



HAL
open science

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

Nicolas Puig

► **To cite this version:**

Nicolas Puig. De quoi le mahragān est-il le son ? Compositions et controverses musicales en Égypte. Richard Jacquemond; Frédéric Lagrange. Culture Pop en Egypte. entre mainstream commercial et contestation, Riveneuve, pp.387-422, 2020, 978-2-36013-587-5. hal-02094943v2

HAL Id: hal-02094943

<https://hal.science/hal-02094943v2>

Submitted on 8 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De quoi le mahragān est-il le son ? Compositions et circulations musicales en Égypte

Nicolas PUIG

J'ai rendez-vous ce soir de décembre 2016 aux alentours de vingt heures avec Shehta Karika (Shiḥta Kārikā) ¹ dans un gymnase de Madīnat Naṣr, un quartier plutôt huppé de la capitale sur la route de l'aéroport. Il doit se produire, avec Okka & Ortega (Ukkā wa-Urtigā), deux autres vedettes du *mahragān* égyptien, à l'invitation d'une entreprise de communication qui cultive ainsi son image auprès des étudiants de la classe moyenne. Shehta, avec Okka & Ortega, apparaissent à dix heures passées.

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

Ils sont accompagnés par une bonne dizaine de danseurs, et un DJ sonorisateur. Ils constituent un groupe compact, enclos par les jeunes membres du staff organisateur qui, main dans la main, forment une chaîne humaine. Je suis aspiré dans le groupe mouvant par Shehta enthousiaste : « Il est venu de France faire une recherche sur nous ! », et, ensemble, nous pénétrons dans la grande salle du gymnase où une centaine de spectateurs attendent la suite des festivités – le groupe de danse folklorique vient de terminer sa prestation. Nous progressons rapidement et la joyeuse bande investit le plateau monté pour l’occasion dans une frénésie sonore et gestuelle. J’échoue quant à moi en bord de scène, et de là j’observe le concert qui durant une petite heure assourdissante met en résonance le champ acoustique réverbéré du gymnase. Puis, les chanteurs et danseurs partent aussi vite qu’ils sont arrivés, prenant tout juste le temps de quelques selfies avec des spectateurs. Une fois l’agitation retombée, j’accoste l’un d’entre eux : il me montre complaisamment une photographie sur l’écran de son Smartphone captée peu de temps avant. Souriant, il tient Shehta par le bras. Puis, il me confie, plus sérieux soudainement : « Ils sont sympas, mais ils ne savent pas chanter ».

Le *mahragān* – le pluriel *mahragānāt* est fréquemment employé – est souvent présenté par les médias français et internationaux sous l’appellation électro-*sha‘bī*². Il se développe en Égypte depuis la fin des années 2000. Cette forme musicale particulière trouve son origine dans les pratiques des DJs qui

2. Un dialogue entre des pionniers du *mahragān* sur la dénomination du courant musical dans un film documentaire est assez éclairant à ce sujet (à partir de la minute 24) : le chanteur et producteur Figo conclut « Nous on l’appelle *mahragān* (...) Ces gens [les étrangers] l’ont appelé *électro-sha‘bī* ». Sadat : « C’est ça ». Dans les premiers plans du documentaire, Kanaka (du groupe *Madfā‘giyya*) souligne que la première chose dite sur cette musique est qu’elle s’appelle *mahragān*. *Cairo Calling*, Rinse x 100 Copies, 2018 [https://www.youtube.com/watch?v=7rF1ZKGRI_c].

officient dans les mariages *balādīs* (locaux, qui se tiennent le plus souvent dans une portion de rue aménagée pour la cérémonie, le terme connote une idée d'authenticité égyptienne opposée à la citadinité bourgeoise occidentalisée) et peu à peu transforment les simples salutations au public de la noce en véritables morceaux mélodiques, des chansons scandées qui suscitent l'engouement de la jeunesse. Cette performance s'impose progressivement dans les fêtes de mariage (*afrāḥ*) et les acteurs de ce monde nocturne le désignent tout simplement par le terme « festival », *mahragān*. Certes, le directeur du centre culturel *Makān* au Caire proposait lors d'une discussion que la même racine trilittère *h-r-g* renfermait l'idée d'une démesure sonore, d'un charivari : le verbe *harrag-yeharrag 'ala*, signifie faire taire quelqu'un en criant plus fort que lui, submerger par le bruit. Dans un sens figuré, *mahragān* désigne un tohu-bohu d'où l'expression familière *ēh el-mahragān da* que l'on traduirait par « c'est quoi ce bordel »³. Mais cette étymologie aussi séduisante qu'impressionniste était mobilisée à mon intention plutôt pour discréditer le courant musical en insistant sur ses propriétés sonores. Elle a le mérite néanmoins de souligner l'importance de la sonorisation dans le *mahragān*. Il s'inscrit, en effet, dans le prolongement des univers des performances publiques (mariages, fêtes de saints – *mouled*) qui combinent l'amplification du signal sonore jusqu'à saturation et l'usage des effets électro-acoustiques, notamment écho et *reverb*. Plus que dans toute autre musique électrifiée, pratiques musicales et sonorisation y sont étroitement articulées au service d'une esthétique spécifique.

3. On peut entendre également par exemple “*šabāb ma‘ ba‘d beyharragu*” (des jeunes qui font les imbéciles ensemble) » (commentaire de Mohamed Johnny enregistré à la suite d'un parcours sonore au Caire, Vincent Battesti et Nicola Puig, Le Caire, 2013).

Issu du même monde festif, le *mahragān* évolue en parallèle à la chanson populaire urbaine apparue dans les années 1970, désormais étiquetée *sha'bi*⁴. Cette chanson populaire se renouvelle régulièrement depuis son émergence et provoque de récurrentes critiques sur son potentiel artistique et sa légitimité culturelle, critiques souvent rabattues sur les appartenances urbaines que les chanteurs sont supposés incarner. Or, au moment où Aḥmad 'Adawiyya, l'un des initiateurs de ce style intègre le panthéon des *muṭribīn* égyptiens (Ḥasan Abū Su'ūd, l'un de ses compositeurs, a d'ailleurs été président du syndicat des métiers de la musique dans les années 2000)⁵, le *mahragān* apparaît, suscitant autant d'engouement que de sidération.

Il émerge de deux foyers devenus depuis emblématiques de ce style, Maṭariyya et Madīnat al-Salām, deux vastes ensembles urbains situés au nord du Caire⁶. Maṭariyya, au départ un simple village entouré de champs, se développe considérablement dans les années 1970 et 1980 sous la pression d'un urbanisme non réglementaire ou informel, urbanisme qui devient majoritaire au Caire et conduit à la formation de vastes ensembles qualifiés de *'ashwa'iyāt*. Madīnat al-Salām est une ville satellite créée dans le désert, à l'ouest de Héliopolis par le gouvernement égyptien en 1981. Elle accueille entre autres des habitants originaires des vieux

4. Voir également le chapitre de Chihab El Khachab (6) dans ce volume, et ses remarques à propos du répertoire *sha'bi*.

5. Ce dernier estimait que Aḥmad 'Adawiyya avait « modernisé le *mawwāl* » ; ce pourquoi on pourrait aussi bien qualifier de néo-*mawwāl* les productions de l'époque s'inscrivant dans ce registre, voir Puig Nicolas, « *Sha'abi*, populaire : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », *Civilisations*, 1-2/LIII (2006), pp. 23-44, p. 28.

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

quartiers centraux de la ville relogés à la suite du tremblement de terre de 1992.

Maṭariyya et Madīnat al-Salām sont situés en bas de l'échelle économique et sociale de la mégapole et sont l'objet d'une certaine stigmatisation de la part des habitants d'autres quartiers, comme de celle des représentants des institutions étatiques⁷.

