

**Sha'abî, « populaire » :**  
*usages et significations d'une notion ambiguë*  
*dans le monde de la musique en Égypte*

Nicolas PUIG

**Résumé :** *Depuis une trentaine d'années, un nouveau style musical urbain se développe au Caire porté par la croissance du marché des cassettes audio, sous la férule du chanteur Ahmad Adawiyya, parfois surnommé « le prince de l'Infitah », période d'ouverture économique de l'Égypte faisant suite au socialisme nassérien. L'analyse de ce courant musical souvent qualifié de « populaire » est l'occasion d'introduire aux usages et significations de cette notion ambiguë dans la musique égyptienne. Cela conduit à envisager la façon dont les acteurs du monde de la musique en Égypte s'orientent s'accordent ou s'opposent pour en délimiter les frontières. Ce processus dynamique s'effectue dans le cours des interactions et les statuts sont négociés dans un contexte de domination culturelle des milieux académiques et officiels. Celle-ci se traduit par un regard stigmatisant qui déborde le domaine de la production culturelle pour englober les habitants des quartiers d'où sont issues ces musiques, souvent considérés comme inaptes à partager l'espace public. Sur les questions « onomastiques » et musicales se greffent ainsi des enjeux liés aux frottements entre une culture « endogène » développant ses propres réseaux à partir des quartiers populaires et une culture officielle soucieuse d'authenticité, de bon goût esthétique et « d'urbanité ».*

**Mots-clés :** Égypte, monde de la musique, cultures urbaines et nationales, « populaire », stigmatisation, frontières.

**Summary :** *For the past thirty years, a new urban musical style has developed in Cairo, supported by an increasing audio tape market and led by the singer Ahmad Adawiyya. The study of this music style often described as « popular » gives the opportunity to examine the different uses and meanings of this ambiguous notion. The Egyptian government along with the cultural elite of the country have given considerable control over the definition of « good music » and strongly influence the strategies of social actors as well as the way they negotiate the boundaries of the Egyptian music world. The boundaries between segments in the local music world are thus very flexible, depending on the interaction and the power relations at stake among its members.*

**Key words :** Egypt, music world, urban and national cultures, stigmatization, boundaries.

En Egypte, peut-être plus qu'ailleurs, la musique accompagne le quotidien. Elle investit les rues encombrées du Caire, s'échappe de l'habitable des taxis et des microbus qui sillonnent la capitale et se mêle aux appels à la prière qui, cinq fois par jour,aturent l'espace sonore de la ville « aux mille minarets ». Bien que le temps des ténors et divas de la musique égyptienne soit révolue, Umm Kalthum (disparue en 1975), Abd al-Halim Hafez (1977) et Abd al-Wahab (1991) continuent de faire entendre leur voix d'outre tombe. Pas une heure cairote ne s'écoule sans que la voix de l'astre de l'Orient (surnom d'Umm Kalthum) ne résonne d'un café ouvert sur la rue, de la voiture à bras d'un vendeur de sandwich ou de la fenêtre d'un appartement. Mais si cette glorieuse trinité égyptienne suscite une unanimité confinante à la canonisation, il en va différemment d'autres musiciens qui leur disputent désormais les pistes des lecteurs de cassettes. Ainsi de ceux qui pratiquent un style parfois identifié comme « populaire » (*sha'abi*), catégorie revêtue, en Egypte comme en bien d'autres lieux, de connotations ambivalentes selon les perspectives adoptées.

Depuis une trentaine d'années, un courant musical « populaire » et urbain se développe porté par la croissance du marché des cassettes audio, sous la férule du chanteur Ahmad Adawiyya, parfois surnommé « le prince de l'*Infatih* » – période d'ouverture économique de l'Egypte faisant suite au socialisme nassérien –, et de son compositeur favori, Hassan Abu Sa'ud. Il fait son entrée dans les musiques du monde en tant que courant spécifique nommé « shaabi » qui se distingue du « chaabi » algérien et marocain<sup>1</sup> (Bours, 2002 : 390; Lodge 1994). Toutefois, le terme n'est pas usité comme nom commun dans la langue arabe égyptienne qui lui préfère la périphrase imprécise de « *musiqâ sha'abiyya* » (musique populaire). Il n'est d'ailleurs pas mentionné dans le très utile dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne de Muhammad Umran<sup>2</sup>.

De plus, l'un des principaux compositeurs du style ainsi désigné, Hassan Abu Sa'ud, président du syndicat égyptien des métiers de la musique depuis 2003, définit comme « pop orientale » les musiques qu'il a créées. En effet, l'affiliation à une musique « populaire » n'est pas acceptable pour un président de syndicat en quête de respectabilité compte tenu des connotations négatives que véhicule l'expression dans le contexte égyptien<sup>3</sup>. Il est vrai que, lors de son apparition, cette musique fut vivement critiquée par les tenants d'une culture davantage ancrée dans des traditions considérées comme plus représentatives de l'esprit national (une véritable musique « populaire » précisément). De fait, elle ne trouve pas sa place dans le processus de formatage institutionnel des musiques nationales afin de promouvoir les cultures académiques (une culture arabe et égyptienne pouvant

1. Au Maroc et en Algérie, « chaabi » désigne à partir des années 40, un style de chanson dialectale et urbaine. (Bours, 2002 : 97).

2. 2002, *Qamûs mustalihât al-musîqa ash-sha'abiyya al-misriyya*.

3. Entretien du 10 novembre 2004 au siège du syndicat des métiers de la musique.

rivaliser avec la musique classique occidentale) et des cultures « populaires » folklorisées à destination d'un public appréciant les expressions de singularités culturelles ancrées dans « l'Égypte profonde » (chants religieux soufis, musiques de Haute-Égypte, etc.).

Les enjeux ne sont pas simplement rhétoriques car les significations accordées aux termes et les positionnements de chacun dans le monde de la musique<sup>4</sup> renvoient à la façon dont les acteurs s'accordent pour en délimiter les frontières.

Ce processus dynamique s'effectue dans les différents contextes d'interaction et les statuts sont négociés dans un contexte de domination culturelle des milieux académiques et officiels. Dans ce cadre certains musiciens tentent, avec leurs moyens, d'échapper à la stigmatisation des musiques populaires urbaines perçues comme rétrogrades, archaïques et contraires au projet moderniste national (Ambrust 2001). De plus, le regard stigmatisant déborde le domaine de la production culturelle et c'est l'ensemble des habitants des quartiers dits populaires du Caire (vastes zones informelles péri-urbaine, Vieille Ville islamique, Vieux Caire, etc.), lesquels rassemblent au demeurant la moitié de la population totale de la ville<sup>5</sup>, qui est visé par ces jugements émanant des différentes élites culturelles et politiques.

C'est donc non seulement à la structuration interne d'un milieu professionnel et aux jeux des acteurs dans ce monde qu'introduit la réflexion sur le « populaire » dans la musique égyptienne mais également aux conflits sur les valeurs culturelles et à leurs implications sociales. C'est ce que met en exergue l'analyse du développement des musiques populaires urbaines depuis une trentaine d'années que je propose d'appeler néo-mawal puisqu'elles constituent une forme réformée d'un style plus ancien appelé *mawal* (partie 1). Cette appellation permet de distinguer ce courant de la « musique populaire » qui est soit une musique « traditionnelle », soit une appellation stigmatisante des musiques modernes. La façon de nommer est, en effet, déjà un mode de classement et un jugement de valeur (partie 2). Ces jeux sémantiques sont liés aux positions de chacun dans un monde de la musique égyptienne structuré par les enjeux de légitimité sociale des musiques jouées et donc des musiciens. Cela apparaît à l'examen des enjeux construits autour de la catégorie « populaire », appréhendés depuis un vieux centre de la musique au Caire, l'Avenue Mohamed Ali (partie 3).

---

4. La notion de monde de la musique renvoie tout d'abord aux mondes sociaux d'Anselme Strauss qui intègrent à la fois à des univers de discours, des arènes de la communication et de la symbolisation et « des activités, des appartenances, des sites, des technologies et des organisations spécifiques » (Baszanger, 1992 : 49).

