



21. Ahmad Wahdan en 2005, lors d'une répétition à son domicile.

Ahmad Wahdan : un maître dans l'agitation du Caire

Nicolas PUIG

Résumé : Héritier d'une famille d'artisans, Ahmad Wahdan est devenu musicien quand il a été accepté parmi les professionnels de l'avenue Mohamed-Ali. « Propriétaire d'une chaise » dans l'un des cafés de ce lieu emblématique de la musique en Égypte, il a commencé d'étendre ses activités dans toute la ville. L'exercice professionnel est, en effet, étroitement enchâssée dans la cité : depuis près de quarante ans, Ahmad arpente ainsi les scènes urbaines, autant musicales que sociables. Dans l'articulation entre places et déplacements logent les enjeux de reconnaissance, les processus de hiérarchisation et l'élaboration patiente des statuts. Car, en sus des compétences musicales, le métier implique de multiplier les rencontres, il requiert une aptitude à voyager dans des mondes urbains et sociaux diversifiés. La tension entre aptitudes sociales et artistiques se double de celle inhérente aux arbitrages collectifs des positions, aux délibérations sur les musiques et aux logiques de catégorisations. Le parcours d'Ahmad éclaire en outre les mécanismes de captation d'éléments issus d'univers culturels disjoints. Il constitue au final un prisme sensible par lequel saisir les contours de dynamiques artistiques singulières sur la temporalité d'une vie ; une vie d'artiste.

Ahmad Wahdan est un maître. Chanteur et poly-instrumentiste, il se transporte de lieux en lieux, au gré des engagements professionnels, des multiples

rencontres destinées à entretenir les cercles de ses relations et des visites protocolaires aux musiciens officiant dans l'une ou l'autre des nombreuses fêtes qui ponctuent les nuits du Caire.

Il est salué dès son apparition par celui qui, micro à la main, anime la soirée depuis la scène. Les occasions de réjouissances ne manquent certes pas : célébrations de fiançailles, de mariages ou spectacles destinée à contenter le client souvent alcoolisé, parfois abandonné à la douce anesthésie du haschich, au sein d'un quelconque cabaret du centre-ville, des rives du Nil ou de l'avenue des Pyramides – bien plus embourgeoisée. Gardons-nous néanmoins de trop rapidement dessiner, depuis cette économie du déplacement et de l'anoblissement social concomitant, le portrait d'un « sage » qui évoluerait sereinement dans la frénésie de la cité. Devenir un maître, et le rester, se mérite. Cela se gagne à la faveur de nombreuses années de labeur, le temps nécessaire pour se faire un nom, puis s'entretient au quotidien, sur les estrades des fêtes de rue comme dans le cours des incessantes sociabilités qui confèrent au métier sa pesanteur relationnelle. Être un maître n'est que la marque d'une reconnaissance offerte par les pairs, aussi fragile qu'instable.



© Nicolas Puig

22. Scène de mariage de rue dans le quartier de Darb al-Ahmar, Le Caire, 2003.

Pourtant l'un des enjeux les plus saillants mis au jour par le parcours d'Ahmad Wahdan loge dans cette articulation entre place et déplacement : celui de la reconnaissance. Ainsi, le maillage spatial des fréquentations de l'artiste dessine-t-il une cartographie de la célébrité. Dans cette « société de proximité » (Puig, 2003), qui conjugue un fort ancrage dans les territoires du proche avec d'intenses circulations qui alimentent des réservoirs d'opportunité, le succès s'expérimente dans les interactions quotidiennes. Selon l'adage en vogue chez les musiciens, le métier

implique de « saluer ceux que l'on ne connaît pas » : être « reconnu » induit donc, dans un premier temps, que les gens que l'on croise sont susceptibles de nous connaître sans que la réciproque soit vraie. Cette célébrité jointive s'éprouve de proche en proche, au contact d'autrui, dans l'intimité du quartier comme dans les scènes éloignées. Aussi la reconnaissance est-elle d'abord celle de l'identification physique de celui que l'on arrête dans la rue pour lui dire, avec plus ou moins de sincérité, parfois de façon légèrement ironique tant la perception du métier est ambivalente : « Comment vas-tu, ô artiste ? » À moins que lors du croisement problématique de deux automobiles dans l'une des venelles de la vieille ville, le musicien véhiculé ne s'entende signifier : « Eh l'artiste, ne veux-tu donc pas nous laisser passer ? »

Ce maître dans l'agitation cairote est donc plutôt ce musicien, souvent encombré de son synthétiseur (*urg*) ou de son luth arabe (*oud*) et de son ampli, jeté dans la marée des humains et des machines dans d'interminables traversées de ville, dont les étapes, qui alternent performances artistiques et sociales, déclenchent, entretiennent et sanctionnent la reconnaissance. Cette dernière valide une carrière tandis que l'avenue Mohamed-Ali, où les musiciens se regroupent depuis plus d'un siècle dans quelques cafés, est l'emblème vieilli de la musique dans la ville. L'Avenue, le terme a pris une valeur toponymique dans le milieu, demeure, en effet, une référence artistique malgré son déclin dans la hiérarchie des lieux.

Ahmad arpente donc une multiplicité de scènes urbaines, des estrades de bois des fêtes de rue aux cafés d'artistes et aux salons des appartements cairotes. Ce sont autant de lieux d'exposition des statuts, des positions et des appartenances territoriales – « Vive Sayeda Zaynab, le quartier des hommes, des vrais ! » ou « Darb al-Ahmar, le quartier des gars de bon goût », figurent parmi les formules que profère « l'ambianceur » lors des noces¹ ; l'énoncé « Bienvenue au maître Wahdan ! » ponctuant comme de juste chacune de ses apparitions.

La culture professionnelle des musiciens est fertilisée par ce terreau urbain. En sus des compétences musicales, elle requiert une aptitude à voyager dans des mondes sociaux diversifiés et à adapter la performance à la pluralité des publics. Cela implique de témoigner d'une intelligence sociale permettant de se mettre au « niveau des gens » dans l'interaction comme dans le jeu musical.

Cette tension entre aptitudes sociales et artistiques se double de celle inhérente aux arbitrages collectifs des statuts, aux délibérations sociales et morales sur le métier et aux processus de catégorisations dans les milieux culturels égyptiens

1. Le *nabatshi* : il félicite les convives et leur adresse des salutations. Il récolte les dons en espèces sous forme de gratifications distribuées ensuite aux membres de l'orchestre et aux familles des mariés selon les clauses d'un partage préalablement établies.

et au-delà, en Occident notamment, où les musiques et les danses populaires sont l'objet d'un intérêt constant quoique diffus. Le terme de « place » (*makân*) rend bien compte de la dialectique entre la mobilité, les déplacements et la position sociale. Les repères conceptuels permettant de généraliser les interrogations qui surgissent au fil du parcours d'Ahmad Wahdan se situent donc au croisement d'une anthropologie urbaine et d'une sociologie des rôles sociaux.

L'exploration se fera en quatre étapes qui, des fables d'Ahmad, moment d'un retour méthodologique, conduiront à la destinée de l'accordéon arabe par laquelle on envisage la façon dont l'Occident intervient dans les référencements locaux. Entre-temps, le prélude, les débuts et les premières ruptures, puis les enjeux liés à l'occupation d'une « place », offriront quelques opportunités d'insérer une trajectoire de vie dans ses contextes urbains et sociaux.