Les quartiers comme Maṭariyya et Madīnat al-Salām seraient particulièrement réfractaires à l'action de l'État et les habitants inaptes à partager le mode de vie urbain. Ils souffrent d'une discrimination sociale à l'instar des autres zones du même type : densément peuplés, ils bénéficient proportionnellement de beaucoup moins d'équipements étatiques que des espaces plus privilégiés⁸, notamment en matière d'éducation. Les taux de chômage sont importants et concernent en premier lieu les jeunes qui sont soumis à l'immobilité sociale, placés dans une situation de *waithood*⁹, une longue transition séparant l'adolescence de l'âge adulte que marque le mariage, lequel intervient à un âge très tardif. En retour, les musiciens insistent sur leur ancrage

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

8. Sur l'inscription spatiale des inégalités vis-à-vis de l'emploi et des études dans Le Grand Caire, voir l'article très complet sur le site de tadamun : "Inequality of Opportunity in Cairo: Space, Higher Education, and Unemployment" [<http://www.tadamun.co>], publié le 23 mars 2018.

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

territorial et n'ont de cesse d'affirmer leur attachement à leur quartier d'origine, de louer sa densité relationnelle. Cette mise en avant du quartier n'est pas surprenante dans une ville où l'échelle territoriale du quartier étendue forme un support d'attachement et d'identité toujours renouvelé et actualisé dans les différentes fêtes familiales ¹⁰. Elle est omniprésente dans les chansons de *mahragān*, au moins dans les premiers temps. Cette insistance est également une façon de résister à l'entreprise de délégitimation à laquelle est soumis le *mahragān* de la part de certains anciens du milieu des musiciens populaires (même si la plupart d'entre eux ont accepté ce nouveau style et en profitent, en partageant l'affiche d'événements musicaux ou les plateaux télé), et, surtout, d'acteurs culturels de premier plan, des journalistes, artistes ou encore le musicologue et compositeur Ḥilmī Bakr dont la critique en règle du genre a marqué les esprits ¹¹. La référence au quartier permet aux chanteurs de *mahragān* d'opposer aux critiques leur authenticité et leur rapport de proximité avec leur public.

Je propose de décrire les pratiques esthétiques et sonores du *mahragān*, et de le réinsérer dans une généalogie sociale et musicale pour comprendre, avec un peu de précision, de quoi (de qui) il est le son. Puis l'organisation du système *mahragān* ¹² pourra être approchée par l'observation des circulations de la

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

11. Voir l'émission télévisée : [<https://www.youtube.com/watch?v=eTpXInot5eo>]. Sur un ton particulièrement méprisant, les musicologues accusent les chanteurs et producteurs Okka & Ortega d'ignorance, notamment s'agissant du rap et de son histoire.

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

musique à la surface de la ville et dans les espaces numériques. Ces descriptions permettront d'asseoir en conclusion l'idée que le *mahragān* agit comme une culture alternative qui diffuse depuis les quartiers périphériques des musiques et des codes vestimentaires et comportementales attrayants.

Généalogie et mode de composition du *mahragān*

Les débuts du mahragān dans le giron des mariages de rue

Les musiques électroniques en Égypte suivent deux voies parallèles qui se croisent peu et dont on peut faire l'hypothèse qu'elles résultent des caractéristiques sociales et économiques des musiciens qui les empruntent. D'un côté des musiciens et des compositeurs de musique électronique, élitistes et ésotériques, aux parcours souvent internationaux à l'instar de Mohamed Ragab (Muḥammad Ragab) (*Machine Eat man*) et des artistes expérimentaux qui brodent à partir de matières visuelles et sonores des œuvres qui, pour partie d'entre elles, ressortissent à l'art contemporain. Ils se produisent plutôt dans le centre-ville et dans les quartiers huppés de la capitale et certains d'entre eux comme Hassan Khan poursuivent des carrières internationales ¹³. D'un autre côté, du terreau du mariage de rue ¹⁴ émerge une

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

14. Cette forme festive est qualifiée de mariage *shaʿbī*, « populaire » ou bien *baladī*, de *balad*, pays ou village, selon les contextes. Le terme dans cet emploi signifie local, « authentique ». Ces mariages ont pour singularité de prendre place à même les rues et ruelles du Caire populaire, soit les quartiers médiévaux de la vieille ville, du vieux Caire (Fustāt) et les quartiers d'habitat non réglementaires comme Maṭariyya plus récemment urbanisés ou encore les lotissements étatiques destinés aux classes populaires comme Madīnat al-Salām. Pour la tenue de la fête, une portion de rue ou de ruelle est appropriée, créant une incise privative dans l'espace communautaire de résidence. Celle-ci se fait au moyen de grandes

nouvelle génération de DJs qui, à partir de leur activité de mixage de chansons à la mode pour faire danser la noce, élaborent progressivement une forme musicale inédite.

Ces fêtes de mariage de rue peuvent prendre plusieurs formes : la première implique des échanges importants d'argent et nécessite la présence sur scène d'un personnage spécifiquement chargé de recevoir les dons d'argent et de saluer les donateurs, le *nabaṣhī* (ambianceur)¹⁵. La seconde, plus simple, nécessite au minimum un DJ qui diffuse la musique pour la noce et intervient au micro pour saluer les membres de l'assistance. Comme le très informé site de critique musicale arabe, Ma3azef, le résume :

Les *mahragānāt* ont débuté comme une alternative à l'art des *nabaṣhī-s* dans les mariages populaires, puis les paroles et la mélodie ont été développés et diffusés pour envahir la chanson en Égypte puis au-delà. Les *mahragān* sont devenus l'élément essentiel des noces. Les producteurs et artistes de cinéma ont dû les mettre en scène dans leurs réalisations¹⁶.

tentures qui délimitent l'espace dévolu à la fête tout en laissant un passage minimum pour les passants. D'autres marqueurs viennent spécifier l'espace en lui attribuant des propriétés inédites (amplitude sonore, organisation de l'espace, mise en place de seuils, institution d'un accueil, etc.).

15. Voir Puig Nicolas, *Farah. Musiciens de noce et scènes urbaines au Caire*, Paris, Sindbad-Actes Sud (La bibliothèque arabe, coll. Hommes et sociétés), 2010. Sur l'usage des effets sonores comme support de la scansion des *nabaṣhī-s*, voir Puig Nicolas, « La ville amplifiée. Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire », *Techniques et cultures*, 67 (2017) [<https://journals.openedition.org/tc/8504>].

16. Sharif Hasan, "Aqwā 20 mahragān fi 2017" (les 20 meilleures chansons mahragān de 2017), Ma3azef, 29 décembre 2017 :
بدأت كبديل لفن النبطيين في الأفراح الشعبية، ثم تطورت كلماتٍ ولحناً وتوزيعاً لتقتحم المجال الغنائي داخل مصر، ثم خارجها. أصبحت المهرجانات الشريك الأساسي في الأفراح، وأجبرت صناع السينما وفنانيها على تقديمها في أعمالهم. [<https://ma3azef.com/>].

Cette seconde forme s'impose depuis les années 1980, et les DJs et *mikemen* (ceux qui tiennent le micro) supplantent les orchestres instrumentaux et prennent en charge la fonction des *nabaṣhī-s*. Ils animent donc les mariages en dispensant des salutations aux invités comme le font les ambianceurs traditionnels, en proférant des mots de bienvenue, les noms de quartiers, de villes ou de régions dont les membres de la noce sont originaires et en formulant d'autres périphrases : « C'est la fête », *al-farah*, « Bienvenue à tous », *es-salām len-nās el-koll*, « Madīnat al-Salām », « Assiout » (ville de Haute-Égypte), etc.