J'emploie la notion de « monde » également en référence à l'étude sur les mondes de l'art de Howard Becker (1988) qui dans son analyse envisage également ce qui peut-être considéré comme étant à la périphérie, voire exclu, des mondes de l'art (les artistes populaires, les artistes naïfs, etc. ).

5. Selon l'étude sur les revenus, les dépenses, les consommations et les budgets des ménages de l'autorité nationale égyptienne de statistique (CAPMAS 2000) et les données (non publiées) de François Ireton, chercheur au CEDEJ du Caire, nous pouvons classer la population urbaine égyptienne en trois catégories : « les classes inférieures » (moins de 12 000 LE par an), « les classes moyennes » (EGP 12 000-29 999) et « les classes supérieures » (EGP 30 000 et plus). La première catégorie concerne 68.12% des ménages (63.83% de la population), la deuxième 27.31% (31.41% de la population), et la troisième 4.56% (4.76% de la population) dans les zones urbaines (il faut environ sept livres Égyptiennes pour un euro) (Battesti, 2005).

## Émergence d'un style musical, le néo-mawal

### Contexte de l'émergence du néo-mawal

L'émergence d'un style musical en Égypte dans les années soixante-dix est liée à deux éléments exogènes, la diffusion de nouvelles techniques dans la production musicale et la croissance naturelle et la vigueur de l'immigration intérieure qui dirigent un flot très important de populations vers les villes. En effet, au cours des années soixante, les zones rurales touchées par une démographie en très forte expansion ne peuvent plus absorber les nouvelles générations et l'urbanisation devient un phénomène national qui touche en premier lieu la capitale. Cette dernière absorbe, « entre 1960 et 1966, période d'intensité maximale du phénomène, près de 80 % du total des migrants égyptiens », et l'on « estimait alors que plus du tiers des habitants de la capitale étaient nés hors du Caire » (Raymond, 1993 : 337).

En parallèle, une série d'innovations se diffusent, entraînant des modifications profondes au sein des musiques non-académiques. L'amplification, tout d'abord, permet d'établir un univers sonore électrifié qui tranche d'autant plus avec les sonorités acoustiques que des effets sont utilisés, notamment l'effet de réverbération qui donne une profondeur au son. De nouveaux instruments apparaissent comme la basse électrique, la batterie ou encore l'orgue électrique (*urg*) dont Schéhérazade Qassim Hassan estime qu'il « fait des ravages » et à propos duquel elle pose la question d'un possible renversement dans l'avenir « en faveur d'un retour aux formes de représentations plus authentiques » (2004 : 366). Enfin, la diffusion massive des productions est rendue possible par le développement d'un nouveau support : les cassettes audio.

Au croisement de ces deux évolutions (urbanisation péri-centrale et périphérique du Caire du fait d'une croissance démographique considérable et innovations techniques), une nouvelle musique se développe. Elle réforme le style *mawal* d'origine rurale qui se définit comme un chant improvisé en arabe dialectal, rythmé mais non mesuré, accompagné de façon hétérophonique par des instruments mélodiques. Dans son dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne, Mohamed Umran le définit comme « une forme de chant connu en Égypte qui a pour particularité de construire une relation stable entre l'ordre de la poésie (propre au *mawal*) et des techniques musicales utilisées dans le chant » (2002 : 254).

Le *mawal* est amené par des chanteurs cairotes vers une nouvelle forme occidentalisée. Des chansons courtes à refrain remplacent les longues progressions poétiques, ce qui n'exclut pas l'insertion de passages improvisés qui se superposent aux nouvelles ritournelles.

Ce mouvement musical émergent est identifié dans la nébuleuse des musiques du monde comme un style de chanson égyptienne « (...) des rues du Caire, née dans les années 1970, d'une volonté de moderniser la tradition et de prendre certaines libertés avec le langage des grands chanteurs arabes » (Bours, 2002 : 390). Toutefois, la tradition en question est ainsi davantage liée au monde du *mawal* qu'aux musiques semi-savantes chantées par les grandes voix du 20<sup>e</sup> siècle. En revanche, le *mawal* modernisé pourrait figurer au rang des « jeunes musiques » définies comme une « expression particulière de la modernité (...) traduisant un souci de rendre compte d'un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances » (Mallet, 2004 : 486).



Photo 1 : Début des années 70, la diffusion des orgues électriques dans les orchestres (cliché anonyme, archive Ahmad Wahdan).

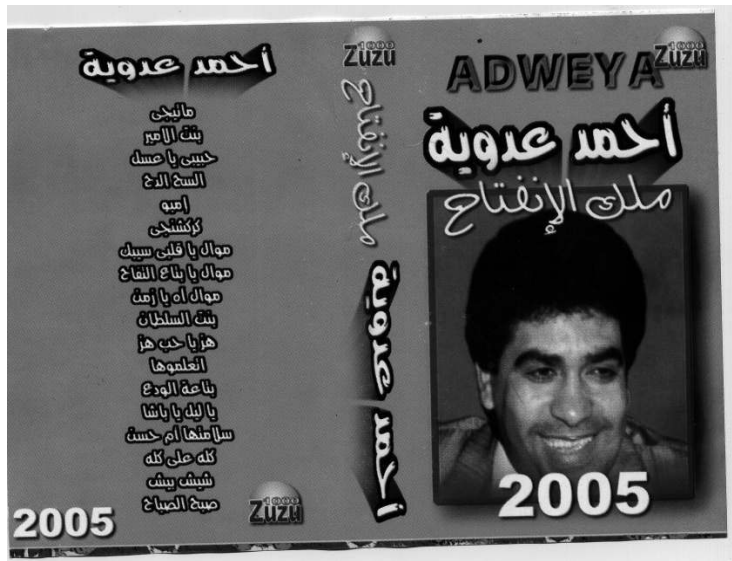


Photo 2 : La réédition 2005 des principaux succès de Ahmad Adawiyya.

## Racines du néo-mawal

Le principal initiateur de ce courant est le chanteur Ahmad Adawiyya. Ses chansons sont une émanation des vastes quartiers urbains cairotes et de leurs fêtes familiales de rue, notamment les mariages. La technique de chant n'est pas académique et se rapproche de celle du *mawal* rural, doublé d'un explicite accent gouailleur proprement cairote. Les paroles des chansons sont ancrées dans le quotidien, parfois revêtues de connotations sexuelles ou métaphoriques comme dans la chanson *ad-dunia zahma* qui à travers le thème des encombrements du trafic dans la ville exprime les difficultés de la vie. Les tempos rapides impliquent des formes de danse prisées par les jeunes générations et maintiennent l'auditoire dans une ambiance festive.

La modernisation du *mawal*, commence avec des chanteurs comme Abdu al-Iskandarani (Abdu l'Alexandrin), surnommé le pilier du *mawal* arabe. Ce dernier entame sa carrière dans les années 60 et constitue jusqu'à nos jours une référence majeure pour les membres de cette nouvelle vague malgré sa disparition il y a une dizaine d'années. De nouveaux instruments apparaissent dans les orchestres comme la trompette ou l'accordéon utilisé régulièrement dans les fêtes de mariage au Caire et dans les villes côtières égyptiennes telles que Port Saïd ou Alexandrie (Umran, 2002 : 29). La composition des formations se rapproche ainsi de celle des orchestres de mariages urbains et le *mawal* en se modernisant, devient un style plus spécifiquement citadin. Des musiciens comme Sami al-Babli, trompettiste, excellent à faire évoluer leur instrument vers un jeu mélodique basé sur les modes orientaux en insérant notamment les quarts de ton dans les gammes utilisées. On dit que ce musicien étonnait tant par son jeu feutré et ornementé qu'on lui substitua sa trompette par une autre lors d'une fête de mariage pour vérifier que son instrument n'était pas enchanté. Il produisit pourtant la même musique avec la nouvelle trompette, il y avait bien là du génie mais non de la magie<sup>6</sup> ! Ahmad Adawiyya, quant à lui, suivit Anuar al-Askari dans ses différents engagements, afin de s'inspirer de l'art réputé de la modulation du grand chanteur de *mawal*.