Les fables d'Ahmad

Profitant de sa présence quotidienne dans les deux ateliers de fabrication de ciseaux et d'aiguillage qu'Ahmad son mari possède dans la vieille ville, je rencontre parfois Um Rana pour de petites conversations en tête-à-tête dans la ruelle poussièreuse, autour d'un thé ou d'un Coca, assis sur le vieux banc de bois vermoulu attenant à l'une des échoppes. Elle me parle de son mari Ahmad, de ses frasques et ses toquades, de toutes sortes de choses dont je suis à peu près averti du fait d'une longue fréquentation de la famille. Dans un soupir, elle me confie : « Ahmad, c'est une fable... », « Tout un poème », pourrait-on également traduire. Car il n'est pas question à proprement parler d'histoires qu'il raconterait, mais bien de la façon dont il fait de sa vie une fable, par ses comportements et ses agissements. Le constat d'Um Rana n'est pas très valorisant et ses propos contextualisent abruptement le parcours d'Ahmad. Ils témoignent du mode d'insertion du musicien dans son environnement familial et dans son voisinage ; ce dernier, à vrai dire, ne lui cause pas de souci, car il assume pleinement la déviance de son mode de vie, cultivant une forme de supériorité et sociale, et culturelle vis-à-vis des autres habitants de l'immeuble.

D'autres voix font écho à celle de l'épouse désabusée, je ne vais pas les passer en revue, ni leur donner une importance démesurée, je ne ferai que les signaler, telle celle du docteur Ragab – le titre est une marque de civilité et non pas nécessairement une distinction académique –, qui passe une soirée à tailler la laine sur le dos d'Ahmad pour reprendre une expression locale.

Mais revenons à Um Rana, qui me demande de but en blanc si je me souviens de Hag Mahmoud. Elle m'informe alors, fataliste, de son décès avec un sourire triste. Ce genre de funeste nouvelle est courant quand de retour au Caire,

je n'enquiers des uns et des autres. La plupart du temps, on est bien en peine d'attribuer une cause à ces brusques disparitions, et cela importe peu au demeurant : on ne se préoccupe pas tellement des raisons pour lesquelles Allah décide de rappeler à lui tel ou tel de ses fidèles. Tout au juste concède-t-on une « fatigue » ou une vague maladie. Certainement en retire-t-on un enseignement sur la fragilité de la vie et sur l'urgence d'en profiter. Ahmad, dans sa cinquantaine, a, lui, décidé d'occuper le temps qui lui reste en multipliant les expériences ; après les hésitations de la quarantaine, il semble avoir définitivement fait le choix de la licence opposée à la repentance que d'autres pécheurs adoptent sur le tard, en renouant les fils brisés de l'observance religieuse dans la perspective de la future présentation devant leur Créateur.

Il ne s'en cache pas du reste, expliquant que :

J'ai le *blues*, mes filles se sont mariées, elles ont grandi et elles ont enfanté. Ma femme travaille, mon fils étudie et moi je reste seul au monde, et je veux jouir d'une liberté totale, jouer de la musique et profiter de chaque instant, faire comme les autres et pratiquer mon métier dans les lieux qui me plaisent. Je veux faire des expériences nouvelles, inédites (2010).

Um Rana est exaspérée par ce comportement. En ce moment, il ne s'occupe plus de rien et délaisse le foyer conjugal pour passer le plus clair de son temps dans son minuscule appartement de Duwiqa, obtenu à la suite du tremblement de terre de 1992, dont il a vendu deux pièces pour ne conserver que l'entrée, une chambre et une salle de bain. Il entend désormais vivre sa vie à sa guise sans entraves ni contraintes. Il est depuis quelques mois accompagné d'un jeune copte propriétaire d'une vieille Nasr (voiture assemblée localement sous la licence de Fiat), comptable au chômage qui, suivant Ahmad et lui rendant de menus services, trouve le moyen de vivoter, de boire des thés, de s'acheter des cigarettes, carburants de la quotidienneté, et de consommer nuitamment un mauvais alcool de fabrication locale surnommé « *gaz* » (« pétrole » en égyptien) ; cela grâce aux modestes libéralités du Maître.

Dans le sillage d'Ahmad lancé dans ses diverses pérégrinations aux motifs souvent obscurs, il élargit surtout son réseau de connaissances, chacun ici et là lui promettant de dire un mot à une connaissance qui lui trouvera immédiatement un emploi dans une grande firme du pays, payé 150 ou 200 euros par mois...

Le récit en contre point d'Um Rana est l'irruption d'une sorte de double du parcours, un côté sombre qui vient troubler la tentation autobiographique d'Ahmad élaborant son propre récit.

Je me trouve pris dans des entrelacs d'innombrables histoires, d'anecdotes, de on-dit, de jugements de valeur, de reproches et d'inquiétudes... Voici qui nuance

ou rend malaisé l'établissement d'un « portrait en majesté² ». Finalement, la densité même de ces échanges et l'omniprésence des hésitations sur ce qui se fait et ne se fait pas ne font que refléter un certain état de précarité que prend désormais l'existence, accompagné d'une permanente réévaluation de ce que devraient être des actions responsables. Et elles nous informent d'une éthique du quotidien par laquelle les hommes interagissent dans la poursuite de leur « intérêt » – terme récurrent qui traduit l'âpreté des relations sociales – tout en maintenant et évaluant ce que doit être un comportement juste.

Enfin, ces échanges nous offrent une indication des modalités par lesquelles s'opèrent les catégorisations des pratiques, notamment en termes de moralité. Le parcours permet ainsi de se donner les moyens de replacer dans les routines quotidiennes les ressources rhétoriques et les positions adoptées qui s'y glissent spontanément dans le cours de l'action.

C'est donc une façon de mettre en perspective des discours et des actions. La méthodologie du parcours requiert ainsi une observation directe, même si elle s'accompagne également d'entretiens et de conversations. Car l'intelligence que l'on a des relations sociales dépend autant des logiques sociables, des instantanés, que des ancrages des individus dans des régimes temporels variés, des expositions.

L'enjeu est de parvenir à respecter les contraintes de la coproduction du parcours – à deux ou plusieurs voix – tout en tirant de la singularité fictionnelle qui en émerge quelques enseignements généralisables.

Il est aussi de mettre en lumière la complexité des orientations des acteurs dans des espaces relationnels plus ou moins denses : on fait l'expérience de cette densité convertie en temps de trajet quand on accompagne Ahmad dans ses diverses pérégrinations...

Partant, on se donne les moyens de nuancer des points de vue culturalistes selon lesquels les référents lointains englobant, d'ordres culturel ou religieux, gouvernent les vies quotidiennes : ainsi des normes islamiques édictées en d'autres temps et d'autres lieux qui s'imposeraient à tous de façon uniforme et détermineraient les conduites. Le parcours est un instrument pour remettre en cause de tels paradigmes mécanistes du référencement en soulignant la variabilité des abords de ces corpus normatifs, dont la plupart des acteurs n'ont d'ailleurs qu'une connaissance très parcellaire et qu'ils actualisent de façon diverse.

Au final, l'un des objectifs légitimes serait de rendre vivant un trajet par lequel se dévoile un univers, en tirant des enseignements sociaux, considérer la façon dont les acteurs pensent leur situation, et néanmoins respecter une certaine

2. Le portrait en majesté est focalisé sur « l'individu en tant qu'incarnation publique » (Marc Abélès, 2011 : 188 ; 190). Le portrait de Louis XIV par Hyacinthe Rigaud [1701] en constitue l'archétype.