Dans les années 2000, une formule nouvelle fait basculer ce monde des DJs vers la production de chansons directement référencées à la situation des fêtes de mariage de rue. La mutation est d'abord musicale : il s'agit d'enregistrer sur une piste unique écrite par l'un des DJs des paroles scandées qui reconduisent la rhétorique cérémonielle des *farah-s*. Les enregistrements sont *live*, les musiciens utilisent à l'époque des logiciels comme *Jet studio* qui permettent d'enregistrer une boucle sonore puis de la rejouer. Puis, les textes prennent de l'ampleur et la scansion se fait plus rythmée. Halabissa (Ḥalabissā), l'un des pionniers du *mahragān*, originaire de Maṭariyya, l'explique : « On a eu l'idée d'en faire une chanson complète, de ne plus juste répéter des mots ou des noms, untel et untel et untel, mais de faire des chansons ». Le *mahragān* va ainsi offrir une tribune expressive à ces nouveaux chanteurs qui souhaitent incarner leur quartier et leur génération.

Photo 1 : Ḥalabissā devant son studio à Maṭariyya ¹⁷



Les DJs perfectionnent l'écriture musicale et deviennent des compositeurs et producteurs à part entière. Ils composent désormais en arrangeant sous forme de pistes (*tracks*, *trāk*, pl. *trākāt* ou *tarākāt*) les samples (échantillons sonores) qu'ils ont composés et/ou prélevés sur des morceaux existants. Les premières compositions labellisées « *mahragān* » apparaissent à la fin des années 2000. La piste « *mahragān* al-Salām » (du quartier de Madīnat al-Salām) est ainsi référencée comme « premier *mahragān* d'Égypte » et daté de 2008 par un youtubeur qui l'a remise en ligne en 2017 sur sa chaîne intitulée « patrimoine du *mahragān* populaire » (*turāth al-mahragān al-sha'bi*) et la mention « patrimoine des *mahragān* » (*turāth al-mahragānāt*) précède la diffusion de la vidéo. La création est datée de 2009 sur un autre dépôt de la chaîne *Mazzika Sport*, effectué en 2015. Elle est écrite et produite par Aḥmad Figo (Fīgū) qui partage le micro avec Fifty : le style est minimaliste, le texte peu disert, construit autour de références territoriales et de dédicaces, et les voix des chanteurs sont filtrées pour restituer l'effet de saturation employé dans les

17. Source des clichés : Nicolas Puig, 2017.

situations *live* des fêtes de mariages. Le morceau se caractérise par l'emploi d'une *reverb* très longue qui témoigne déjà de la recherche sonore des producteurs. L'ensemble offre une image sonore calme, quasi hypnotique et la composition n'est pas sans rappeler le *dub* jamaïcain ou la *house* européenne qui constitue l'une des influences des DJs ¹⁸.

À partir de cette forme initiale, le style évolue rapidement : les textes plus travaillés abordent désormais différents sujets du quotidien de la jeunesse. Parfois canailles, ils clament la quête de dépravation d'une jeunesse qui réclame de la marijuana, de l'alcool et de la danse (Okka & Ortega), ou expriment encore l'incompréhension des garçons vis-à-vis de la gent féminine : « Tu as vu les filles d'aujourd'hui, tu meurs de malaria mon gars ; Leurs yeux sont des hameçons qui rendent dingues les jeunes du quartier (...) ». Cette chanson de Sadat et Fifty met en scène une jeune femme implorant un garçon pour qu'il la rejoigne : « Allo... Oui Chéri... Tu ne vas pas venir ? Tu me manques beaucoup. Je suis toute seule, je t'attends » ¹⁹. Frédéric Lagrange souligne l'apparition récente « d'un ensemble de *mahragānāt* pornographiques (...) exprimant une perspective clairement masculiniste (...) » ²⁰ à laquelle tout en restant en deçà de cette catégorie, ce dernier *mahragān* ressortit sans nul doute. C'est ici l'occasion de souligner à quel point le *mahragān* est masculin dans sa production comme dans ses thématiques ; et l'on trouve très peu de femmes compositrices et/ou chanteuses, cette dimension

18. Voir [https://www.youtube.com/watch?v=_QHoK8qXwIc].

19. *Mesh harūh* de Fifty, as-Sadat et az-Zaim (2013), voir [<https://www.youtube.com/watch?v=eVmmbdNZAqo>].

20. Frédéric Lagrange, « Chanter le désir, mimer l'obscénité. Fantômes masculins et agaceries féminines dans la chanson égyptienne, de l'ère des almées aux danseuses satellitaires et chauffeurs de toktok », *Les mots du Désir, La langue de l'érotisme arabe et ses traductions*, Lagrange F., Savina C. (ed.), Paris, Diacritiques, 2020 (à paraître).

genrée étant moins prononcée dans le *sha'bi* classique ²¹. Enfin, les textes sont parfois simplement ironiques, comme cette évocation de la navigation web quand les connexions sont désespérément lentes, situation parfaitement irritante que nombre de jeunes Égyptiens a connue voici quelques années (« Si tu veux aller sur le Net, embarque dans un super jet », l'un des premiers *tracks* de Shāri' 3, récemment remixé) ²².

La formule musicale minimaliste du départ devient quant à elle plus complexe et intègre une panoplie toujours plus grande d'effets sonores. Le style séduit, les rythmes lents des débuts s'accélèrent et permettent les mouvements rapides des danseurs et danseuses (qui ne sont pas sans rappeler la tectonique), et le style dégage une énergie inédite. Comme le souligne Aḥmad Karākīb, le manager de Madfa'giyya : « ils ont une puissance qu'on ne retrouve pas dans les autres musiques, cette puissance-là. Ils utilisent cette puissance ». Il s'accompagne d'une sonorisation robuste qui s'insère dans un mouvement général d'accroissement de l'amplification dans les mariages de rue, où les répliques chinoises de baffles Montarbo ou JVC savamment disposées pour créer une ambiance sonore spécifique cèdent progressivement aux murs d'enceinte des DJs. Les nouveaux chanteurs sont invités à se produire dans des fêtes de mariage qui drainent de plus en plus de jeunes. Elles prennent alors l'allure de véritables festivals *mahragān*, terme qui s'impose donc chez

21. Un éphémère (?) groupe de filles dénommé *el-hawsāgeyya* a disparu des radars numériques après 2014. Le nom du groupe est formé à partir du terme anglais *house*, courant musical dont s'inspirent les trois membres pour créer une musique égyptienne « à la rencontre de l'Oriental et de l'Occidental » selon leurs termes. *el-hawsāgeyya* a connu un petit succès validé par un passage télé mis en ligne. Les commentaires très contrastés des visionneurs montrent à quel point l'accès à la performance et à la scène est controversé pour les femmes, voir [<https://www.youtube.com/watch?v=6CozxfcsHMg>].

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

les musiciens pour désigner leur style émergeant, en référence à l'ampleur des performances et la présence de spectateurs aussi nombreux qu'enthousiastes, quelles que soient les étymologies plus impressionnistes signalées en début d'article. Comme le remarque Halabissa, le terme évoque bien la relation que les chanteurs entendent entretenir avec leur public et, au-delà avec le quartier dont ils sont originaires et où ils ont grandi, là où l'on entend le *mahragān* en priorité, les habitants les écoutent, car « ils savent que tu es des leurs » (Halabissa, 2017) ²³.