Cet ancrage vécu et revendiqué dans le *mawal*, incite à remplacer l'appellation imprécise et potentiellement stigmatisante de « shaabi », par celle de « néo-mawal ». Cela recoupe l'analyse que fait du travail de Ahmad Adawiyya, Hassan Abu Sa'ud qui remarque à son propos qu'il a « modernisé le *mawal* »<sup>7</sup>.

Les musiciens de néo-mawal s'inspirent ainsi des techniques musicales de leurs devanciers et partagent avec eux une semblable quête de la *saltana* qui désigne l'habileté du chanteur ou de l'instrumentiste à passer d'un mode musical à un autre. La *saltana* peut être définie comme « l'état de concentration, de maîtrise des intervalles et de domination du *maqâm* que doivent atteindre les instrumentistes et le soliste pour communiquer le *tarab*<sup>8</sup> au public » (Lagrange, 1996 : 161, voir aussi Frishkopf, 2002 : 10). Ainsi, Adawiyya revendique-t-il sa compétence dans cette technique de chant en déclarant dans un entretien avec l'hebdomadaire égyptien *Ahram Weekly* :

6. Entretien avec l'accordéoniste Kamel Fouad, avril 2005.

7. Entretien avec l'auteur, avril 2005.

8. Extase musicale.



*« Je suis un saltangi. Saltana est ma chose. Je peux chanter – et alterner entre – les différents modes : du rast, je peux glisser dans le nahawand, puis dans le higaz; je peux jouer avec le sika et me déplacer au bayati, au saba<sup>9</sup>. C'est la saltana. Elle est toute dans le maqam. Cela, je l'ai réalisé après une vie dure et tempétueuse. J'ai vraiment vu la profondeur du puits quand j'ai commencé à partir du bas de l'échelle. Ahmed Adawiya a vraiment éraflé les roches avec ses mains nues. C'est mon expérience de chant dans les mulids (fêtes de saint) et les tentes qui a fondé ma carrière entière. Mon propre talent, combiné avec une telle vie, m'a donné l'équivalent d'un doctorat en musique. Je n'ai jamais étudié la musique, excepté par les sentiments, l'écoute et une vie dure. Beaucoup de musiciens ont atteint des degrés supérieurs d'instruction dans la musique, mais ils n'ont pas le saltana; ils se tournent vers quelqu'un comme moi et recherchent mon expérience de saltana. Le mawal est mon jeu. Adawiya y excelle. Je chante tous les modes. dans le mawal. C'est l'histoire. Je suis une histoire à moi seul »<sup>10</sup>.*

### Développement du néo-mawal en parallèle aux variétés sentimentales

A côté du néo-mawal, un second courant musical s'autonomise depuis les années quatre-vingt. Les variétés sentimentales improprement nommées en anglais « gil music » (« musique de génération », propre aux jeunes, l'expression n'est pas usitée en arabe) sont présentées comme des « chansons de jeunes » (*aghâni shabâbiyya*) sur les ondes des radios égyptiennes et ont pour incontestable chef de file jusqu'à nos jours le chanteur Amr Dhiab.

Elles sont destinées à séduire un large public dans le monde arabe et ne prennent donc pas souvent le risque de l'originalité, ni dans les paroles, ni dans les musiques. Les compositeurs mêlent sur des rythmiques orientales, des mélodies légères puisant dans des inspirations diverses : modes orientaux simplifiés, espagnols<sup>11</sup>, pentatoniques, influences nubiennes, etc. Les circuits de commercialisation s'étendent au-delà de l'Égypte principalement vers les pays du Golfe et du Levant (Liban et Syrie) à l'inverse des chanteurs originaires du Maghreb qui tel Cheb Mami ou Khaled s'exportent plutôt en direction de l'Europe.

En parallèle à cette industrie de « l'Arabic showbiz », largement diffusée par les médias, accompagnée d'une production importante de vidéo-clips et soutenue par le développement de chaînes de télévision câblées, le néo-mawal déploie ses propres réseaux. Formellement proscrit des antennes<sup>12</sup>, il se diffuse par l'intermédiaire d'un marché considérable de la cassette audio peu onéreuse. Ces productions musicales bénéficient pour leur diffusion de supports non-institutionnels et de différents relais sonores disséminés

9. Il s'agit de différents modes musicaux appelés en arabe *maqam*.

10. *Ahram weekly*, 8 - 14 February 2001 (520).

11. Frishkopf, 2002.

12. Les chansons sont interdites d'antenne mais pas les chanteurs qui sont souvent interviewés sur les chaînes nationales.

dans l'espace public : échoppes, stands de ventes de cassettes, fêtes de rue, petits transports privés sillonnant la ville (*microbus*)<sup>13</sup>. Cela n'empêche pas les principaux protagonistes d'être très médiatisés. Cette médiatisation n'est pas destinée à assurer une quelconque promotion musicale mais elle s'insère dans le contexte de polémiques sur les productions culturelles. Focalisés sur la légitimité sociale des musiques populaires, les débats publics sont un reflet des tensions d'une société urbaine structurellement inégalitaire.

Le néo-mawal, croisement entre un style rural et des musiques citadines, constitue en partie un développement commercial de musiques jouées dans les mariages et les *mouleds*. C'est dans ce monde festif qu'il trouve ses sources principales : les *nugûm chubbâk* (stars des guichets, ceux qui se vendent bien) ont fait leurs premières armes dans les fêtes cairotes. Ils se produisaient sous les grandes tentes disposées aux abords des tombeaux de saints ou sur les estrades des fêtes familiales dans les vieux quartiers. Les chanteurs ont en commun un mode oral d'apprentissage des techniques musicales. Cette disposition non-académique est un lointain prolongement d'une organisation qui, des *'awâlims*, les maîtresses de chant et de danse officiant naguère dans les gynécées<sup>14</sup>, jusqu'aux orchestres de mariage, insérait les musiciens dans les intimités urbaines, dans les tissus sociaux locaux. Les musiciens de cette « école » ont généralement peu étudié la musique d'un point de vue théorique. Les textes du néo-mawal sont une esthétisation des difficultés de la vie et touchent les préoccupations des classes laborieuses urbaines (ouvriers, artisans, journaliers du bâtiment, etc.). Ils ramassent en quelques formules aussi adroites que, parfois, démagogiques les ressentiments politiques du moment. Dans ce domaine, la filiation est certainement à rechercher du côté de Byram at-Tunissi et plus récemment Salah Jéhin et Ahmad Fu'ad Neguem. On note toutefois une restriction majeure. En effet, ces grands poètes égyptiens appartenant à différentes générations passées (même si Ahmad Fu'ad Neguem continue d'écrire) sont maintenant relayés par des prosateurs plus modestes issus des classes populaires et non plus des milieux intellectuels progressistes et contestataires comme ce fut le cas jusque dans les années quatre-vingt. Le duo Shaaban Abdel Rahim et Islâm Khalîl, son parolier, rappelle ainsi, tel un écho un peu dégradé, celui formé par le poète Ahmad Fu'ad Naguem et le chanteur et luthiste Cheikh Imam.

Si la frontière entre variétés sentimentales et variétés « populaires » est parfois floue (Lagrange, 1996 : 14), les marchés, les modes de promotion et de commercialisation et les publics visés sont très différents et témoignent de moyens considérablement inégaux. Les marchés sont segmentés et de taille variée. C'est donc un enjeu économique important pour un chanteur de néo-mawal d'accéder au marché panarabe de la variété sentimentale. Shaaban Abdel Rehim, vedette actuelle de ce courant, s'est récemment vu offrir 300 000 livres égyptiennes par un producteur pour rejoindre sa maison de disque et produire un style plus conventionnel<sup>15</sup>.

13. Aussi, ce type de transport peut-il être considéré comme un « média » qui contribue à la diffusion de la musique dans l'espace public de circulation. On a d'ailleurs parlé à propos du néo-mawal de « musique de micro-bus ». La diffusion du néo-mawal se fait donc davantage par les espaces publics de circulation que par cette portion des espaces publics de communication constituée par les médias officiels.