intimité. Le musicien aspire à être l'objet d'une attention en tant qu'artiste, non pas en tant qu'homme dans le privé, en famille, avec ses amis, dans ses routines, même si toutes ces dimensions sont liées. Certes, l'attention pour la biographie suppose un déplacement de l'enquête et n'est pas sans introduire quelques biais, une fois cette orientation connue de l'informateur lui-même et disséminée parmi ses proches. Comment déterminer ce que l'on peut rendre public ou pas de la vie d'une personne ? Quelle vision privilégier parmi les versions divergentes, multiples, de sa trajectoire ? Et comment Ahmad peut-il être son propre témoin ? Que faire de ce que me raconte Um Rana ? Des contrastes de l'histoire commune, dont je n'ai qu'une vague idée de la teneur ? De ce qu'elle me dit, par exemple, au crépuscule de cette journée d'octobre 2010, du souvenir de la réaction très positive de son beau-père à l'idée de leur mariage au milieu des années 1970. Lui donnant sa bénédiction d'un prosaïque « prends-le », il l'aurait remerciée alors chaleureusement, trop heureux de se débarrasser d'un fils difficile. Ahmad, quelques jours plus tard, m'expose les difficultés à imposer ce mariage à sa famille étant donné la différence de position sociale et économique entre la famille de sa femme et la sienne, lui qui est l'héritier d'une lignée d'artisans. La vérité factuelle importe moins que le fait qu'Ahmad reste imprégné de cette modeste assurance de supériorité qu'atteste le regard quasi paternaliste du possédant qu'il conserve pour les petites gens. Ce même regard est encore le sien quand il se voit en porte-parole des artisans musiciens de l'avenue. Il apparaît de plus, quelles que soient les conditions de la genèse de la vie commune, qu'Ahmad cherchait alors à fuir une famille qui lui apparaissait étriquée et au sein de laquelle il était peu ou prou maltraité. Déjà, vers quatorze ou quinze ans, il aimait se promener avenue Mohamed-Ali, admirant les vedettes élégantes, et c'est là que quelques années



Album photo Ahmad Wahdan

23. Ahmad Wahdan devant un magasin de musique avenue Mohamed-Ali (n.d., environ 1970).

plus tard, il trouvera les ressources pour subvenir aux besoins de son ménage, en même temps qu'un lieu reflétant l'image la plus fidèle à ses aspirations.

Les débuts : un temps de liminalité (1960-1975)

Ahmad est fasciné par les artistes qu'il aperçoit assis aux terrasses des établissements de l'avenue ; s'y pressent les anonymes comme les grands noms de l'époque rassemblés en particulier dans le renommé Café du commerce. Cette élégance tranche avec la rusticité et le conservatisme des milieux d'artisans de la vieille ville toute proche dont il est issu.

En outre, la situation n'est pas aisée à la maison depuis le départ de la seconde épouse, sa mère, qui se remarie et emporte avec elle sa fille. Il est donc l'unique enfant de ce lit à rester sous le toit paternel, tous les autres, plus âgés, sont les rejetons de la première femme, toujours présente au foyer : un seul garçon, Salah, avec six filles, raison pour laquelle le père tient à garder Ahmad. Il souffre de se trouver isolé et la famille lui fait payer le comportement de sa mère, du moins est-ce ainsi qu'il ressent la situation. Il jette néanmoins un regard attendri sur l'enfant qu'il fut, et qui lui apparaît aujourd'hui comme un lointain parent³.

L'histoire a commencé... Je montais l'escalier, seul, et je pleurais, je pleurais beaucoup, à tel point, que soudainement, je pris conscience de ma voix et puis le silence... Et descendant dans la rue, je me suis mis à entendre : un morceau de musique, une chanson, un récitateur du Coran dont la voix est belle, ou une chanson de Um kalthum, de Abdel Halim Hafez ou Farid al-Atrach, ou, je ne me souviens plus de ce qu'il y avait à cette époque, dans les années soixante [...], et j'oubliais tous les problèmes, tous les soucis que j'avais sur le cœur s'envolaient, comme si je n'étais pas opprimé, comme si j'avais commencé à soigner ainsi mes problèmes [...].
(2010)

Il se met progressivement à la musique, à l'école tout d'abord, où il pratique la cantillation coranique, puis à domicile, où il écoute son grand frère Salah, et s'empare du luth dès qu'il s'absente pour s'initier à l'instrument. Il explique cette passion naissante comme une sorte de fuite dans la musique pour échapper à la maltraitance que lui inflige sa marâtre, notamment, car tous se comportent

3. « Oui, ce que j'ai d'honneur et ce peu de courage, je le tiens [...] de l'enfant que je fus et qui est à présent pour moi comme un aïeul », Georges Bernanos, cité par Laurent Déom, 2004, p. 101.

avec lui comme s'il était un serviteur en permanence sollicitable, tandis que Salah est systématiquement privilégié.

Fils aîné, issu du premier mariage donc, il bénéficie d'une pièce personnelle. Dans les logements exigus du quartier, mais celui de la famille Sennân⁴ ne l'est pas tant, nous explique Jean-Charles Depaule, le privilège de posséder « une maison dans la maison (*bêt fi-l-bêt*) » est l'objet de négociations dans lesquelles les garçons sont prioritaires. Il témoigne du statut de l'aîné dans la famille, qui lui octroie une parcelle du territoire domestique pour sa propre convenance (1990). Grâce à ce sanctuaire, malgré l'opposition de ses proches et notamment de son père, Ahmad entame son apprentissage et développe ses qualités de musicien.

L'écart entre l'éducation des deux frères produit des destins divergents. L'un fait salon, recevant ses amis dont certains vont devenir de grandes figures intellectuelles (à l'instar d'Omar Shara'i, musicologue et historien) et finit par émigrer aux États-Unis où il réside désormais et possède une clinique vétérinaire. Ahmad n'en finit pas au demeurant d'être étonné par l'idée qu'on opère des chiens à des fins esthétiques. Il trouve quant à lui dans les ateliers dont il hérite avec ses sœurs, une source régulière de revenu qui lui permet d'être moins dépendant des aléas du métier qu'il choisit, musicien. Le grand frère pratique aussi la musique, mais dans un esprit très différent : en amateur éclairé, et il est hors de question pour lui d'en faire un métier ; ce ne serait pas respectable. Ahmad, au contraire, rêve d'intégrer le milieu. Son frère, garant de l'honneur familial, intervient alors pour lui payer des études à l'Institut de musique, de façon à donner à ses ambitions des atours plus présentables. Bien plus tard, il tancera sévèrement la fille d'Ahmad quand il aura la désagréable surprise de la voir au synthé sur l'estrade d'une fête de mariage dans une ruelle du quartier. Pour des raisons de moralité et de convenance, il est tout à fait proscrit qu'une jeune fille de bonne famille s'expose de la sorte aux regards des hommes.

D'une certaine façon, la famille d'Ahmad révèle en son sein même la présence d'une ligne de fracture dans la pratique musicale et dans les pratiques culturelles plus généralement, à laquelle s'associent des enjeux de légitimité liés à la forme des festivités dans les classes populaires, régulièrement condamnées pour leur licence et leur faible qualité esthétique.

Cet étonnant contraste entre Ahmad et ce demi-frère, qui incarne une notabilité moderne et conservatrice, renvoie aux statuts très différents des deux fils dans la famille. Celle-ci, qui formait alors une petite bourgeoisie à l'échelle de la société plébéienne du quartier, est aujourd'hui complètement déclassée, si l'on excepte la réussite du grand frère aux États-Unis.

4. Patronyme d'Ahmad, qui signifie le rémouleur.

L'entrée d'Ahmad dans le métier coïncide avec la rétractation de l'avenue sur ses environnements directs, ce qui se traduit par un rapprochement entre les professionnels et les milieux artisans des quartiers proches. Bien des jeunes tentent alors de s'enrôler dans le métier, séduits par les attraits d'une carrière artistique et espérant échapper au monde des petites manufactures et ses pesanteurs culturelles.

Quelques années auparavant, l'avenue était encore le seuil par lequel les musiciens de province et de l'étranger devaient transiter pour lancer leur carrière dans la capitale. Les artistes s'y installaient parfois, à l'instar de Samira al-Qurayshi qui y achète un appartement au début des années cinquante, dans lequel je la rencontre un demi-siècle plus tard, peu avant sa disparition, entourée de ses enfants, tous musiciens. Elle entamait alors sa trajectoire ascendante par le truchement de l'un des agents qui hantaient les cafés à la recherche de talents émergents.