Si la référence au rap est omniprésente ²⁴, notamment Tupac, incontournable icône des rappers proche-orientaux, et surtout T-Pain qui maîtrise parfaitement l'*Auto-Tune* (Dezel, l'un des principaux producteurs actuels, apprend à faire des beats hip-hop avant de faire du *mahragān*) d'autres musiques électros ont compté dans la formation des compositeurs, à l'instar de la *house*, là encore une musique de DJs. L'idée de départ fut de se saisir des modes de composition par échantillonnage musical à partir de programmes informatiques pour créer une musique électronique spécifiquement égyptienne : « Nous on intègre le rap dans le *sha'bi*, on mélange hip-hop et *sha'bi*. Les gens ici ne comprendraient pas du hip-hop et il y en a beaucoup qui font du rap ou de la *house* bien mieux que moi, nous on développe notre style » (Dezel, 2017). Dezel défend l'idée d'une filiation musicale avec le *sha'bi*. Il indique à ce propos que les rythmes sont générés par les machines, mais que la musique quant à

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

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

elle est bien jouée par l'orgue électrique (*urg*) fût-elle composée depuis un programme informatique. Il ne s'agit pas pour autant de s'affilier au courant *sha'bi* car, comme le précise Sadāt dans la suite du dialogue évoqué plus haut, que serait du *sha'bi* « sans *mawwāl*, sans chant et sans [connaître et utiliser] les *maqāmāt* (échelles modales orientales) ! ». De plus, s'affirmer comme partie prenante de ce style reviendrait à « se coincer tout seul », et, à l'adresse du producteur Dezel : « Que feras-tu si on te demande de chanter du *nahawand* ? »²⁵.

Il est vrai que la notion de « populaire » a toujours été polysémique. Ahmed Adawiyya se présentait comme un chanteur de *mawwāl* doté de la *ṣaltāna* (l'aptitude à voyager dans les modes musicaux), tandis que Sha'bān 'Abd al-Raḥīm qui perpétue le style créé par le premier revendiquait quant à lui une musique « populaire, populaire ». À présent les musiciens de *mahragān* se distinguent plutôt du genre « populaire », car ils estiment ne pas faire la même musique (ils produisent de la musique électronique et non pas du *mawwāl* fût-il sous une forme contemporaine). De leur point de vue, le *sha'bi* est une musique respectable à laquelle ils ne sauraient rattacher leurs productions.

Ces deux courants s'insèrent aux deux pôles d'un *continuum* culturel populaire qui court des scènes partagées et des territoires communs jusqu'aux valeurs transversales comme l'authenticité et la localité²⁶. Ainsi le *mahragān* voisine avec la musique *sha'bi*,

25. *Cairo Calling*, *op.cit.* Le *maqām nahāwand* est un mode musical ne comportant pas de secondes neutres et dont l'échelle correspond au mode mineur de la tradition occidentale.

26. Je renvoie à mon article sur les frontières floues et les ambivalences de la notion de *sha'bi* dans la musique égyptienne : Puig Nicolas, « *Sha'abi*, "populaire" : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », *Civilisations*, 1-2/LIII

sans toutefois s'y confondre, de l'avis même de ceux qui le pratiquent.

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

Le *mahragān* se distingue par un travail spécifique sur le son. Le principal effet repérable est l'utilisation de l'*Auto-tune*²⁷, un traitement de la voix qui se répand depuis la fin des années 1990 et apparaît dans les années 2000 en Égypte. L'*Auto-tune* est commercialisé à partir de l'année 1997 par la société Antares. Il permet de « corriger en temps réel la mélodie chantée par un artiste » en exécutant « une détection/correction des notes émises ». Les ingénieurs du son de studios en différents endroits du monde s'emparent de cet outil pour accorder la hauteur de la voix à la mélodie et corriger les passages les moins justes du chant. Très vite cependant des compositeurs et des artistes, comme la chanteuse Cher ou le rappeur T-Pain, en adoptant des réglages spécifiques²⁸, qui vont bien au-delà d'un simple travail sur la justesse du chant, obtiennent une déformation de la voix qui lui donne une sonorité métallique : ainsi « l'appareil est utilisé comme un effet audible »²⁹. L'*Auto-tune* est aujourd'hui facile d'accès, intégré à la plupart des stations audionumériques, et il peut se télécharger sous forme de module d'extension (*plug*

(2006), pp. 23-44.

27. *Auto-tune* est une production originale de Antares, mais depuis sa création en 1997, un grand nombre de logiciels de traitement du son ont progressivement intégré cette fonction, comme Pro-tools ou encore Live (Ableton) par exemple.

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

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

in). Cette technologie est appropriée progressivement par les compositeurs de *mahragānāt*, qui à la façon de Cher ou de T-Pain (auquel ils font référence), l'appliquent comme un effet sonore pour obtenir un son décrit par le compositeur et producteur cairote Twinz comme « plastique » (*sawt blastik*).

La paternité de l'usage de l'*Auto-tune* comme effet audible en Égypte est attribuée au compositeur Aḥmad Ḥāḥā, informaticien de formation et pionnier du *mahragān* qui le met en œuvre dans une piste de 2010. L'usage se généralise par la suite au sein des producteurs jusqu'à former un marqueur du courant musical, et le principal vecteur des critiques auxquelles il est soumis ; ce qui rend la question de l'*Auto-tune* particulièrement sensible. Les compositeurs et les managers sont de nos jours peu diserts sur l'usage de cet effet, préférant mettre en avant d'autres aspects du méticuleux travail de mixage sonore présidant à la création d'une chanson de *mahragān*. Cette circonspection à aborder l'un des traits saillants de la sonorité *mahragān* s'explique d'une part par la volonté de ne pas réduire le fin travail de mixage à un simple effet *Auto-tune* et d'autre part par les critiques sur l'outil. Si dans une émission diffusée en 2013 sur la chaîne *al-Qāhira wa-l-Nās* – c'est au cours de cette même émission que le compositeur Ḥilmī Bakr critiquait vertement le *mahragān* – Ortega insistait sur l'*Auto-tune* : « Nous, il y a un filtre qui s'appelle *Auto-tune*, on l'utilise, ça embellit le son, comme [...] un programme sur l'ordinateur [...] comme T-Pain [...] ³⁰ », quelques années plus tard, les musiciens de *mahragān* préfèrent ne pas le mettre en avant. La perception de l'*Auto-tune* comme un effet sonore moderne et esthétique est probablement déjà un peu datée par rapport à l'évolution la plus actuelle du *mahragān*. Au départ

30. Voir [<https://www.youtube.com/watch?v=DzlicKV0gq4>] à partir de 10'30.

cette perception s'établit en lien avec une affiliation au Rap, qui elle perdure, puisque Dezel ou Twinz³¹ expriment encore leur tribut à cette musique. Selon Maḥmūd Rif'at, qui produit depuis 2010 le *mahragān* avec sa maison de production *Mit Noskha* (100 Copies), l'*Auto-tune* est perçu par les jeunes chanteurs, au moins dans les débuts, comme quelque chose de « chic, de brillant et de moderne » (2017).

Mais l'*Auto-tune* est indispensable au *mahragān*, comme à la plupart des musiques actuelles, également pour sa capacité à corriger la justesse du chant. C'est d'ailleurs son emploi premier avant qu'il ne soit dévoyé en direction de l'« *infamous Cher effect* ». L'auditeur mesurera la puissance de l'outil en comparant le produit fini d'une chanson du groupe alexandrin *al-muḥtarifin* (les Professionnels) à une session de répétition en 2015 avant application de l'outil³².

En vérité, l'*Auto-tune* est très répandu et ne concerne pas exclusivement le *mahragān*, y compris dans son usage comme effet sonore (les compositeurs de raï l'utilisent depuis le début des années 2000). Et, son usage conventionnel (comme correcteur mélodique de la voix) est aujourd'hui systématique dans la variété égyptienne et arabe en général, il déborde même dans le registre religieux³³.