14. Le terme qui donne en français le mot « almée » désigne aujourd'hui les danseuses de mariage et leurs musiciens (hommes) avec une nette connotation péjorative (cf. Puig 2003).

15. « The Money Mawaal », *Ahram Weekly*, 8-14 février 2001, n° 520.



Ces mouvements dans le monde de la musique montrent l'importance de la construction des frontières en séparant les différents courants. De cette dynamique aux enjeux dépassant la simple production musicale, l'« onomastique » ou dans ce contexte, l'activité sociale de nommer, est un analyseur particulièrement heuristique.



Photo 3 : Une cassette à succès de la vedette Shaaban Abdel Rehim.

## Sha'abî et *marwal*, nommer, classer, juger

### Valorisation des arts populaires

L'imprécision et l'ambiguïté de la notion « populaire » pour décrire des musiques oblitérent considérablement la pertinence du terme (Middleton, 1990). De plus, le sens diffère selon les contextes culturels et linguistiques comme le précise Julien Mallet, « *popular* » dans son acception anglo-américaine inclut les musiques de variété tandis qu'en Français le mot « est plutôt appliqué aux musiques traditionnelles non savantes que les Anglo-Américains dénomment *Folk Music* » (2004 : 477).

Au départ, le sens de *sha'abî* en arabe égyptien se rapproche de celui de son équivalent en français. L'expression « chansons populaires » (*aghâni sha'abiyya*) entre dans le parler égyptien sous l'influence des ethnomusicologues occidentaux réunis au Caire à l'occasion du congrès de musique arabe en 1932 (Lagrange, 1996 : 18). Elle se substitue partiellement au terme « baladî » qui signifie « du pays » et que l'on peut traduire par local. « Baladî » implique un caractère authentique non altéré par l'influence occidentale et peut inclure une connotation rurale. Dans le Caire contemporain, l'adjectif *baladî* peut-être utilisé pour désigner le néo-mawal en opposition à des musiques davantage formatées pour le marché international comme la variété sentimentale. On entend par exemple dans la mégapole *haga baladiyya*, chose locale, sous-entendue musique d'ici, « de chez nous ».

Les instances officielles comme l'Agence générale des palais de la culture dépendant du Ministère de la culture emploient l'expression « musique arabe » pour désigner le répertoire savant tandis que les traditions musicales locales sont regroupées sous la périphrase « *funûn sha'abiyya* », arts populaires. Le domaine des « arts et traditions populaires » est également désigné par un synonyme, folklore, qui est passé à l'arabe (*fulklur*). La musique folklorique – ou les arts populaires donc – s'accompagne le plus souvent de danse en costumes. Il s'agit ainsi d'un ensemble se rapportant à une histoire locale (peu ou prou imaginée). Dans l'introduction de son dictionnaire, Muhammad Umran émet le vœu que son ouvrage soit utile « aux chercheurs dans le domaine de la musique populaire égyptienne en particulier et aux chercheurs dans les différentes ramifications du folklore en général » (2002 : 13); ce qui indique bien le statut qu'il accorde à cette « musique populaire égyptienne ». Ces traditions sont sélectionnées, conservées et présentées par des troupes institutionnelles établies dans chacun des gouvernorats égyptiens, ce qui correspond à un processus connu de réinvention de la tradition auquel se greffent les problèmes de rivalités entre musiciens. Selon la chanteuse Dunia Massoud, fondatrice d'un orchestre interprétant une sélection de chants qu'elle a collectés durant plusieurs années passées à sillonner les provinces égyptiennes, « toutes les scènes du Ministère de la culture sont contrôlées par la *mafia* des troupes qui ne permettent à personne de partager une part de leur gâteau, pour parvenir aux scènes contrôlées par l'Etat, vous avez besoin de connections »<sup>16</sup>. On perçoit le degré de fermeture de cette scène des « arts populaires » et son enfermement dans des logiques institutionnelles.

Pour les autres, il ne reste plus qu'à survivre localement grâce aux mariages et aux *mouleds* et éventuellement à bénéficier d'une opportunité d'exportation vers le marché occidental par un positionnement judicieux. C'est, par exemple, le cas de la troupe des « musiciens du Nil » qui se présentent comme des artistes authentiques et folkloriques. Tandis qu'ils « utilisent les technologies les plus actuelles d'enregistrement et de promotion, ils ont suscité un fort engouement en Europe en tant que composant du marché des musiques du monde sous le nom *les musiciens du Nil* » (Zirbel, 2000 : 133). Ils retirent une part de ce succès de leur présentation comme authentiques gitans d'Égypte, identité qu'ils agréent uniquement à destination du marché européen.

Ces désignations impliquent de façon implicite un jugement de valeur appliqué aux productions culturelles désignées. Ce versant du populaire renvoie au génie anonyme du

16. *Ahram Weekly*, 30 décembre 2004-5 janvier 2005, n° 723.

peuple égyptien inscrit dans l'histoire longue. Il est digne d'une attention académique comme, entre autres, celle du département des études anthropologiques de l'Université de Mansoura, organisateur en 2002 d'un colloque portant sur l'identité et l'avenir de la culture populaire arabe. C'est également la vision du syndicat des musiciens dont le président différencie la musique populaire conçue comme rural et folklorisé des musiques de mariages contemporaines exécutées par les descendants des 'awâlim.



Photo 4 : L'actuel président du syndicat des métiers de la musique.  
Carte distribuée lors des élections du syndicat incitant à voter pour lui.

Dans ce cadre, le *mawal* est relativement valorisé selon des valeurs qui lui sont propres et le distingue des musiques académiques. Abdu Chucha, présentateur à la télévision d'une émission sur l'art populaire exprime une conception partagée de la culture populaire égyptienne<sup>17</sup>. Celle-ci est considérée comme une production culturelle ancrée dans le rural et comprend ainsi le folklore *Sa'îdî* (de Haute-Egypte) qui se distingue par sa richesse expressive, la complexité du langage musical et l'improvisation des paroles selon des

17. Entretien avec l'auteur, Café Halawithum, avenue Mohamed Ali, 2000.

codes déterminés. Ce versant de la musique en Egypte comprend le *mawal*. L'art du *mawal*, art populaire et rural principalement, se distingue de celui des ténors et des divas de la variété savante (telle Um kalthum) qui produisent une musique éduquée (*muta'allimma*). En effet, le *mawal* brille par ses qualités expressives et par la personnalité du chanteur. L'aspect oral, non savant ou académique de la musique populaire, est mis en avant pour expliquer une forme particulière de création, comme si, dans ce contexte, une sorte de nudité intellectuelle permettait la libération d'une forme spécifique d'expressivité.

Le *mawal* est ainsi mis en avant par une politique culturelle nationale qui soutient des traditions musicales supposées mieux témoigner de l'authenticité égyptienne que les musiques urbaines contemporaines considérées comme un « exercice de mauvais goût » chantés par des « ringards incultes » et illettrés. Cette version officielle de la culture musicale valorise des musiques perçues comme traditionnelles supposées refléter la richesse culturelle ancrée dans les terroirs égyptiens. La légitimité provient alors de « l'exposition » des musiques dans des lieux institutionnels, la plupart du temps gérés par les services du Ministère de la culture. De nombreuses musiques sont susceptibles d'évoluer ainsi d'un statut de culture « endogène », c'est-à-dire dépendant uniquement de ses propres réseaux pour son développement, vers un statut de culture officielle, *i. e.* médiatisées par les institutions du Ministère de la culture dans un processus d'intégration au corpus du folklore égyptien. Ainsi des traditions sufis, à l'instar des chants et danses des derviches tourneurs, de certaines hymnodes islamiques (*inshād dīnī*) ou des poésies improvisées des campagnes qui sont déplacées de leurs contextes (rituels, scènes de travaux collectifs, fêtes populaires par exemple) vers de nouveaux lieux où ils sont donnés à entendre et à voir indépendamment de leurs éventuelles fonctions sociales. Ces lieux institutionnels (palais de la culture, salle de concert, ambassades égyptiennes à l'étranger, centre culturel, etc.) contribuent à conférer de la légitimité culturelle aux musiques. Cette valorisation correspond également à la volonté d'inscrire les productions locales dans le marché des « cultures du monde ». Elle s'insère dans un contexte de mondialisation et dans un cadre national dans lequel la modernité du pays est représentée par la musique savante égyptienne et arabe<sup>18</sup>. Cet intérêt officiel s'accompagne du respect des racines populaires de l'Egypte que manifeste le support aux musiques non-académiques. Toutefois, les musique urbaines contemporaines n'entrent pas (pour l'instant) dans les projets du développement culturel officiel.