Cette évolution historique de l'avenue concorde avec un basculement dans l'existence d'Ahmad. Durant un moment liminaire, l'adolescent se sépare progressivement de sa famille et commence sa mutation en jeune homme, sans qu'il soit encore membre à part entière de la corporation des musiciens : il est ainsi à l'orée de sa vie professionnelle. Ce sont les années passées à l'Institut de musique qui s'achèvent par l'inscription définitive dans le « marché des musiciens », âge des découvertes et de l'ouverture des horizons...

Voici ce qu'il en dit (en 2002) :

Cet institut avait quelque chose d'étrange, c'était le premier institut de niveau secondaire mixte. Et il était le seul en Égypte à mélanger des filles et des garçons. Nous étions très peu nombreux. Et la promotion était de 13 filles et de 13 garçons. Ils les classaient selon les besoins de l'orchestre symphonique du Caire. Et selon les instrumentistes demandés. C'est-à-dire, il manque un violoncelle : ils font travailler trois ou quatre instrumentistes parmi les étudiants. Ils les spécialisent dans cet instrument. Il y a une demande pour la cithare : ils mettent sept ou huit étudiants. S'il y en a trop pour le violon, ils en diminuent le nombre. Il s'agissait de préparer les musiciens de l'orchestre pour l'avenir à une époque où il n'y avait pas un seul instrumentiste égyptien dans l'orchestre symphonique du Caire. L'orchestre était composé d'étranger seulement, l'ensemble des instrumentistes. Alors le conservatoire et l'Académie ont commencé à former les enfants à partir de sept ans. Les élèves entrent à six ou sept ans et sortent transformés en musiciens de premier ordre (*brima vista*). On leur met une partition sous le nez, ils la jouent tout de suite. Pour arriver à ce niveau, il faut rester avec le violon quinze ans, vingt ans. Ils étudient et apprennent la technique et les

positions. Les étrangers étaient ceux qui faisaient passer les examens et donnaient les notes. Je suis mal tombé à l'institut, car le milieu dont je venais quand je suis entré... Et j'ai été très surpris d'avoir des filles avec moi et j'étais à l'âge de l'adolescence. Et les jeunes à cet âge-là... Je faisais des fêtes, je travaillais dehors. J'étais déjà entré sur le marché, avenue Mohamed-Ali, qui était à cette époque le centre de regroupement des musiciens.

L'arrivée sur le « marché » des musiciens entraîne une rupture, du moins est-ce en ces termes qu'est décrit l'événement. Elle implique de renoncer, avec soulagement la plupart du temps, à un style de vie conventionnel, un emploi à horaires réguliers, une hiérarchie, etc. Elle se fait en tension avec les proches, sauf dans le cas des quelques familles de musiciens encore en activité. La transmission recouvre alors une variété de situations allant de la mise au travail précoce des enfants, quitte à les déscolariser, à l'investissement sur une formation appropriée en vue de promouvoir une mobilité ascendante dans le métier en investissant les places les plus prestigieuses de la ville.

L'aspect matériel n'était pas à négliger au moment de procéder à des choix lourds de conséquences. Ahmad et ses collègues se souviennent de débuts prometteurs dont témoignent quelques traces disséminées dans les albums photos, comme cette voiture rouge au volant de laquelle il pose, lui qui ne possède aujourd'hui qu'un scooter, certes de la même couleur. Il y avait sûrement moins de concurrence et, à l'époque, un musicien gagnait entre 50 à 100 livres égyptiennes en une soirée, quand un fonctionnaire peinait à en gagner 16 dans le mois. C'était un temps où le jeudi, veille du week-end, « Le Caire tout entier était une fête » (2009).

Un temps certes révolu : Ahmad (2002)

J'ai suivi les professionnels. L'avenue Mohamed-Ali n'a pas de portes. Il y a des cafés ouverts qui accueillent n'importe qui paie le prix d'un verre de thé. Je descends, je suis et j'observe, comment travaille untel... J'ai découvert que le revenu des musiciens était très élevé. À cette époque, le musicien peut arriver dans la nuit à 100 livres.

Quand le diplômé du commerce travaillait pour 16 livres par mois, le joueur d'accordéon prenait 100 livres dans une fête ou dans un mariage. C'est une somme très importante. Quand j'ai commencé à songer à me marier, je n'aurais pas pu vivre avec 16 livres, mais je peux vivre avec 100. Même si j'ai un seul engagement, je peux vivre un mois entier. J'ai fait le compte matériellement comme ça, puis la pyramide des métiers a commencé à se renverser. La même somme que nous gagnons à l'époque nous la gagnons aujourd'hui. C'est pareil. Et tout a augmenté. Si tu prends

n'importe quel ouvrier du bâtiment, tu verras qu'il peut prendre 50 livres et si tu prends un *mazahrgui*, un joueur de percussion [mazhar, tambourin muni de cymbales], il va prendre la même somme de 50 livres. Et ce travailleur travaille tous les jours et le musicien, l'artiste, qui est rare, travaille une seule fois dans la semaine.

Cette belle époque s'achève par un mariage, celui-là même que semble regretter aujourd'hui Um Rana, les yeux dans le vague en tirant sur son narguilé, appendice indispensable du patron artisan.

Le couple s'installe dans l'appartement qu'il continue d'occuper, dans le quartier situé sous la citadelle. Les voisins acceptent bien leur présence, surtout celle du musicien, d'autant qu'eux-mêmes tolèrent le vacarme des machines, tel un antique appareil à trouser le cuir pour faire des ceintures, installés dans les lieux de vie transformés en ateliers.

Depuis, certains de ces voisins sont morts, la plupart sont restés ; et l'espace s'est rétréci pour les vivants tant est forte la crise immobilière. La petite voisine Shayma a bien grandi, maintenant mariée, elle a donné naissance à un premier enfant, et la pièce unique qu'elle occupe avec sa mère – la salle d'eau sur le palier est partagée avec les trois autres voisins – accueille désormais sa petite famille, vouée à s'agrandir d'au moins un ou deux rejetons.

Dès le départ, Ahmad impose sa singularité à ce petit monde, il délègue à Um Rana le domaine des sociabilités de voisinage et la laisse gérer le relationnel, tâche où elle excelle. Il se lance quant à lui corps et âme dans cette vie d'artiste qui doit mener son nom en haut de l'affiche et lui offrir une reconnaissance sociale.

Place et prestige

Trente années plus tard, en 2006, l'établissement d'une nouvelle carte d'identité est un tournant important dans la vie d'Ahmad Wahdan : il peut, en effet, pour la première fois, renseigner la rubrique activité professionnelle avec le métier de « musicien ».

Le fait que sa fille ait épousé le fils du secrétaire du syndicat des musiciens, dont il devient également membre, ce qu'il avait toujours refusé estimant la redevance trop élevée par rapport aux prestations fournies, n'est pas complètement étranger à cette rectification de son statut.

Cela concorde avec une évolution importante. Il délaisse le suivi des ateliers, confié d'abord à l'une de ses filles puis à sa femme, et l'activité artistique est désormais son unique occupation. Il devient officiellement « musicien » et son « identité » l'atteste à présent (jusqu'alors, il était commerçant). Il y voit



24. 2003, Ahmad Wahdan à son domicile, quartier de Darb al-Ahmar.

une forme de reconnaissance tandis que pèse le soupçon de déviance morale sur les petits musiciens de son acabit – ceux qui n'évoluent pas en costume dans les salles prestigieuses de la ville et ne s'enrichissent que dans le circuit commercial – marqués par un stigmate d'illégitimité sociale. Il quitte l'avenue et ses cafés ; il avait ses habitudes au « Casino Nasif », désormais connu sous le nom de « Saad le chauffeur » (d'après le nom et le métier du nouveau propriétaire). Il parvient enfin à officiellement être musicien au moment où il prend justement ses distances avec le milieu. Du point de vue de ses pairs, il bénéficiait de longue date d'un statut enviable : il avait une place dans son café, il y était détenteur d'une chaise (*sâhib kursi*). Cette place acquise témoignait de la reconnaissance des pairs et assurait une position privilégiée dans le métier. À partir du café s'organisait l'activité professionnelle.