31. Producteurs, compositeurs/mixeurs pour les groupes Madfa'giyya et Sharia 3 (*shāri' talāta*).

32. Chanson finie [<https://www.youtube.com/watch?v=zpJuf0jSfcM>] et séance d'enregistrement, avant application de l'outil [<https://www.youtube.com/watch?v=zskP2DA-ZuOI>].

33. Carolyn Ramzy en signale l'usage par le prédicateur copte Maher Fayez pour des chants coptes, sans qu'il soit possible à la lecture du texte de comprendre s'il s'agit d'un emploi banal de correction de la voix ou d'un usage en tant qu'effet audible comme c'est le cas dans le *mahragān* ; ce qui indiquerait alors que le style infiltre d'autres domaines musicaux, y compris religieux. Le traitement sonore du chant et de la prédication religieuse est courant, mais il s'agit en général de donner à la voix la profondeur qui sied

Le mixage sonore des chansons de *mahragān* a donc fait l'objet d'un investissement croissant de l'attention des compositeurs depuis les débuts. La chanson « *al-Riḥla* » (l'excursion) à l'enregistrement de laquelle j'ai assisté en septembre 2017 constitue un bon exemple de ce que le *mahragān* peut produire de plus abouti à l'heure actuelle, tant au niveau de la stylistique musicale qu'à celui de la mise en image avec des moyens limités. Dezel déploie différents effets sonores comme, bien sûr, l'*Auto-tune*, mais aussi la réverbération, la compression ; il applique des filtres qui permettent d'accroître la présence vocale. La voix est travaillée avec précision, comme un matériau sonore à part entière. L'écoute de la chanson ³⁴ *al-Riḥla*, du groupe Madfa'giyya, permet de repérer par exemple certains effets comme le centrage, le dédoubleage avec une répartition à droite et gauche ou encore l'élargissement de la voix : respectivement à 0'25 (emphasis sur gentlemen), 0'45 (changement de chanteur) ou encore 1'04 (refrain). Dans le morceau *mish harūh*, évoqué plus haut, – « Je ne vais pas y aller », un jeune homme répète cette phrase en réponse à la requête d'une jeune femme qui lui susurre au téléphone : « Tu ne vas pas venir » ? –, on repère l'usage d'un filtre téléphone à 0'50 et 3'20 (voix de la jeune femme au téléphone : « allo, tu ne vas pas venir ? ») ou encore une diminution du pitch (qui correspondait à un freinage de la

au texte sacré, notamment avec les effets écho et *reverb*, et ainsi créer un effet de présence, et non pas de la déformer comme dans le *Cher effect*. Ramzy ne donne pas d'exemples sonores et une brève recherche web n'a pas permis de repérer un usage de l'*Auto-tune* en tant qu'effet audible dans les chants coptes. Ramzy Carolyn, "Autotuned Belonging: Coptic Popular Song and the Politics of Neo-Pentecostal Pedagogies", *Ethnomusicology*, 60/3 (2016), pp. 434-458.

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

platine vinyle par le DJ et est créé numériquement ici) à 1'22 qui marque l'arrivée d'un nouveau couplet ³⁵.

Les compositeurs écrivent les séquences mélodiques (samples) qui formeront la trame du morceau ; parfois ils s'approprient des extraits de chansons célèbres telles que *Despacito* de Luis Fonsi ou encore *Ma'allem* du chanteur marocain d'Arabpop Saad Lamjared (Sa'd al-Mjarrad) ³⁶. Malgré cela, le courant reste l'objet de critiques importantes notamment focalisées sur l'usage de l'*Auto-tune* qui trahirait un défaut de maîtrise du chant et sur l'importation maladroite d'un mode de composition exogène, souvent rapporté au rap, donc quelque part l'idée d'une musique exogène. Cette sémantique sonore s'exerce à la charge du courant musical, mais les musiciens savent s'extraire des enjeux locaux de légitimité culturelle en arguant par exemple de l'intérêt occidental et arabe pour cette musique qui lui procure une sorte d'adoubement par l'étranger (des membres de Sharia 3 ont participé à l'émission musicale *XFactor* enregistrée au Liban en 2014, un autre programme d'une chaîne arabe leur a été consacré). Cette critique s'inscrit de fait dans le cadre plus large de la récurrente problématique du droit à la ville, de la domination économique, sociale et culturelle et de sa traduction spatiale dont souffrent les habitants des quartiers populaires – les auteurs de l'article sur les inégalités d'opportunité au Caire évoquent « l'injustice spatiale » qui règne dans la mégapole ³⁷. Les pratiques sonores et les esthétiques musicales n'échappent

35. *Al-Rihla* (2017) : [<https://www.youtube.com/watch?v=7vgJutrsllw>].

36. Sample de *Despacito* : [<https://www.youtube.com/watch?v=xpIMVbjr7tA>]. Sample de *Ma'allem* [<https://www.youtube.com/watch?v=BFU4RtTI01A>]. Chanson originale (2015) : [https://www.youtube.com/watch?v=_Fwf45pIAtM].

37. Voir l'article de tadamun, *op. cit.*

pas aux structurations sociales et culturelles, au contraire, elles les renforcent.

Le système *mahragān* et les modes de commercialisation

Le mahragān à la surface de la ville

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

Il se déploie tout d'abord à la surface de la ville : il est diffusé, par capillarité en quelque sorte, par les petits transports qui sillonnent les quartiers, les cités périphériques jusqu'au centre-ville, comme ce fut le cas pour le *sha'bi* « classique ». En effet, dans les années 2000, ce dernier style musical était qualifié de « musique de microbus » dans les médias égyptiens. Cette perception demeure comme en atteste l'émission télévisuelle « Live min al-duplex » de la chaîne CBC Egypt en octobre 2017, dans laquelle la marionnette comique Abla Fāhītā chante une parodie de *mahragān* avec l'acteur jordanien Iyād Naṣṣār dans le rôle d'un chauffeur de microbus ³⁸. Mais de nos jours, le *mahragān* est aussi mis en relation avec les rickshaws (*toktok*) ³⁹, les triporteurs importés d'Inde qui se sont multipliés dans les rues et sont conduits par des jeunes qui les personnalisent et les

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

39. Entretien avec Khālid al-Maghribi, ancien responsable du secteur des musiciens de *mahragān* et des DJs au syndicat des métiers de la musique, le 29 novembre 2016.

équipent en appareil et enceintes audio pour diffuser les derniers tubes à la mode. Les transports contribuent ainsi à la sonorisation de la ville (avec les sons amplifiés comme les appels à la prière, les bruits de la circulation ou encore les crieurs de rue), en diffusant du *mahragān*.

De plus, des concerts et festivals souvent sponsorisés par des groupes commerciaux (comme la marque de bière Stella) sont régulièrement organisés dans différents lieux de la ville, à l'instar de la scène décrite en introduction. Ces représentations publiques du *mahragān*, en dehors des fêtes de mariage, ont débuté en 2010 date à laquelle Maḥmūd Rif'at, batteur issu des rangs du métal égyptien des années 1990 devenu entrepreneur musical⁴⁰, organise un premier festival dans le cabaret Shéhérazade dans le centre du Caire sous le nom de « Disco Cairo », initiative qu'il reproduit les années suivantes. Maḥmūd Rif'at a depuis lors sponsorisé une dizaine d'événements. Il est l'initiateur d'un échange entre des vedettes de *mahragān* et des compositeurs électros britanniques à l'occasion d'un voyage des premiers en Angleterre qui a fait l'objet du film documentaire *Cairo Calling*⁴¹.