### Illégitimité de la musique *sha'abi*

La typification des musiques égyptiennes est donc élaborée selon deux catégorisations opposées mais non imperméables : la « folklorisation » et la stigmatisation qui renvoient à deux ensembles différents de connotations de l'adjectif « populaire ».

L'emploi péjoratif du terme révèle ainsi un processus de typification conduisant à la stigmatisation. Appliqué au néo-mawal, qualifié de « musique populaire », il contient implicitement un jugement de valeur, non seulement sur la musique elle-même mais

18. La musique arabe savante renvoie à l'école Khédiviale qui s'est développée dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle sous l'égide de Abdu Al-Hamuli qui en fut la figure emblématique ainsi qu'à la modernisation de ce patrimoine au cours du 20<sup>e</sup> siècle par Sayyid Darwish puis Mohamed Abdel Wahhab notamment.

également sur les publics qu'elle vise principalement : les habitants des quartiers à forte densité, peuplés d'ouvriers, d'artisans, de petits fonctionnaires, d'employés, en gros, les représentants des classes laborieuses et des petites classes moyennes. Il s'agit d'un marquage social d'une catégorie de la population citadine par le prisme de la dévalorisation d'une expression artistique à laquelle elle est assimilée.

Identifié comme une musique dégradée et moralement limite, le néo-mawal fait l'objet de nombreuses critiques de la part de journalistes et intellectuels et demeure jusqu'à ce jour interdit d'antenne dans les médias audio-visuels nationaux, ce qui ne remet pas en cause l'importance de son succès populaire depuis son apparition.

Si on laisse de côté la chanson de variété sentimentale contemporaine, considérée comme une chanson de jeunes, relativement inoffensive, insérée dans un marché international et disposant d'une interface médiatique considérable, on peut repérer une ligne de fracture qui traverse la musique égyptienne au cours du siècle.

D'un côté se trouvent ceux qui se produisent dans des cadres populaires. Dans les années trente, ce sont les almées (ou néo-almées, *'awalim*), héritières des prestigieuses maîtresses de chants et de danse qui officiaient aux 18<sup>e</sup> et 19<sup>e</sup> siècles devant des publics exclusivement féminins. Avec le développement des salles de spectacles et des cabarets, les néo-almées se produisent dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle devant des publics masculins. Elles sont une nouvelle génération proposant un répertoire de chansons courtes, formatées pour l'enregistrement et issues des estrades des fêtes mariages. Ces chants sont appelés *taqtuqa* et en leur temps ces pièces musicales « légères » firent l'objet de critiques quant à leur contenu moral douteux. Partageant le sort des almées, les *alatiyyas*, instrumentistes, pâtissent de la même condamnation morale de la part de la bourgeoisie cairote. Cette stigmatisation se manifeste avec force lors du congrès du Caire sur la musique arabe tenu en 1932. A ce moment, s'exprime un différend marqué entre les membres de l'Institut de musique arabe fondé en 1923, aux visées modernistes et réformatrices et les *alatiyyas* (instrumentistes) accusés d'ignorance et de pratiques musicales archaïques basées sur l'oralité conduisant à l'anarchie. Ces derniers sont membres du syndicat des musiciens fondé en 1920. Philippe Vigreux (1992 : 232) propose de schématiser cette ligne de fracture par une série d'oppositions : Syndicat *versus* Institut; Gens du commun *versus* Beys et Pashas, Professionnels *versus* Amateurs, *Alatiyyas versus* Musiqiyyin (musicien avec une connotation moderniste), Lieux de perdition *versus* Espace de moralité, Attachement au legs oriental (Persan puis Ottoman) *versus* « musique arabe » (connotation moderniste et réformatrice).

Jusqu'à nos jours, cette ligne de fracture demeure opérante, comme en témoigne la stigmatisation des musiciens et danseuses de mariage désormais réunis sous la même dénomination péjorative de *'awalim* qui ne désigne plus un noble métier de femme mais un « métier de femme » tout court. Un quatrain d'auto-dévalorisation circule ainsi dans le milieu des musiciens de mariage pour qualifier le métier :

*Métier inutile,  
Métier de femme,  
Sommeil de merde,  
Tu salues celui que tu ne connais pas.*

Une deuxième phase du cycle récent des musiques populaires urbaines est repérable dans les années 70 avec la critique d'un nouveau courant musical. Dès lors, comme le note W. Ambrust, Ahmad Adawiyya, initiateur de ce style, est régulièrement désigné

par les médias comme « désespérément vulgaire » (2001 : 2). Enfin, dernier temps de ce cycle, le succès de Shaaban Abdel Rehim en 2000<sup>19</sup> suscite l'incrédulité et le mépris de nombreux commentateurs dans la presse. Par exemple, une journaliste décrit assez brutalement les chanteurs de néo-mawal dans un article intitulé « Le triomphe des ringards » : « Chemises ouvertes, chaînes en or qui brillent et cheveux gominés, ils font depuis des lustres guincher les jeunes mariés. Mais aujourd'hui – Amr Diab (grande vedette de la variété sentimentale médiatisée) prend garde ! –, les chanteurs populaires ont atteint le sommet des hit-parades »<sup>20</sup>. En 2001, les invitations fréquentes de Shaaban sur les plateaux de télévision égyptiens – lesquelles étaient davantage destinées à alimenter des polémiques sur la « bêtise » du chanteur qu'à assurer sa promotion – ont provoqué une vive réaction parmi les intellectuels et hommes politiques qui ont unanimement condamné cette couverture excessive des médias et la mauvaise influence de la vedette sur la jeunesse égyptienne lors d'une réunion tenue au comité de médias du Parlement. Car si Naguib Surour, chargé de superviser la censure dans les médias, affirme que les chansons de Shaaban sont bannies de la télévision et de la radio « pour préserver le bon goût et l'art véritable », il avoue également ne disposer d'aucune autorité pour interdire sa simple présence dans les émissions<sup>21</sup>.

Un autre élément nourrissant la stigmatisation du style *sha'abi* est son éloignement de l'idéal moderniste officiel. Une affiche parrainée par le Ministère de la culture et intitulée « Cent ans de lumière<sup>22</sup> » présente la caricature de vingt-trois intellectuels et artistes égyptiens plus quelques représentants du peuple : « ils étaient les icônes approuvées par l'Etat d'une authentique modernité égyptienne, la courte liste des héros culturels avec lesquels n'importe quel Egyptien étant passé par le système scolaire devrait être familier » (Ambrust, 2001 : 192). Dans ce projet fondé sur la promotion d'un progrès rationnel, les messages et les qualifications du néo-mawal apparaissent trop distants de cette « vision d'une évolution moderniste continue » (Ambrust, 2001 : 194).

Selon le même auteur, il existerait dans l'Égypte contemporaine quatre idéaux types culturels. Il s'agit d'une haute culture néo-classique (*néo-classicist high culture*) fortement valorisée; d'une culture étrangère inauthentique; d'une culture populaire valorisée avec des notions à connotation positive comprenant la notion d'*ibn al-balad*, fils du pays (Égyptien authentique), les traditions populaires « folklorisables » et présentables, les poètes écrivant en dialecte comme Byram at-Tunisî ou Salah Jahin, les quartiers populaires (dans le sens de « quartiers traditionnels » réputés pour la densité de la vie communautaire et la solidarité des habitants); enfin, d'une sous-culture dévalorisée (*backward low culture*). Celle-ci intègre l'islam populaire, les superstitions, l'analphabétisme et les quartiers populaires (sens de quartiers pauvres peuplés d'habitants peu éduqués).