Cet aspect était essentiel dans le travail : Ahmad se souvient très bien, des années plus tard (2010), de l'ambiance du café :

Le jeudi était un jour particulier, c'était un jour où il y avait du monde partout et les musiciens se rassemblaient, et de cette avenue ils par-taient assurer les mariages de toute la république égyptienne. Par exemple, tu pars de l'avenue Mohamed-Ali et tu animes un mariage au Fayoum ou à Assouan. Et le jeudi était connu pour ça. [...] Moi j'avais envie d'entrer dans ce monde-là et eux, les musiciens, cherchaient des gens. Le jeudi, il y

a plus de 1 000 fêtes dans la ville et toute l'avenue Mohamed-Ali travaillait dans tous les lieux du pays moi j'étais là, et il n'y avait pas d'accordéonistes. Ils m'ont dit d'apprendre l'accordéon pour travailler [à l'origine, Ahmad joue de l'oud]. Je n'avais même pas d'instruments et eux avaient du travail à offrir. On s'entendait pour une fête : je suis dans le café et on vient me voir. « Tu peux faire ça ? Je te présente des gens ? Tu joues de quoi ? ». « Je joue de l'accordéon, des tablas, etc. Je prends tant. » On fait affaire comme ça. Et sur l'argent que je touche, je loue un accordéon [...]. C'est comme ça, s'il y a une fête, on se passe le mot, untel dit à untel, qui dit à untel... Et puis on se connaît : ça c'est un bon chanteur, lui un super instrumentiste, celui-là est pas mal, un autre est nul. J'avais une bonne réputation : j'ai travaillé sur ma réputation, je suis un bon musicien, je peux jouer les musiques nécessaires pour le mariage, je sais faire travailler une danseuse, je peux faire danser les gens. Je sais jouer la musique sur laquelle évolue la danseuse, ça c'est important ; et je sais jouer les musiques qui sont demandées dans les mariages [...] ça marchait bien et puis après ç'a été fini [...] les fêtes sont devenues pénibles, elles ont changé.

En quittant le café il y a quelques années, Ahmad valide un nouveau statut : désormais on vient le voir « exprès », on le recherche pour tel ou tel engagement, il n'est donc plus dans l'obligation d'attendre les contrats au café.

La question de la place, de la position occupée, renvoie à des processus de hiérarchisation à l'œuvre dans les domaines économiques, sociaux et culturels qui traversent également le milieu des musiciens. Elle s'observe par des apprentissages, des fonctionnements, des lieux et des réputations très différenciés. Pour en témoigner, je propose d'examiner un instantané qui permet de mesurer l'importance de cette place et, au passage, de relever le mécanisme omniprésent qui structure les relations entre musiciens.

À l'occasion d'une invitation chez un diplomate occidental, Ahmad passe une partie de la soirée à tenter de ménager un duo avec un violoniste égyptien de renom. Ne pouvant approcher le grand maître très sollicité, il passe le mot à son entourage, lui fait transmettre sa carte. Il obtient une fin de non-recevoir, non pas de façon frontale, mais sous le prétexte qu'un tel duo constituerait un imprévu réduisant encore le temps déjà restreint accordé à la performance par le maître des lieux ; la prochaine fois, est-il promis, on s'organisera mieux...

Ahmad n'est pas dupe, il vient d'échouer à imposer ce que l'on pourrait qualifier d'hypogamie musicale, le terme désignant une union avec un conjoint de niveau social inférieur. Le refus de l'hypogamie musicale (ici par le violoniste) renvoie donc à la crainte de nouer une alliance temporaire avec un artiste de moindre renom (Ahmad) et, à l'inverse il conduit à des tactiques d'évitements,

ou au contraire, selon la place acquise, à des tentatives de rapprochement afin de se trouver investi d'une part du prestige (*brestij*). L'examen de ces circonvolutions sociables participe d'une ethnographie du prestige, de ses jeux subtils et de la façon dont celui-ci est publicisé en permanence au cours de différentes situations de rencontres, de place en place où se négocient le rang et le statut. Des civilités et des codes subtils se déploient alors, reflétant des préséances. Ahmad, un peu leurré par le violoniste au cours de cette soirée mondaine inconsciente du « drame » qui s'est joué, est bien plus maître du jeu chez lui quand il reçoit les musiciens qu'il a lui-même formés, souvent issus de son voisinage de quartier et qui, pour être des amis, ne se départissent jamais d'une certaine déférence.

Au demeurant, lui-même récuse cette hypogamie musicale depuis qu'il refuse de mettre son prestige à l'épreuve des mariages de rue. Parti de ces festivités occupant le bas de l'échelle dans la hiérarchie des emplois, il s'élève progressivement, notamment du fait de sa présence au Caire durant trois années au cours desquelles je parvins en quelques occasions à lui organiser des concerts dans des endroits prestigieux, comme les jardins de l'Institut français d'archéologie orientale ou encore l'inauguration d'un palais restauré dans un quartier historique et en présence du gouverneur du Caire.

Il fut ainsi projeté dans un monde social qui lui serait resté hors d'atteinte sans mon entremise d'Occidental à peu près introduit. Mais pour diverses raisons, l'ascension d'Ahmad resta inachevée et il fut alors contraint d'organiser désormais lui-même des prestations dans une salle d'un quartier chic du Caire, le centre culturel Al-Sawi à Zamalek, pour lesquelles la plupart du temps il en est de sa poche. Ce qui ne manque pas d'irriter son épouse, encore une fois, qui y voit l'empreinte dispendieuse de son ego prétentieux tandis qu'elle peine à couvrir les frais du quotidien et les dépenses incompressibles comme les leçons privées de leur fils, indispensables pour réussir à l'école.

La structure des emplois dans le milieu induit cette forme d'imperméabilité, de difficulté à circuler entre les différents segments, les musiciens de mariage regroupés sur l'avenue Mohamed-Ali en étant le niveau le plus bas, même s'il se trouve toujours quelques vedettes pour affirmer qu'elle est l'école absolue... à condition d'en sortir.

Mais des carrières ascendantes dans le milieu existent bien-sûr. Ceux qui s'élèvent ainsi de l'estrade des mariages de rue, s'ils le peuvent, n'y rejoueront pas, car ce serait déchoir d'une position difficilement atteinte.

Ahmad (2002) trace un sombre tableau de la profession à ce propos :

L'état du souk [le « marché », des musiciens en l'occurrence]... et on peut encore parler de souk ? Je ne vais plus au café. Maintenant, je n'ai plus l'énergie d'y aller ; je veux monter. Ou tu montes ou tu meurs.

Et si je meurs dignement, c'est mieux. J'ai construit un nom bien et une personne bien. J'ai formé beaucoup de monde ; alors je ne veux pas que l'on me voie sous un aspect moins bon que celui auquel je suis parvenu – pour lequel je me suis fatigué – et qui a laissé une bonne impression aux gens. Le plus digne, c'est que je laisse tomber du moment que je peux aujourd'hui m'appuyer sur une autre source de revenu. Je n'ai pas besoin de ce travail comme au début. Si j'en ai besoin, cela va signifier le début de ma descente. Le métier te donne que des bonnes choses au début : de la dignité, du prestige, un bel aspect et de l'argent et de la célébrité et une vie heureuse. Puis il commence à tout te reprendre. Jusqu'au point où la pyramide s'inverse. Il commence à te reprendre de ta dignité, de ton niveau social, de ta santé. Il commence à reprendre tout ce qu'il t'avait donné. Je suis un instrumentiste qui prend 200 livres, je travaille dans le souk. Il vient un musicien moins expérimenté. Il est O.K. pour 50. Il travaille et pas moi. Pour pouvoir travailler, il faut que j'accepte 50. Et il n'y a pas de différence entre lui et moi. S'il y en avait une, il ne pourrait pas rester à ma place [...]. Moi, soit je suis à ma place, soit je préfère ne pas me produire.