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

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

41. Voir note 2.

puissante, c'est la culture dont ils se nourrissent, où ils prennent leur savoir et créent un langage, un nouveau vocabulaire, ils développent la langue et les vêtements »⁴².

L'opérateur de télécom Etisalat a ainsi mis en scène une parodie de gangsta rap dans un clip de *mahragān* où l'acteur Muḥammad Ramaḍān chante « la plus forte des cartes [téléphoniques] d'Égypte » (2018)⁴³. Mais dès 2012 Okka & Ortega apparaissent dans le clip produit par Mobinil pour le mois de ramadan. Dans cet hymne à l'unité nationale post-révolutionnaire, un même refrain est repris par des représentants des différents styles musicaux de l'Égypte, des pêcheurs de Port-Saïd aux Nubiens du Sud, y compris donc le *mahragān* (ainsi que le rap et les chants de supporter de football)⁴⁴. La même année 2012, le producteur de cinéma Aḥmad al-Subkī a également contribué à étendre la surface du genre avec le film *'Abduh Mōta*, qui met en scène les deux mêmes vedettes Okka & Ortega. L'apparition des chanteurs du groupe Shubbēk Lubbēk dans le film *'Iyāl ḥarrīfa* réalisé par Maḥmūd Salīm (2015, al-Subkī production) a également contribué à inscrire le *mahragān* dans une culture *mainstream*⁴⁵.

Cette propension du cinéma égyptien à capter des formes culturelles populaires, notamment en convoquant les véritables acteurs pour plus d'authenticité, est récurrente : dans les années 2000, Sha'bān 'Abd al-Raḥīm avait ainsi tenu un rôle (celui du voleur) dans le film de Dāwūd 'Abd al-Sayyid *Muwāṭin*

42. Entretien avec Maḥmūd Rif'at le 5 octobre 2017 (et citations suivantes).

43. Voir [<https://www.youtube.com/watch?v=aNv-L18kSyk>].

44. Voir [<https://www.youtube.com/watch?v=G-eWMIgZkJo>]. Okka & Ortiga à 2'29.

45. Le clip de la chanson *mafīsh šāḥeb beyeṭšāḥeb* reprise dans le film a obtenu plus de 132 millions de vues sur YouTube depuis sa mise en ligne le 19 août 2015. Voir [<https://www.youtube.com/watch?v=pMx5DU2fsp8>].

wa-mukhbir wa-ḥarāmī (Le citoyen, l'indicateur et le voleur, 2001) qui offrait une vision caricaturale des réalités populaires. L'analyse que fait Peter Manuel du cinéma indien, même si elle est un peu ancienne, pourrait très bien s'appliquer au contexte égyptien. Il constate que les valeurs et les esthétiques de ce cinéma peuvent influencer la culture des classes inférieures, mais que ces dernières ne jouent aucun rôle dans la création des films qui sont produits par un oligopole de producteurs à Bombay : "Film culture may be produced in some extent for lower class Indians, but it certainly not produced by them (nor for that matter about them). It would be naive, if not grossly distorting, to regard commercial hindi films as tales lower class Indians tell about themselves" ⁴⁶.

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

Forts de ces succès induisant une reconnaissance ambiguë, les chanteurs de *mahragān* ont effectué temporairement une percée dans les structures d'institutionnalisation de la musique. Ils ont bénéficié durant quelques années d'un statut spécifique

46. Peter Manuel, *Cassette Culture*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1993, p. 5.

au sein du syndicat des musiciens en tant que « chanteur de *mahragān* » (*mughannī mahragān*), statut qui n'implique pas le passage d'une audition, à la différence de celui de chanteur de variété, *muṭrib*. Toutefois, le syndicat est revenu récemment sur cette dénomination et les vedettes du *mahragān* doivent à présent requérir une carte de membre en tant que DJ. Cette carte existe depuis 2009, pour encadrer les activités de ces derniers, de plus en plus nombreux depuis une vingtaine d'années ⁴⁷.

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

Les fêtes de mariage de rue permettent de surcroît d'entretenir une célébrité de contact, si importante dans le

47. 1111 cartes de membre DJ attribuées en 2017 pour le Caire intra-muros. La controverse opposant le chanteur de *mahragān* Ḥammū Bikā au syndicat des musiciens en octobre 2019 témoigne de la difficulté des vedettes de cette musique d'institutionnaliser leur pratique. Après avoir été interdit de chanter dans la ville de Dumyāṭ, ce dernier se filme devant les locaux du syndicat l'accusant d'avoir demandé un pot-de-vin pour lui accorder la carte de membre, sésame permettant d'exercer en toute légalité le métier. Suite à cette accusation le syndicat a indiqué que Ḥammū Bikā n'avait simplement pas réussi l'audition nécessaire pour être admis au syndicat comme chanteur et exercer en tant que tel son art, et a porté plainte contre lui. Puis, Ḥammū Bikā est revenu sur ses propos et a indiqué souhaiter désormais obtenir une carte de DJ. Au-delà des détails, cette affaire montre bien le poids du syndicat dans l'établissement des normes de la légitimité artistique auxquelles sont associés d'importants enjeux économiques. La question de l'étiquetage par le syndicat des différents courants musicaux et des modes de composition cristallise ces tensions. Voir l'article : [<https://www.emaratalyoun.com/life/four-sides/2019-10-21-1.1264630>] et l'émission de télévision de la chaîne An-Nahar [https://www.youtube.com/watch?v=La47kHIyN_A].

milieu ⁴⁸. Cette dimension particulièrement incarnée de la célébrité, puisque c'est la proximité du chanteur avec son public qui la fonde, fonctionne en système avec la diffusion des chansons dans les espaces publics. Le système *mahragān* est constitué en amont par les relations fortement compétitives entre musiciens, chaque producteur cherchant à sortir le hit du moment : celui qui emporte l'audience est celui qui « comprend la rue » (Twinz). Cela peut entraîner des effets sur les contenus des chansons où vulgarité et allusions sexuelles plus ou moins directes abondent ⁴⁹. C'est une tendance que les plus anciens en quête de légitimité discutent, comme Halabissa et les membres de son groupe Sharia 3 : « Nous, en tant que génération d'avant, on dit des trucs propres, il y a des chanteurs pour attirer l'attention qui balancent des trucs bizarres, les gens pensent qu'ils balancent des insultes, mais nous on ne fait pas ça » (2017) ⁵⁰.

La concurrence pour occuper la rue sonore et les réseaux numériques est ainsi exacerbée et entretient un rythme soutenu de production de chansons. Il faut s'imposer dans les transports sonorisés pour que la chanson circule dans le quartier d'abord, dans la ville ensuite, pour être entendue de tous. Pour imposer une chanson, il faut investir l'espace public de circulation et imprimer sa marque sonore à la surface de la ville. Un *track* qui fonctionne entraîne des vues sur YouTube et des téléchargements à partir des plateformes numériques. Cela génère de la célébrité, laquelle engendre des engagements dans les fêtes de mariage qui sont la base de la rémunération des producteurs et chanteurs de

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

49. Lagrange Frédéric, *op. cit.*

50. Entretien du 6 octobre 2017.

mahragān : « C'était la compétition de la rue... Si tu distribues ton *track*, tu as des mariages, tu as quelque chose que tu peux tenir, tu peux manger, c'est la viande et les patates et le pain, ce n'est pas juste un (*track*), mais tu en descends [compose et diffuse] neuf ou dix peut-être (Maḥmūd Rif'at, 2017) ».