Les quartiers populaires sont à la fois un élément culturel valorisé et un signe d'identification d'une culture « dégénérée ». Cela met en relief l'ambiguïté du terme

19. En fait Shaaban existe dans le paysage musical depuis la fin des années 80 mais va connaître des problèmes avec la censure et ce n'est qu'en 2000 qu'il connaît un succès populaire très important.

20. *Ahram Hebdo*, 24-30 janvier 2001, p. 22.

21. Cité par Muhammad Mursi, « Shaaban rules the airwaves », *Cairo Times*, 6-12 décembre 2001.

22. « A hundred years of enlightenment ».



qui les qualifie. Ils peuvent ainsi être parés de vertus positives comme dans l'œuvre de l'écrivain Naguib Mahfouz, prix Nobel de littérature, qui dépeint les quartiers historiques scariotes comme des lieux d'une vie sociale intense et communautaire, répondant à une sorte d'idéalisation de la *h'ara*, la rue ou ruelle de la vieille ville (l'un de mes informateurs parlait ainsi de « la chaleur de la *h'ara* »). Shaaban Abdel Rehim en chantant qu'il vient d'un quartier populaire suggère ces valeurs positives qui circulent dans ces espaces comme la solidarité, le courage, la résistance aux maux de la vie. Ce sont également des qualités réputées dans le monde du travail manuel, chez les ouvriers ou les artisans et la main-d'œuvre en général qui y résident. La résistance à l'effort est ainsi mise en avant, de même que la solidité et la force du travailleur. En revanche, la notion de « quartier populaire » peut aussi véhiculer des images négatives évoquant divers trafics, ignorance, analphabétisme, maux sociaux, etc. Il est logique que cette ambivalence attachée à la catégorie « populaire » se retrouve dans le domaine musical.

## Vu de l'avenue Mohamed Ali, un vieux centre urbain de la musique

### Le « populaire » et la couleur des modes

Ahmad Adawiyya a commencé sa carrière avenue Mohamed Ali, ancien centre prestigieux de la musique égyptienne et aujourd'hui siège des musiciens officiant dans les mariages, les fêtes familiales en général et les *mouleds*. Ceux-ci se tiennent dans quelques cafés disséminés autour de la place Ardh Esh-Shérif, dans le voisinage de la place de l'Opéra, ancien centre de la ville « européenne » bâtie par le Khédivé Isma'il Pasha dans la seconde partie du 19<sup>e</sup> siècle. Les chanteurs contemporains de *mawal* sont intimement liés au milieu des musiciens de mariage. Issus de leurs rangs anonymes, ils quittent l'avenue à la faveur d'une renommée fragile leur permettant de devenir un nom sur le marché de la cassette et des fêtes de mariages. S'ils sont suffisamment demandés, ils confient leurs intérêts à un impresario installé dans un opulent bureau dans un quartier moins dégradé que l'avenue Mohamed Ali. Face au marché des musiciens anonymes (*sûq al-musiyyîn*), regroupant ceux qui dans les cafés de l'avenue attendent d'hypothétiques engagements, il existe, en effet, un système d'agent pour les chanteurs plus renommés. Un de ces agents est ainsi localisé en face de l'Institut de musique arabe, dans un quartier « chic » et s'occupe notamment de la vedette actuelle du néo-mawal, Shaaban Abdel Rehim, qui demande 3 000 livres égyptiennes (environ 500 euros) pour se déplacer à un mariage (60 000 livres égyptiennes, 10 000 euros pour Amr Diab, le plus grand représentant des variétés sentimentales et de la pop égyptienne).

Pour les autres, la carrière ne décollera pas des mariages de rue comme ce fut le cas d'une chanteuse récemment décédée qui avait pour nom de scène Saltana, en référence à son habileté à changer de gamme de façon harmonieuse dans le chant.

Ahmad Wahdan, joueur expérimenté de *'ud* (luth arabe) et d'*urg* (orgue électrique) et Ali at-Tamawi, ancien chanteur aujourd'hui plombier, tous deux issus de l'avenue Mohamed Ali, expliquent (discussion avec l'auteur 2004), ce que Abdu Iskandarani, chanteur référentiel du *mawal* qui officiait dans les mariages, représente pour les musiciens de l'avenue. Il se caractérise par son style très populaire dans le sens de proche du peuple et de son génie. Il est d'ailleurs placé dans une lignée de musiciens et de poètes inscrits dans une culture locale partiellement évoquée plus haut (les poètes et paroliers Byram at-Tunissî et Salah Jehin ou le chanteur et luthiste Sayid Mikkawi, etc. ). Cette musique

réserve une place importante à l'improvisation, y compris l'improvisation collective et ce jeu que les musiciens appellent eux-mêmes « *'ashwa'î* » (anarchique) tranche avec les arrangements précis de la musique arabe « classique ».

A propos de la construction musicale du *mawal*, mes informateurs constatent l'usage fréquent des modes *rast* et *nahawand* qui « sonnent très populaires ». Les modes ont, en effet, des couleurs propres exprimant certes à des sentiments à l'instar de la musique occidentale (la tristesse, la joie, l'allégresse, etc., selon la sonorité du mode), mais également à des identités sociales conférant aux musiques des connotations variées, comme le font les rythmes utilisés ou encore la présence d'instruments spécifiques (l'accordéon comme marque des musiques populaires). Les modes *rast* et *nahawand* se trouveraient ainsi investis d'une identité « populaire » tandis que le mode *Kurdî*, par exemple, serait celui des « gens cultivés ». Ces remarques sont subjectives et les avis peuvent varier. Par exemple, le site internet *Haneen* réalisé en Egypte à l'Institut des technologies de l'information qui a pour vocation d'aider les expatriés à maintenir un lien avec leur pays, propose un chapitre sur la musique égyptienne dans lequel il est indiqué en substance que le mode *nawahand* est « si tendre qu'il convient parfaitement aux chansons romantiques »<sup>23</sup>. Mais pour les musiciens de l'avenue Mohamed Ali, ces deux modes représentent une part de l'identité du *mawal* et du néo-*mawal*, pour le meilleur et pour le pire. Car selon l'usage qui en est fait, ils serviront une musique expressive, âme de la rue cairote ou bien une musique perçue comme insignifiante, voire moralement et esthétiquement douteuse.

### Les deux faces du néo-*mawal*

L'ambivalence de la catégorie « musique « populaire » se retrouve dans les postures des musiciens non-académiques. Dans l'extrait d'entretien reproduit ci-dessous. Le *sha'abi* acceptable devient « folklore » et se distingue de musiques moins défendables. On peut voir dans ce positionnement une influence du discours dominant sur la musique qui conduit les musiciens de néo-*mawal* à déplacer la frontière des musiques légitimes en inscrivant leur travail dans un style folklorique. Dans l'entretien ci-dessous, Midhat, joueur d'orgue électrique, considère que les chanteurs avec lesquels il a travaillé, tous plus ou moins dénigrés comme musiciens « populaires », sont légitimes et n'appartiennent pas à la catégorie de la musique populaire dégradée. Tel n'est pas le cas du chanteur Shaaban Abdel-Rehim et de ceux et celles qui suivent son exemple. Ils sont directement visés par les catégorisations négatives. De même, Hassan Abu Sa'ud, avec toute la diplomatie d'un président de syndicat, tient à distinguer son œuvre dans le néo-*mawal* des chansons de Shaaban alors que les discours dominants, dans les médias égyptiens n'opèrent pas de si subtiles distinctions. Les musiciens usent ainsi des définitions des frontières pour asseoir des stratégies de légitimation dans un monde de la musique sous la pression et la domination des partisans de cultures officiellement validées.

23. <http://www.haneen.com.eg/scripts/egymusic/subsubcat.asp?id=11&subid=4&catid=1>.

*Nahawand* correspond à la gamme mineure harmonique en mouvement ascendant et à la gamme mineure mélodique en mouvement descendant.

« - Nicolas P. : Tu travailles où ?