Attention : tu es un homme habitué à dormir toute la nuit et tu ne dors pas la nuit du tout. Le manque de sommeil la nuit détruit la santé des gens. Une heure de sommeil la nuit, c'est mieux que cinq heures le jour. Alors tu perds ta santé. Et puis, dans les mariages, le client veut un jeune, un homme jeune pour jouer et chanter, il ne veut pas d'un vieux : alors, pour ce vieux, la descente commence.

Récemment Ahmad a commencé de se plaindre d'une fatigue et de douleurs dans les os. Le corps, estime-t-il, vieillit mal du fait de la pénibilité du travail et des horaires constamment nocturnes au point de dire que le « soleil est l'ennemi du musicien ».

Comme beaucoup de ses pairs, parvenant, puis dépassant la cinquantaine, il recherche une posture plus noble en correspondance avec l'idée que l'on se fait d'un homme respectable. Certains envisagent ainsi d'abandonner le métier et d'incertaines reconversions infléchissent alors les trajectoires, à l'instar de celle de Ridha le percussionniste, désormais employé d'une société de gardiennage ; « au moins travaille-t-il toujours de nuit », commente-t-on ironiquement au café... Ayman, quant à lui, a réussi à rester dans une activité proche, mais plus acceptable, puisqu'il entretient, répare et loue des instruments de musique. Ces modifications lui offrent un nouveau statut synonyme de reconnaissance sociale, fût-elle modeste. La question de la moralité, que l'on contourne sa vie durant, devient de plus en plus pressante à mesure que le temps passe, que la société évolue et que le jeune homme sans attaches se mue en père de famille. Deux registres

se superposent qui, bien que liés, ne se recouvrent pas totalement : celui de la honte sociale entraînant le ressenti d'une gêne à la présentation de soi et celui de la transgression religieuse qu'implique pour beaucoup la pratique du métier. Les façons d'appréhender ces embarras sont variées et ménagent des marges de manœuvre qui s'affranchissent des conventions établies faisant valoir des convictions personnelles – en substance, « je fais un métier respectable, et ce n'est pas un problème de faire cela, Dieu s'en fiche pas mal ». Les interprétations rigoristes impliquent des positions telles que « c'est mal de boire, le *farah* [mariage] est *haram* [prohibé, par la religion], on y commet des péchés majeurs, chair, alcool »... Ahmad a réfléchi un temps à la question. Il s'est mis à prier, soudainement conscient de la précarité de son comput personnel et conséquemment de la nécessité de rédemption avant de se présenter devant son Créateur. Il était également soucieux de sa respectabilité en ce bas monde. Mais ces interludes ne durent jamais et, quoique profondément croyant, il renonce vite à l'observance des rituels. Il adopte un point de vue pragmatique en la matière, plaçant ses espoirs en la mansuétude divine. Ahmad développe ainsi une vision adaptée de la religion, il reconnaît la référence à l'islam, mais détermine lui-même une part des contenus. Cette forme collective de « solidarité sans consensus » (Kertzer cité par Ferrié, 1997) est finalement plutôt majoritaire dans les pratiques religieuses.

Pour Ridha, qui me confiait ses rêves de paisibles petits commerces, la question n'est pas tant celle de se conformer à des normes – lesquelles peuvent se contredire le cas échéant, la profusion de la littérature religieuse et maintenant des forums internet témoignant de ces dynamiques – que celle du malaise que lui laisse son emploi, notamment vis-à-vis de son fils qui grandit et de son voisinage auquel il préfère taire son métier. Vivre avec ce « noir secret » (Hannerz, 1983, 318)⁵ ne signifie pas nécessairement ployer sous le poids du péché, même si le sentiment de transgression peut s'avérer tellement gênant qu'il conduit des danseuses et, dans une moindre mesure, des musiciens à abandonner leur carrière. Dans le cas de Ridha, comme pour d'autres, il s'agit plus de rechercher un peu d'anonymat et d'éviter les regards suspicieux. On pourrait rapprocher cette attitude de la « morale de visibilité » qui caractériserait de façon plus appropriée qu'une « morale de la culpabilité » l'éthique des buveurs d'alcool en Tunisie (Buisson, 1999). La sensibilité aux conventions sociales peut alors constituer une motivation suffisante pour compartimenter son existence : en aspirant à se

5. L'auteur explique que le mode de vie urbain ségrégué constitue le mode de vie citadin par excellence. Il se compose d'un ensemble de relations stables, chacun étant censé représenter le sujet en tant que tel. L'imperméabilité entre ces ensembles fait que l'on peut endosser plusieurs rôles sociaux en parallèle, certains moins avouables que d'autres.

fondre dans son environnement domestique en parfait anonyme, on jette un voile pudique sur une activité que la plupart considèrent comme déviante⁶.

Aujourd'hui, Ahmad fonde quelques espoirs sur cette jeune révolution encore fragile qui ouvre une période de possibles reconfigurations des relations sociales et du rapport à l'autorité. Surtout, « l'Égypte n'est pas en révolution, elle est en *mouled* », estime-t-il, considérant la liesse qui s'était emparée de la ville et l'animation des rives du Nil envahies par une jeunesse qui se découvrait et élargissait ses horizons dans le sillage des événements. Enfin, sans les exactions des sbires du régime, on est en droit d'imaginer un retour en grâce des fêtes de rue, sacrées et profanes, sérieusement encadrées jusqu'alors, ce qui donnait tout le loisir à la maréchaussée de prélever sa dîme aux organisateurs des cérémonies en échange de son inaction.

En attendant que se confirment ces lendemains qui chantent, la rectification qu'Ahmad a apportée à sa trajectoire lui ouvre de nouvelles perspectives. La présence du chercheur occidental devenu soudainement expert par la grâce d'une mission pour un lointain musée français, qui depuis si longtemps l'accompagne, est un élément qui influe favorablement sur sa position sociale.

Cet aspect positif découle, entre autres caractéristiques bien entendu, de sa qualité d'Occidental, laquelle lui confère *a priori* un certain crédit. Mais la relation à l'Occident est ambivalente. En témoigne la façon dont cette référence générale est mobilisée dans les discours autour des questions musicales. Ici prend place le quatrième et dernier temps de cette plongée dans le parcours d'Ahmad Wahdan : il sera introduit avec profit par une discussion sur l'arabisation de l'accordéon.

L'accordéon arabe ou que faire de l'Occident ?

À propos des mécanismes de référencement vis-à-vis de l'étranger, Jean-Noël Ferrié indique qu'ils « ont sans doute très peu à voir avec cette chose inquiétante et majestueuse que l'on nomme *la vision de l'Occident* » (1997). Il apparaît en vérité plus pertinent de retracer depuis l'Égypte, en les replaçant dans leurs contextes, quelques-uns des divers modes d'indexation – et de désindexation – à cet ensemble lointain aux contenus malléables à l'envi que l'on nomme Occident.