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

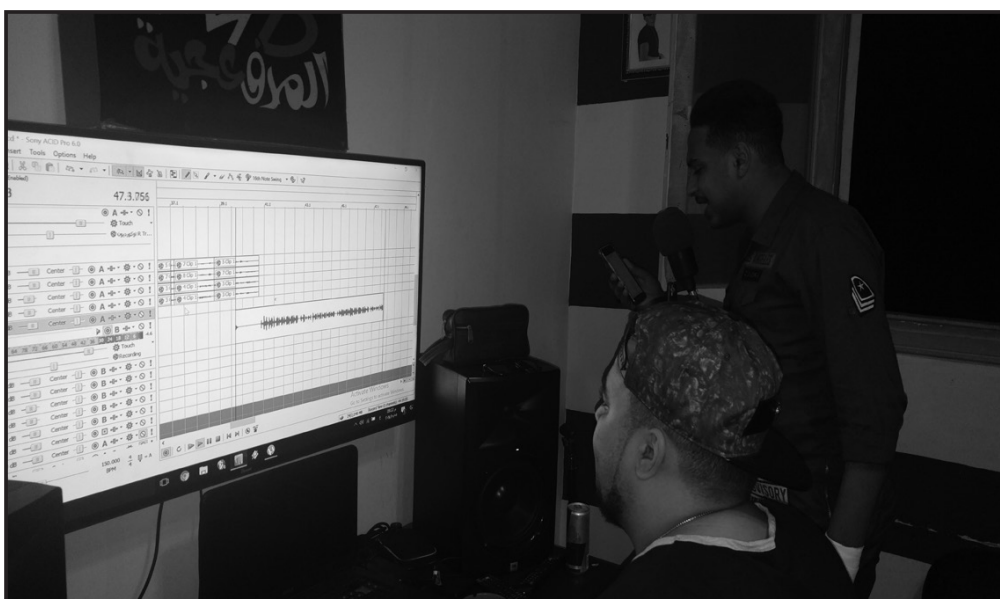
Les studios d'enregistrement et les stations de mixage sont équipés sur le même modèle : il s'agit de *home studios*, installés dans une pièce d'appartement, qui constituent le repère des musiciens, de leur *team* et de leurs amis proches. Un ordinateur, un écran confortable, un micro (à présent dernier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

De quoi le mahragān est-il le son ?

Photo Studio shāri'3 (producteur Twinz)



Photo Studio al-Madfa'giyya (producteur Dezel)



Les sessions d'enregistrement ont lieu dans ces *home studios*. Celui de la chanson « L'excursion » qui raconte une journée à la mer d'une bande de copains a lieu dans le studio

des Madfa'giyya. Les chanteurs se succèdent au micro pour poser leur voix sur la bande-son concoctée par Dezel. Les paroles sont écrites sur les portables, envoyées par Shanti, à qui revient en priorité l'écriture des textes ⁵¹. Mais elles sont aussi parfois improvisées juste quelques secondes avant d'être chantées. Pour cette chanson, le groupe accueille un invité, Mekkawy, petit fils du célèbre compositeur aveugle et chanteur Sayyid Makkāwī (1927-1997) qui poursuit une discrète carrière entre l'Égypte et Dubaï. Mekkawy est un chanteur de variété « classique », mais il est satisfait de l'expérience qui lui apportera un surcroît de notoriété grâce aux centaines de milliers de vues que génère chaque chanson du groupe. À l'instar du rap, le *featuring* est une pratique répandue dans le *mahragān*. Dezel s'applique à insérer la voix de Mekkawy sur son *track*, il lui applique un réglage *Auto-tune* assez léger (mais néanmoins audible) et, plutôt satisfait, demande l'avis du chanteur sur le traitement de sa voix : « Tu es content de l'*Auto-tune* ? ».

51. La chanson est représentative du courant hédoniste présent dans ce genre musical. Elle débute par le rassemblement de la bande de copains : « Quand on se prend la tête, que ça devient toute une affaire, il est temps d'aller faire un tour. On rassemble la bande et personne ne doit manquer ».

لما بتلسع في نفوخنا وتقلب قصة لازم هنروح
حاضر هنلّم اللمة وتتقص واحد مش مسموح

Elle propose différents petits tableaux d'une journée à la plage (baignade, pique-nique, drague, foot, etc.), entre lesquels s'insère un refrain rythmé « Alors, allume, allume, allume, allume, sur la plage, tout est douceur, douceur, douceur. Vas-y, laisse-toi vivre, réjouis-toi, ne m'ennuie pas, danse et passe le temps, allume, allume-là, et n'éteint pas ».

طب ولع ولع ولع ولع عالشاطي كلو اتدلع دلع دلع دلع دلع

ولا سيّب نفسك عيش ولا فرفش متتكديش

ولا ارقص قضّياها ولع ولعها وماتطّيش

Voir [<https://www.youtube.com/watch?v=7vgJutrsllw>].

De quoi le mahragān est-il le son ?

Photo Dezel et Mekkawy lors de l'enregistrement
de la chanson al-Rihla



Déploiements numériques

Le *mahragān* se diffuse également, et massivement, sur les réseaux sociaux sur lesquels les chanteurs et leurs managers s'appuient de façon systématique : Facebook pour le suivi de l'actualité des groupes et chanteurs et la plateforme YouTube pour poster des pistes sonores, parfois sous forme de clips musicaux. Témoin de cette popularité, le site musical Ma3azef.com a mis en ligne les 20 clips de *mahragān* les plus célèbres pour l'année 2017, liste en tête de laquelle on trouve le duo Okka & Ortega dont la renommée dépasse les frontières de l'Égypte ⁵².

52. Voir [ma3azef.com].

La compétition qui oppose les chanteurs et les bands dans l'espace public s'étend ainsi à l'espace numérique. Les groupes les plus professionnalisés ont autour d'eux une équipe complète (*team*) pour veiller à leur style vestimentaire, leur coupe de cheveux et surtout leur présence sur les réseaux sociaux. Aḥmad Karākī, manager des Madfa'giyya aligne des statistiques YouTube impressionnantes⁵³. Cela a valu au groupe un prix pour avoir atteint, et dépassé, les 100 000 abonnés sur son compte. YouTube est une source de revenus régulière pour le groupe qui a su convertir en monnaie sonnante et trébuchante sa présence sur les réseaux sociaux. Mais YouTube n'est pas uniquement un média de diffusion potentiellement rémunérateur pour les chansons. D'ailleurs les pratiques numériques ne représentent pas le principal vecteur de commercialisation du *mahragān*, laquelle correspond dans une large mesure à celle des chanteurs populaires qui continuent d'évoluer en parallèle aux jeunes vedettes dans les mariages de rue, et probablement même dans une certaine mesure bénéficie de leur large diffusion par un effet de retour. YouTube assure également une fonction d'archivage de toute l'histoire du groupe à travers la mise en ligne, et constitue le principal vecteur de l'existence et de la célébrité numérique des chansons (le nombre de vues), notamment par rapport à Facebook et Soundcloud. Ce mode d'archivage est utilisé en parallèle aux disques durs de sauvegarde, quand il ne les supplante pas complètement. L'histoire musicale de Madfa'giyya est ainsi conservée sur son compte YouTube, et non pas sur les disques du studio déjà saturés d'échantillons sonores de toute sorte.