- Midhat : Dans des lieux, dans des « nights » (cabarets), pour des enregistrements de cassettes, tout.

- Par exemple qu'as-tu enregistré, avec qui as-tu travaillé ?

- Je suis resté onze ans à travailler avec la famille Ich'ich, les deux Ich'ich. Ils font un duo.

- Ah, Ich'ich, il est compositeur maintenant ?

- Oui, il est compositeur maintenant. Sayyid et Hassan, j'ai passé avec eux onze ans, une longue période. Et puis j'ai travaillé avec Abdel Basset Hamouda et puis Ramadan al-Brince (Ramadan Le Prince) et avec Ashraf al-Masri. Ce sont des chanteurs populaires. Les vrais chanteurs populaires comme Khadra Mohamed Khidr et ces choses là. C'est du folklore (fulklur) populaire.

(...) j'ai travaillé aussi avec des maschayyikh (chanteurs de madah, louanges au prophète se produisant essentiellement dans les fêtes de saints).

- Ils travaillent dans les mariages principalement ?

- Pas les mariages, ceux-là, ils ont des trucs comme les sâmir

- C'est quoi ?

- Le « fulklur » populaire, les chanteurs populaires, comme Gamalât Chiha (nom) et Khadra mohamed Khidr et Khadra Naguati, ils se produisent dans de grandes tentes et les gens sont assis et ils chantent avec l'orchestre.

(...)

- Tu travailles dans les quartiers populaires seulement ou aussi dans d'autres lieux ?

- Je travaille partout. Quartiers populaires, sous-populaires, informels, quartiers chics chez des voleurs, des pickpockets, des beys, des docteurs, des ingénieurs. Mon travail fait que je travaille partout. Et je dois me débrouiller avec tous ces gens. Si c'est un milieu élevé, je monte mon niveau pour pouvoir parler avec eux. Dans un milieu très bas, je baisse complètement mon niveau pour pouvoir interagir avec eux.

- Et le travail aussi ?

- Le travail a des styles, c'est pas raisonnable de jouer les Rubba'iyât al-Khayyam d'Um Kathum devant des gens dont le niveau culturel est nul ou du Abdel Wahab, ils ne sauront pas ce que je joue. Je descends à leur niveau et je leur joue les trucs populaires nuls alors je dois les retenir.

- Comme quoi ?

- Des chanteurs, je ne sais pas à quoi ils ressemblent, je suis obligé de les apprendre et on comprend pas ce qu'ils veulent dire dans leur paroles. Tu ne sais pas ce qu'ils disent et je dois les jouer. Je me souviens quand le chanteur Ahmad Addawiyya est arrivé, tout le monde en parlait parce que les paroles sont très familières mais les paroles d'Ahmad Adawiyya pour les trois quarts viennent d'une authentique sagesse populaire. Toutes les paroles ont un sens. Actuellement ce qu'on entend, il n'y pas de sens du tout.

- Comme quoi par exemple ?

- Comme Shaaban, il dit quoi ? On ne sait pas et les gens s'en contentent ».

(Entretien Darb al-Ahmar, novembre 2002)

L'opprobre affectant Shaaban vient également du caractère provocateur du chanteur qui n'hésita pas au début des années 90 à rendre publics les ancrages des musiciens de néomawal dans le monde du travail ouvrier et artisanal dans sa chanson d'ailleurs censurée « *kaddab ya greisha* ». Le texte rendait public le fait que la scène musicale était composée d'artisans et précisait même les anciennes professions des artistes : barbier, carrossier, fabricant de meubles ou encore peintre en bâtiment. Shaaban écrivit cette chanson pour répondre à ceux qui lui reprochaient ses origines de travailleur, il était, en effet, repasseur; ce qu'il assume d'ailleurs avec humour en chantant :

« Nous ne sommes ni Indiens ni Turcs et chaque jour je me plains  
Soit le chant s'améliore soit je le laisse et je retourne à mon fer à repasser  
Les chansons sont devenues à la mode et le chant est retourné à la maternelle »<sup>24</sup>.



Photo 5 : Les awâlim contemporains, danseuses et percussionnistes  
lors d'un mariage de rue au Caire, juillet 2003 (© Nicolas Puig).

Si, à l'instar de Shaaban Abdel Rehim, de nombreux musiciens n'hésitent pas à mettre en avant leur enracinement dans les quartiers populaires<sup>25</sup>, ils préfèrent inscrire leur pratique artistique sous d'autres références, comme celle plus significative de *mawal* ou

24. Je vais arrêter de chanter, "*habatal al-runa*". Chant : Shaabân Abd-al-Rehîm; paroles : Khalîl Islâm; musique : Shaabân Abd-al-Rehîm; cassette : Sûper – « *ansa ya umû* ».

25. Il chante ainsi dans la bande originale du film « Le détective, l'indig et le voleur » dans lequel il joue le voleur : « On ne se moque pas de moi, je ne crains pas les cris, parce que j'ai toujours été correct et je me débrouille depuis longtemps, j'ai grandi dans un quartier populaire, je ne me suis jamais couché fâché ». Dans ce film, le personnage joué par le chanteur est très proche de ce qu'il est dans la vie et il met en avant les valeurs « populaires », religiosité, courage, fidélité dans l'amitié mais aussi roublardise et débrouillardise.

de *saltana*<sup>26</sup> et se reconnaissent dans ce qu'ils appellent assez communément des musiques non-académiques. Cela s'explique par l'ambivalence du terme *sha'abi* et son potentiel de stigmatisation et, en conséquence, les musiciens concernés par la dénomination, musiciens de mariage de l'avenue Mohamed Ali et chanteurs modernes urbains, la réfutent.

Le passage par les musiciens de l'avenue Mohamed Ali met en exergue la circulation des stigmatisations qui concernent finalement toujours l'autre, ailleurs, dans d'autres quartiers dans lesquelles la culture est considérée comme inférieure<sup>27</sup>. Les habitants de Darb al-Ahmar, quartier dit populaire, considèrent ceux de Duwiqa comme l'étant ... davantage. Une informatrice connaissant les deux quartiers me confiait par exemple que si « à Darb al-Ahmar, il y a un peu de culture, là-bas (à Duwîqa), leur culture est inférieure à zéro ». Aussi le « populaire » enferme-t-il des musiques variées comme des pans entiers de la société urbaine sous un même catégorie homogène alors que cette société est travaillée par des logiques très actives de différenciation.

Le détour par deux quartiers « populaires » distincts permet de mettre en relief des rapports différenciés aux territoires et des façons variables de les définir. Il permet de souligner la relation de réciprocité qui existe dans les représentations entre les qualifications de l'espace et les « cultures » supposées des habitants. Le sens commun présente facilement la morphologie sociale de la ville en distinguant le *sha'abi* (populaire, donc un peu rustre, mais aussi « authentiquement beldi ») du *râqî* (chic, raffiné). Cette distinction repose sur des critères bien définis comme la densité, le bruit, le mouvement, la nature des bâtiments, la propreté, les services (Raymond, 1993 : 358). S'il existe entre ces deux pôles un système complexe de positionnements à la fois spatiaux et sociaux qui organise la ville et dispose dans une sorte de mise en abîme hiérarchisée l'ensemble de ses habitants (Puig, 2003), on parlera davantage de contrastes, c'est-à-dire de coupure franche entre les espaces et les cultures urbaines dans l'espace resserré de la ville que de diversité, laquelle implique des transitions progressives (Vallaux, cité par Gay, 1995 : 6).

## Conclusion : le destin incertain des musiques « endogènes »

Les musiques endogènes telles que le néo-mawal et ses développements considérés comme les plus vulgaires (*hâbit*) émanent de réseaux d'apprentissages et de pratiques professionnelles indépendantes des processus de validation par les institutions culturelles dépendant du gouvernement égyptien. Elles se différencient par là d'une musique populaire folklorisée qui, médiatisée par les institutions de l'appareil culturel d'Etat (par exemple les troupes régionales dépendant du Ministère de la culture), se trouvent valorisées comme expression de la variété et de l'authenticité des traditions musicales égyptiennes.

