيكم جاهز للعرض
ليه مهبط يالا اتشعبط بكرة تزقطط زي زمان
لو متكتف متربط نادي السقفة ياجدعان
سيب نفسك للمزيكا سيب نفسك للاحساس
ارسم وشك بالضحكة وانشرها في وسط الناس
محشي وفراخ عالشط وملاية مفروشة عالارض
وشباب نازلين بالبوكسر واتنين بيحبوا في بعض
لا انا احب البحر واموت في البحر انا شايف البحر جنان
هنزل جوة الدوامة بمركب فيها وانا القبطان
م الشمس انا هعمل تان تان وقميص مليون الوان
هليس نضارة الشمس منا أشيك شاب الان
سيطرنا احنا على الجو واليوم احلو والسهرة هتحلا
جهز نفسك وتعالا اوام فالديسكو نشوف السحلة

واحد حاضن السماعه فكرها يناس البت بتاعته
انا بسأل ماله ياجماعه قالولي من الخبط اهي تعبت حالته
وادينا ماشين هنروح اشكال زومبي بتتطوح واستنوا الرحلة الجاية
مكاوي والمدفعجية

al- Riḥla Dezel Production, al-Madfa‘giyya, avec Mekkawy. 2017

Cette chanson raconte l’excursion à la mer d’une bande de copain. La cohérence du texte est respectée mais la traduction proposée ne rend pas justice de la musicalité des paroles perceptible à l’écoute de la chanson arabe.

Quand on se prend la tête, que ça devient toute une affaire, il est temps d’aller faire un tour. On rassemble la bande et personne ne doit manquer.

Et voilà le capitaine gentleman dans son van, c’est écrit “artiste” sur la vitre arrière, il est connu celui-là pour se tirer de toutes les situations.

Dès qu’il arrive il demande une cigarette, et il balance des injures au klaxon
Nous plus on s’écarte, plus il se rapproche, et il nous coince dans la rue.

Il a besoin de lunettes ce chauffeur, ses yeux crachent des flammes
Queues de poissons en queues de poisson, et on finit par passer, et vite, on redresse la situation

Laisse le tomber ce chauffeur, et bon vent, laisse le dépasser et ralenti, on est plus cool, il cherche quelqu’un pour s’embrouiller pour passer le temps.

Aller, un dit à son pote : « Mets la musique bien à fond, fait nous écouter de la musique *sha ‘bī* et dit moi il combien il nous reste de bornes ».

Alors, allume, allume, allume, allume, sur la plage, tout est douceur, douceur, douceur.

Vas-y, laisse-toi vivre, réjouis-toi, ne m'ennuies pas, danse et passe le temps, allume, allume, allume, et n’êteint pas.

Aller, on fait une équipe, on joue en division, une équipe et une autre, et on fracasse le terrain, et le perdant encourage son collègue, il dit lui "chapeau" pour le féliciter de sa victoire.

Un gars s’est enterré dans le sable, celui-là danse au milieu d’un groupe, il y en a toujours un qui s'ennuie, de mauvaise humeur. Il veut se barrer, mais on lui dit de rester.

Joie, jeu, rires, hahaha, ohohoh, tabla, tambourin et tambour
Mets-le sur le net, hashtag notre canon [du nom du groupe *madfaagiyya*] assure

Une grande fête au milieu de la plage, avec des jeunes gars et des jeunes filles en t-shirts déchirés,

Vas-y lève les mains, attrape ton pote, qui est prêt pour la faire la fête ?

Pourquoi tu déprimes, aller, accroche-toi, demain tu seras joyeux tout comme avant
Et si t'es coincé, demande aux gars t'aider.

Laisse-toi emporter par la musique, laisse aller tes émotions, dessine un sourire sur ton visage et
diffuse le au milieu des gens

Farcis et poulet à la plage, un drap sur le sol, des jeunes qui plongent en boxer, deux qui flirtent
dans un coin.

J'aime la mer, j'adore la mer, la plage est si belle
Je descends en bateau au milieu du tourbillon et je suis le capitaine

Du soleil, je fais mon Tintin, la chemise colorée, lunettes de soleil sur le nez, je suis le jeune le
plus classe maintenant

On a trop mis l'ambiance, la journée a été superbe, mais la soirée sera chaude
alors prépare toi, et vient vite en club, pour voir un peu ce qui se passe

Un gars enlace le baffle. Il est taré, il pense que c'est ça copine, « qu'est-ce qu'il a ce gars-là ? »
« Il est défoncé à force de se prendre des watts ».

Et nous voilà, on repart, avec des têtes de zombies, en zigzaguant !

Et attendez la prochaine excursion avec Mekkawy et les canonnières [nom du groupe
al-Madfa'giyya].

Puig Nicolas. (2019)

De quoi le mahragān est-il le son ? Compositions et controverses musicales en Egypte.

Paris : IRD, 22 p. multigr.