La façon dont l'accordéon diatonique *devient* arabe constitue un bon exemple d'un processus d'intégration aux conventions esthétiques en vigueur : l'objet est alors redéfini et ce processus débouche sur son indigénisation. Ahmad, qui en maîtrise les subtilités, détaille la manipulation nécessaire pour l'adapter à

6. Le lecteur trouvera une discussion plus complète sur l'éthique du métier dans Puig, 2010 (chap. II).

la musique orientale. Cette modification est faite sur place, de façon artisanale. Elle consiste à limer l'une des deux anches montées sur le même sommier pour abaisser la fréquence du son, sans recourir la plupart du temps à un accordeur, l'oreille étant suffisante. Il est ensuite possible d'émettre alternativement la note diminuée d'un quart de ton au tiré ou « ouverture » (*fath*) du soufflet, et sa version naturelle au poussé que l'on nomme fermeture ('*af*). L'accordéon est dit alors *mitssayik*, du terme *sikah* désignant le quart de ton⁷. Ce micro-intervalle est alors érigé en symbole identitaire par lequel l'instrument « s'arabise » ; ce qui l'enrichit et l'insère complètement dans l'univers local⁸ :

L'accordéon est apparu en Égypte et il est entré dans le *takht shar'i* [*takht* oriental : petite formation qui se développe à la fin du XIX^e siècle], qui comprend le violon, le luth, la cithare (*qanun*) et la flûte de roseau (*nay*). Il s'est inséré au milieu de ces instruments comme ça. Les musiciens égyptiens lui ont ajouté les quarts de ton parce que l'accordéon est à l'origine un instrument occidental utilisé dans un style, une technique et des règles totalement occidentaux, mais les musiciens égyptiens l'ont développé et lui ont ajouté les quarts de tons. Et il est apparu dans l'orchestre de Um Kalthum, le célèbre joueur d'accordéon, le maître Faruq Sallama, et cela lui a donné une célébrité très grande et le son de l'accordéon est comme une *zaghrouta* [youyou] au milieu du *farah*. Ça n'allait pas un *farah* sans accordéon, il fallait cet instrument, sa musique. (2009)

7. Le même terme désigne le mode qui part du mi quart de ton : mi *sika*, fa, sol, la, si *sika*, do, ré, mi *sika*.

8. Jonathan Friedman (2000), discutant les thèses sur la mondialisation, prend pour exemple l'étiquette d'une marque de bière que les Papous apposent sur leur bouclier, car elle symbolise le courage. Selon Friedman, l'objet ainsi obtenu n'est pas hybride, du fait qu'il est entièrement approprié et intégré dans le système de référence local. C'est un regard exogène qui construit cette hybridité en inférant un déplacement, chose que les Papous ne perçoivent pas utilisant le graphisme de l'étiquette et la symbolique de la bière dans le cadre de leur propre codification. Jean-Noël Ferrié, de son côté, remet en cause l'idée d'un « encodage » aboutissant à une intégration complète des « objets transnationaux » dans le local, car cela revient à postuler une « production d'une différence culturelle « toujours différente » là où le culturalisme ne voyait que des cultures réfractaires au changement et immobiles », ce qui revient en somme à substituer un culturalisme à un autre, puisque l'on considère la primauté du système culturel dans la façon dont s'orientent les individus. S'il est vrai comme l'indique J.-N. Ferrié, que « l'encodage installe le local dans l'*ailleurs* », j'insisterai pour ma part sur le fait que l'adaptation de l'objet déplacé, parfois transformé, renvoie à une multiplicité de perspectives et d'intentions dont ne rendent que partiellement compte le modèle intégrateur et celui de la permanence du référentiel originel, lesquels constituent finalement deux polarités ménageant bien des accommodements. Ceux-ci instaurent des jeux entre des constructions culturelles collectives et des orientations individuelles sur lesquels la temporalité, qui n'est mobilisée dans aucun des deux modèles, a une influence déterminante.



25. Le musicien Ad-Damanhuri sur une scène de fête de mariage. Quartier de Darb al-Ahmar, Le Caire, 2003.

La conviction partagée de la supériorité de la musique arabe pour restituer la profondeur des émotions humaines s'enracine dans l'accoutance avec la subtilité mélodique permise par les micro-intervalles. La plus-value conférée à l'instrument du fait de sa transformation et/ou d'un emploi spécifique⁹ découle donc de ces dispositions musicales particulières. La familiarité avec les référents d'origine exogène se construit par la succession des usages dans le temps. Les lexiques rendent compte de ce processus, à commencer par ceux qui sont originaires de pays occidentaux. En toute logique, l'Italien occupe une place importante à en juger par l'influence des musiciens de ce pays dans la structuration de la musique en Égypte depuis le XIX^e siècle. De la sorte, l'emploi de termes italiens arabisés dénote une certaine distinction des personnes qui les emploient, et permet de conférer aux échanges sociables et aux situations décrites une part de l'urbanité supposée de cette « civilisation ». « *Brima vista* », « *maestro* », « *bruva* » (répétition) s'insèrent dans ce nuage de significations. Tandis que notations françaises (do, ré, mi...) et arabes (*rast*, *dukka*, *sika*...) coexistent dans les registres solfégiques, les professionnels instillent des mots anglais dans les champs connectés sémantiquement aux environnements culturels les plus influents depuis les années soixante-dix : *drum* ou *guitar* pour les instruments, *sound*, *echo* ou *reverb*, par exemple, pour les sons. Ces traces des cosmopolitismes passés et présents soulignent les multiples réfractions de la notion d'Occident (*al-gharb*) si souvent mobilisée par Ahmad et ses pairs. Mais les invocations de cet espace demeurent floues et contradictoires et les contenus diffèrent en fonction des ajustements de chacun selon les situations. Dans ces délibérations

9. Tel qu'effectuer les quarts de ton à la trompette en utilisant la souplesse des lèvres.

complexes, la notion de populaire « *shaabi* » n'est pas la moins ambiguë, à l'instar des références à l'Occident, elle est continuellement débattue et reçoit des contenus très variables. Partant, Ahmad adopte des positions contrastées selon lesquelles, il se verrait bien comme le témoin privilégié et le représentant d'un style « populaire », dont il incarnerait alors la quintessence, tout en s'en différenciant à la faveur d'une position nouvellement acquise d'intermédiaire culturel qui le transporte au-delà de la sphère d'activité du milieu.

L'aisance avec laquelle évolue Ahmad dans des mondes pluriels constitue une compétence reconnue par les pairs, au même titre que l'aptitude musicale, comme cela fut dit plus haut. Ahmad cultive ses facultés sociables acquises dans le frottement des mondes sociaux égyptiens hétérogènes et leurs civilités particulières. Il fait usage de sa facilité à occuper une place, puis à tenir un rang, dans les différents quartiers et maisons traversés pour l'exercice du métier ou dans le cadre de ses sociabilités, de ses réseautages comme chez lui où les visites fréquentes sont parfois le fait d'étrangers. Cela offre à ses relations publiques¹⁰ une estimable dimension cosmopolite, car depuis une dizaine d'années, quelques fréquentations d'outre-mer ont contribué à élargir le cercle de ses relations : musiciens, professeurs, amis, étudiants en arabe et, plus récemment, quelques danseuses orientales européennes. Elles cherchent à élargir leur connaissance des musiques et des danses égyptiennes, le cas échéant, à les valoriser sur le marché des danses en Europe ou aux États-Unis, en faisant état d'une connaissance intime du milieu local et en se prévalant en la matière d'un accès privilégié à une forme d'authenticité. Et de ce fait, il n'est pas rare de voir apparaître un étranger ou un petit groupe d'occidentaux dans la *hara*¹¹ Abdallah Beyk du quartier de Darb al-Ahmar. Um Rana le dit en retirant une certaine satisfaction, « s'il y a un étranger ici [dans la *hara*], tout le monde sait qu'il vient chez nous ».

Le processus de patrimonialisation, disons informel, de la musique – des personnes éduquées, occidentales qui plus est, viennent au domicile de la famille Wahdan rencontrer le maître – s'est mué par la suite en quelque chose de plus institutionnel quand il fut formalisé par une collecte d'instruments et le recueil d'échantillons sonores pour le compte d'un musée français (Mucem). Ce passage au registre patrimonial a permis à Ahmad de se détacher des enjeux normatifs locaux et d'acquérir une position de passeur qui le place à l'interface du milieu de « l'avenue », du collecteur français et d'une poignée de passionnés étrangers. Les esthétiques musicales engagées dans ces recherches et ces confrontations échappent

10. Dont il se dit qu'elles sont l'un des deux piliers du métier avec la « politique », au sens de savoir gérer au mieux de ses intérêts les relations avec autrui.