S'agissant des musiques urbaines, le populaire s'inscrit en tension avec les cultures officielles et légitimes. Les promoteurs de ces dernières entendent par le jeu de la stigmatisation refuser la confrontation dans l'espace public de la variété culturelle en tentant d'imposer une logique de séparation stricte qui passe par l'interdiction de

26. A l'instar des musiciens de l'album CD « Saltana » (Tanz Raum, 2004) qui a pour sous-titre : « *Baladi music from Egypt* ». La notice de présentation présente également cette musique comme « Egyptian popular jazz ». Il s'agit d'une musique instrumentale dédiée à la danse.

27. Dans ce contexte, le terme fait référence autant aux façons d'être, de parler, etc., qu'au niveau d'éducation des personnes.

diffusion dans les médias contrôlés par l'Etat. Aussi le néo-mawal, ne bénéficiant pas d'un cadre institutionnel en assurant la préservation et le renouvellement, ni d'un accès aux médias nationaux, est voué à la logique de son marché spécifique et évolue actuellement entre dispersion et répétition. Cette musique ne dispose comme support à sa diffusion que des estrades des mariages et des cassettes audio. Elle demeure (pour l'instant) en retrait des reconfigurations en cours des mass médias (internet, développement des CD vidéos, expansion des chaînes câblées de télévision). Dans ce contexte, de nouveaux clivages se manifestent parmi les musiciens non-académiques dont une partie tendent à élire les premiers développements de néo-mawal dans les années 70 et 80 au statut de musique référentielle digne d'intérêt et à en blâmer les développements contemporains. Les frottements entre les formes culturelles divergentes dans un Etat où les institutions nationales conservent un rôle déterminant dans la production culturelle et, peu ou prou, dictent leurs propres normes des bonnes orientations musicales, influencent les positionnements des acteurs sociaux. Partant, leur lecture des significations du terme « sha'abî » et la manière dont ils s'accordent pour en tracer les frontières découlent de cette domination.

Enfin, derrière la répudiation de cette musique se profilent des enjeux sociaux de stigmatisation des quartiers pauvres et des supposées mœurs douteuses de leurs habitants considérés comme inaptes à partager l'espace public<sup>28</sup>. Cela reflète également une inquiétude quant au potentiel politique de cette musique malgré les allégeances politiques d'un chanteur comme Shaabân Abdel-Rehîm qui, dans l'une de ses chansons, déclare aimer le premier ministre égyptien et détester Israël (*bakrah Isra'îl*). Ces questions politiques sont moins liées aux textes en eux-mêmes qu'à la façon dont le néo-mawal projette la culture des quartiers pauvres dans l'espace public. Cette simple présence contient une dimension quasi-revendicatrice dans un contexte marqué par le mépris des classes aisées – ce qui n'empêche pas la manifestation d'un certain « populisme » – envers les habitants du Caire plébéiens. Selon cette manière de voir, si l'on suit Denis Constant Martin « l'esthétique est investie d'éthique » (2000 : 179). La musique figure alors une aspiration à la reconnaissance sociale exprimée au travers de contenus culturels.

---

28. Ce que montrent de nombreuses études sur les Espaces publics au Caire, par exemple, Abaza, 2001; Gillot, 2002 et Battesti, 2005.



## Références bibliographiques

- ABAZA, Mona, 2001. « Shopping Malls, Consumer Culture and the Reshaping of Public Space in Egypt », *Theory, Culture and Society*, 5, pp. 97-122.
- AMBRUST, Walter, 2001. *Mass culture and modernism in Egypt*. Cambridge : Cambridge University press.
- BATTESTI, Vincent, 2005. « The Giza Zoo and the Survival of Alternative Popular Spaces and Modes of Consumption », in Diane Singerman and Paul Amar (éds), *Cairo Cosmopolitan : Politics, Culture, and Urban Space in the New Middle East*. Le Caire : American University of Cairo.
- BASZANGER, Isabelle, 1992. « Les chantiers d'un interactionniste américain », in Anselm Strauss, *Les trames de la négociation*, pp. 11-63. Paris : L'Harmattan.
- BECKER, Howard S., 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- BOURS, Etienne, 2002. *Dictionnaire thématique des musiques du monde*, Paris : Fayard.
- CONSTANT-MARTIN, Denis. « Chercher le peuple, Culture, populaire et politique », *Critique internationale*, 7, pp. 169-183.
- FRISHKOPF, Michael, 2002. « Some Meanings of the Spanish Tinge in Contemporary Egyptian music », in Goffredo Plastino (éd), *Mediterranean Mosaic*, Londres : Routledge Publishing <http://www.arts.ualberta.ca/~michaelf/Some%20Meanings%20of%20the%20Spanish%20Tinge.rtf>
- GAY, Jean-Christophe, 1995. *Les discontinuités spatiales*. Paris, Poche géographie, Economica.
- GILLOT, Gaëlle, 2002. *Ces autres espaces. Les jardins publics dans les grandes villes du monde arabe : politiques et pratiques au Caire, à Rabat et à Damas*. Thèse de doctorat en géographie. Tours : Université François Rabelais.
- LODGE, D., 1994. « Cairo Hit Factory : Modern Egyptian Music : al-jil, shaabi, Nubian » in *World Music : The Rough Guide*, Simon Broughton, Mark Ellingham, Richard Trillo (Eds.). Londres : Rough Guides Ltd.
- LAGRANGE, Frédéric, 1996. *Musiques d'Égypte*. Paris : Cités de la musique, Actes sud (Musiques du monde).
- MALLET, Julien, 2004. « Ethnomusicologie des 'jeunes musiques' », *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, pp. 477-488.
- MIDDLETON, Richard, 1990. *Studying Popular Music*. Buckingham : Open University Press.
- PUIG, Nicolas,  
2003. « Le long siècle de l'avenue Muhammad Ali au Caire : d'un lieu et de ses publics musiciens », *Égypte Monde Arabe*, 4-5 (« L'Égypte dans le siècle, 1901-2000 »), pp. 207-223.  
2003. « Habiter à Dûwîqa au Caire. Dedans et dehors d'une société de proximité », *Autrepart, Dynamiques résidentielles dans les villes du Sud : positions sociales en recomposition*, 25, pp. 137-152.  
à paraître. « Variétés urbaines, Perceptions des lieux et positionnements culturels dans la société cairote », in J.-L. Arnaud (dir.), *Manifestations de l'urbain dans le monde arabe*. Tunis, Paris : IRMC, Maisonneuve & Larose.
- QASSIM HASSAN, Shéhérazade, 2004. « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, pp. 353-370.
- RAYMOND, André, 1993. *Le Caire*. Paris : Fayard.
- STRAUSS, Anselm, 1992. *La trame de la négociation, sociologie qualitative et interactionnisme*. Paris : L'Harmattan.
- UMRAN, Muhammad, 2002. *Qamûs mustalihât al-musîqa ash-sha'abiyya al-misriyya*. Le Caire : EIN for Human and social studies.
- VIGREUX, Philippe, 1992. « Le congrès de musique arabe du Caire dans la presse égyptienne, janvier-juin 1932 », *Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932*, pp. 223-235. Le Caire : CEDEJ.

## Discographie sélective

- Abdu al-Iskandarani (‘amid al-mawal al-‘arabi, pilier du mawal arabe), « *Sagân al-raghâm* », Cassette audio : al-Mutahida lil Sawtiyyât. Le Caire (non daté, enregistrement fin des années 60).
- Ahmad Adawiyya, « *Karkashangui* », Cassette audio : Fine artistic. Le Caire (non daté, années 70).
- Ahmad Adawiyya, « *Zahma* », Cassette audio : Fine artistic. Le Caire (non daté, 1973).
- Shaaban Abdel Rahim, « *Ansa ya umrû* ». Cassette audio : Sûper. Le Caire (2000).
- Shaaban Abdel Rahim, (avec ‘Isâm, son fils), « *Ma ta ‘darsh* ». Cassette audio : Sherikat al-wâdi lil-intâj al-funnî. Le Caire (2001).