Cette activité « officielle » des groupes les plus connus s'accompagne de dépôts individualisés et dispersés de fans, ou

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

tout simplement de jeunes adultes ayant grandi dans les sonorités du *mahragān*. Ils uploadent les morceaux de leur adolescence. C'est ainsi que d'anciennes bandes sons et vidéos reparaissent comme la piste *mahragān al-salām* remise en ligne sur la chaîne « patrimoine du *mahragān sha'bi* » (*turāth al-mahragān al-sha'bi*) citée plus haut. Ces dépôts soulignent combien l'outil Internet a démocratisé le « pouvoir de consignation »⁵⁴ que détient l'archive. L'importance des pratiques numériques d'archivage est relevée par Pierre France à l'échelle du monde arabe où depuis dix ans déjà des anonymes font (sur)vivre les musiques sur le web. En évoquant la nostalgie comme l'un des moteurs des pratiques d'archivages, France pointe une dimension centrale de la motivation des youtubeurs⁵⁵. Mais elle ne concerne pas, ou plus, uniquement des temporalités intergénérationnelles, elle s'applique désormais à une expérience biographique individuelle. Le dépôt d'anciennes pistes de *mahragān* témoigne de ce rapprochement de l'archivage de la vie personnelle : les commentaires soulignent souvent, déjà, une nostalgie au proche, qui se déploie pour un âge passé de la jeunesse dans la jeunesse avancée, celui des années lycée, bercées par les musiques de *mahragān* qui accompagnent une génération d'Égyptiens depuis une dizaine d'années. D'autres commentaires taguent ces remises en ligne comme des « souvenirs » (*zikrayāt*), comme la plus belle période de la vie. Ces pratiques en lignes s'apparentent à une individualisation et une parcellisation de l'archivage plus ou moins réflexive, dans laquelle les sons et

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

55. France Pierre, « Les archives sauvages de la musique arabe, un patrimoine exceptionnel à l'abandon », *Orient XXI*, 14 décembre 2017 [<https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/les-archives-sauvages-de-la-musique-arabe,2165>].

les images mis en ligne sont souvent reliés à la biographie des youtubeurs et des commentateurs. C'est donc autant en tant que traces de leur propre existence, et de leur passé, que comme des œuvres à sauvegarder (dont on souhaite conserver le souvenir) et des signes à rassembler que ces compositions de *mahragān* sont déposées. Ces pratiques aboutissent à la formation d'un corpus dispersé de chansons et de pistes mis en cohérence sous le tag *mahragān*. Elles sont en quelque sorte performatives, faisant exister cette musique comme un style autonome ; elles témoignent également de l'emprise de cette musique sur une génération de jeunes Égyptiens et de sa capacité à déborder de ces territoires originaux vers d'autres espaces sociaux.

Conclusion

Le *mahragān* accomplit une forme de modernité musicale dans la continuité de l'esthétique de l'électrification qui traverse les festivités populaires profanes et sacrées (fêtes patronales, mouled) où saturation sonore, écho et *reverb* se combinent dans une image sonore qui singularise ces rituels urbains ⁵⁶. Cette transformation électro-acoustique s'obtient par le détournement d'un programme informatique permettant d'ajuster la voix à la mélodie, l'*Auto-tune*. Un réglage spécifique annihile le vibrato de la voix et lui confère en conséquence un timbre électrique. L'emploi de l'*Auto-tune* intègre à présent de multiples graduations. Pour Twinz, son utilisation doit être méticuleusement adaptée à la musique et le filtre dosé avec précision. Car le *mahragān* a déjà une histoire, et durant les dix et quelques années de son existence, les producteurs ont appris à manier les effets sonores avec beaucoup

56. Puig Nicolas, « La ville amplifiée. Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire », *op. cit.*

d'efficacité et à travailler très finement leur composition qui sont passées de quelques pistes à plus de cinquante pour une chanson comme *al-Riḥla*. Cette acquisition de compétence renvoie à une professionnalisation des producteurs de *mahragān* qui demeurent toutefois dépendants des scènes des mariages populaires pour leur survie économique. Cela même s'ils insistent, avec raison, sur la diffusion importante du *mahragān* dans l'espace public égyptien.

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

fonctionnalité, mobilités piétonnes domicile-travail, système intra-quartier de transports (*tuk tuk*, micro bus) »⁵⁷.

Les musiques en provenance de ces quartiers font également l'objet de considérations plus attentionnées. Certes au milieu des années 2000, pour bien des commentateurs culturels la musique demeure assignée aux territoires urbains dont elles sont supposées venir, en vertu d'une graduation qualitative : « Aḥmad 'Adawiyya a représenté la chanson des vrais quartiers historiques (*al-hārāt al-ḥaqīqiyya*) alors que Sa'd al-Ṣughayyar, Sha'bān ('Abd al-Raḥīm) et ('Imād) Ba'rūr bâtissent leur succès sur la chanson '*ashwā'iyya* ! (15 novembre 2006, l'hebdomadaire égyptien *al-Dustūr*) »⁵⁸. Mais une approche moins stigmatisante se faisait déjà jour, dont Miller rendait compte : « Si le terme '*ashwā'i* reste connoté aux notions d'anarchie (...) il se trouve que le pouvoir officiel et les classes sociales qui lui sont associées sont tellement déconsidérés par la corruption généralisée et les pratiques mafieuses, que "l'anarchie" populaire est de plus en plus revendiquée et en vogue, y compris chez les jeunes artistes qui se piquent de contre-culture »⁵⁹. Le *mahragān* post-révolutionnaire prolonge cette tendance et projette dans l'espace public la culture jeune et alternative des quartiers périphériques de la ville. La « circulation et la diffusion des influences culturelles et langagières » depuis les quartiers informels au reste de la société égyptienne par le véhicule *mahragān* a certainement pris une forte amplitude. Car, depuis 2006 au

57. Barthel Pierre-Arnaud, « Relire Le Grand Caire au miroir de la densité », *Confluences Méditerranée*, 75/4 (2010), pp. 121-135.

58. Cité par Miller Catherine, « Les quartiers populaires du Caire : dénominations, mise en scène et dynamiques linguistiques », Bulot T. & Louinissi A. (ed.), *Ségrégation spatio-linguistique. Dynamiques socio- langagières et habitat dit populaire*, Alger, Atfalona-DKA, pp. 43-68. La translittération de l'article a été normalisée, voir article [<https://halshs.archives-ouvertes.fr>].

59. Miller Catherine, *op. cit.*

moment où Miller écrit son article et 2019, non seulement les quartiers informels se sont un peu plus arrimés à la ville, mais une révolution est intervenue en 2011 dont les soubresauts continuent de nos jours. Elle a probablement contribué à modifier la réception d'éléments culturels issus des périphéries pauvres de la ville vers les autres espaces.

Les frontières du populaire sont labiles entre l'acceptable et le désirable (susceptible de représenter une Égypte authentique et respectable) et le vulgaire et l'insupportable (inapte à représenter les idéaux modernistes et civilisationnels de la nation). Le soulèvement politique de 2011 a accentué la tension et la confusion entre ces deux polarités. Suivant Winegar, le rapport à la vulgarité langagière a été modifié : de nombreux manifestants ont adopté pour exprimer leurs opinions sur la situation politique un langage cru qui était auparavant plus commun dans les classes inférieures. Winegar souligne l'ampleur de « la circulation de ces mots et expressions dans les graffitis publics, sur les réseaux sociaux, dans les dessins animés et les chansons », tout en éclairant le paradoxe avec la poussée parallèle pour la « pureté », qui se traduit selon ses termes par les actes ou pratiques d'arrangement esthétique (*acts of aesthetic ordering*), qui selon elle incorpore une demande d'attention qui a formé l'un des moteurs de ce soulèvement⁶⁰. Cette circulation a entraîné une certaine ouverture pour les contenus moins raffinés, plus prosaïques (ce qui ne diminue en rien leur inventivité) des textes de *mahragān*.

Sans doute celui-ci est-il le son électronique des quartiers les plus pauvres de la ville. Il redouble dans ses relations avec les

60. Winegar Jessica, "A civilized revolution: Aesthetics and political action in Egypt", *American ethnologist*, 14/4 (2016), pp. 609-622, p. 620.

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

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