11. Quartier, « unité résidentielle où l'on vit "porte ouverte", [...] qui continue d'être identifié à une sociabilité et des solidarités fortes » (Depaule, 2010, 562).

partiellement au débat sur leurs qualités intrinsèques, car elles suffisent alors à faire partie d'une « culture locale ». De sorte qu'elles ressortissent à une problématique de la relativité culturelle et à une logique de l'incommensurabilité : elles ne peuvent être ni quantifiées, ni comparées. Le renouveau du terme *almée* témoigne d'un semblable processus. En effet, le mot '*awālim*, pluriel de '*ālma*, qui désignait aux XVIII^e et XIX^e siècles une catégorie de chanteuses égyptiennes (Rodinson, 1975), a pris une connotation nettement péjorative au XX^e siècle. Il bénéficie néanmoins depuis quelques années d'une réhabilitation à la faveur d'un regain d'intérêt en Occident – du moins en France et (pour ce que j'ai pu en voir) aux États-Unis – sans d'ailleurs que cela ait encore d'effet en retour sur la condamnation morale qui lui est attachée dans le pays d'origine. L'engouement pour la danse orientale et le développement d'un intérêt diffus envers les cultures arabes ont fait éclore de nouvelles occurrences. Un orchestre composé de musiciennes égyptiennes, nommé pour l'occasion « Les *awalim* du Caire », s'est produit à Paris au milieu des années 2000, tandis qu'il existe une *Awalim Dance Company* à Atlanta aux États-Unis, ou encore une association *Awalim danse orientale* basée à Perpignan. Dépréciés dans leur pays d'origine, un certain nombre de termes et les contenus culturels qu'ils désignent deviennent en Occident des vecteurs d'exotisme. Ainsi en est-il des Musiciens du Nil, qui rejettent localement l'appellation de « tziganes », mais acceptent ce qualificatif dans le cadre de la promotion de leur production en Occident (Zirbel, 2000). Ahmad est devenu une personne ressource pour les danseuses et il travaille à l'occasion avec certaines d'entre elles.

C'est ainsi que dans les fables d'Ahmad, pourrait-on dire, dans son monde en tout cas, s'établissent de modestes articulations transnationales, l'air de rien, sur les traces d'autres moments d'insertion dans des espaces méditerranéens et plus lointains qui faisaient d'Alexandrie et du Caire au XIX^e siècle des cités cosmopolites. Les trajectoires d'objets, les parcours d'instruments transformés par les usages locaux, les itinéraires de personnes et les rencontres qui peuvent bouleverser les processus de classement locaux ouvrent ainsi des horizons qui combinent les échelles intra-urbaines et internationales. Ahmad n'ose attendre de retombée directe au demeurant, sinon la satisfaction de dater sa carrière d'une dimension internationale, lui qui souvent dit son désir de voyage, soulignant qu'il ne reviendrait alors jamais, mais pour préciser aussitôt – la contradiction n'est qu'apparente – ne pas être capable de supporter le mal du pays.

Tout cela vient se télescoper avec des phénomènes de démultiplication sociable et de densification des lieux parcourus au gré des engagements et des visites et dont témoigne l'engouement pour le « bureau ». Un endroit où se donne à voir une position sociale sans qu'une activité particulière lui soit nécessairement associée, un lieu autonomisé par rapport à la sphère familiale où l'on reçoit, règle ses affaires, tient salon, etc.

Ahmad ne déroge pas à cette inflation des sociabilités et des mobilités, lui qui veut s'acheter une voiture, ouvrir un bureau pour consacrer et entretenir son statut durant ces quelques années qu'il imagine lui rester devoir vivre.

Car cette perspective un peu sombre l'habite désormais et, soudainement conscient de la précarité du séjour terrestre, il nourrit l'idée de laisser une trace qu'il nomme du terme « souvenir » (*súfenîr*). Le mot, passé à l'arabe égyptien, désigne, en conformité avec l'une de ses acceptions françaises, les objets permettant de se remémorer les temps forts d'un voyage, que l'on trouve dans les boutiques des sites touristiques. S'agirait-il alors de se rappeler un parcours en enregistrant de façon convenable quelques chansons sur un support soigné ? Un souvenir qui ramasserait dans une production musicale élégante les étapes de la carrière dont seuls témoignent pour l'instant quelques archives parcellaires : des cartes de visite de différentes époques, des annonces de concerts sous formes de tracts (on utilise le terme anglais de *pamphlet*) ou encore des photos empoussiérées ; autant d'outils auto-promotionnels convertis en repères temporels de la vie professionnelle.

À tout le moins, ce serait « faire quelque chose pour Dieu », c'est-à-dire non pas pour sa vie *post-mortem* – sera-t-elle paradisiaque ? –, mais en réalité pour personne, une action sans importance dont on n'attend rien de décisif. Pour personne ou presque, car ce prolongement de lui-même le rappellerait de fort belle manière à ses descendants, notamment ses enfants et petits-enfants, puisqu'il est maintenant grand-père.

Mais depuis ce bas monde, au détour d'un parcours anthropologique, dans le respect des voix dissonantes, des contradictions et des ambiguïtés qui participent de la richesse du personnage, c'est finalement une sorte d'hommage que je lui rends.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ABELES (Marc), « Le portrait comme opérateur ethnographique : l'écriture et la vie (politique) », dans Massard-Vincent (J.), Camelin (S.) et Jungen (C.), *Portraits, esquisses anthropographiques*, Éditions Petra, coll. « anthropologiques », 2011, p. 179-192.
- BUISSON-FENET (Emmanuel), « Ivresse et rapport à l'occidentalisation au Maghreb. Bars et débits de boissons à Tunis », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 30-31, 1997, p. 303-320. [<http://ema.revues.org/index1660.html>].

- DEOM (Laurent), « Esprit d'enfance contre exil intérieur dans les essais et les écrits de combat de Bernanos », dans Milner (M.), *Exil, errance et marginalité dans l'œuvre de Georges Bernanos*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 97-112.
- DEPAULE (Jean-Charles), « Des territoires en formation. Jeunesse et urbanisation au Caire », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 1, 1990, p. 153-164.
[<http://ema.revues.org/index187.html>].
- DEPAULE (Jean-Charles), « hâra », dans Topalov (C.), Coudroy de Lille (L.), Depaule (J.-Ch.) et Marin (B.), *L'aventure de mots de la ville à travers le temps, les langues, les sociétés*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2010, p. 559-563.
- FERRIÉ (Jean-Noël), « L'appartenance des objets : problèmes d'anthropologie de la culture et de l'identité », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 25, 1996, p. 15-24.
[<http://ema.revues.org/index822.html>].
- FERRIÉ (Jean-Noël), « Usages et petits usages de « l'Occident » en Égypte », *Égypte Monde arabe*, première série, n° 30-31, 1997, p. 321-335.
[<http://ema.revues.org/index1663.html>].
- FRIEDMAN (Jonathan), « Des racines et (dé)routes. Tropes pour trekkers », *L'homme*, n° 156, 2000, p. 187-206.
- HANNERZ (Ulf), 1983, *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*. (traduit et présenté par Isaac Joseph), Paris, Éditions de Minuit, 432 p.
- PUIG (Nicolas), 2003, « Habiter à Dūwīqa au Caire. Dedans et dehors d'une société de proximité », *Autrepart*, n° 25, p. 137-152.
- PUIG (Nicolas), *Farah. Musiciens de noce et scènes urbaines au Caire*, Paris, Sindbad-Actes Sud, La bibliothèque arabe, coll. « Hommes et sociétés », 2010, 214 p.
- RODINSON (Maxime), « Âlima », dans *Encyclopédie de l'islam*, vol. I, Leiden, Paris, E.-J. Brill, Maisonneuve et Larose, 1975 (1960)
- ZIRBEL (Katherine E.), "Playing it Both Ways: Local Egyptian Performers between Regional Identity and International Markets", dans Walter Armbrust, *Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 120-145.