



HAL
open science

La voix des moribonds. Politiques de la collecte et médiations locales au Caire

Nicolas Puig

► **To cite this version:**

Nicolas Puig. La voix des moribonds. Politiques de la collecte et médiations locales au Caire. Gaetano Ciarcia. ETHNOLOGUES ET PASSEURS DE MEMOIRES, Karthala-Maison des sciences de l'homme de Montpellier, pp.153-169, 2011. hal-03167165

HAL Id: hal-03167165

<https://hal.science/hal-03167165>

Submitted on 11 Mar 2021

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.

La voix des moribonds. Politiques de la collecte et médiations locales au Caire

Nicolas PUIG

Les campagnes de collecte, quelle que soit leur importance, révèlent des enjeux politiques et sociaux ainsi que d'éventuelles fractures séparant à la fois les conventions esthétiques et les groupes qui les promeuvent. À une autre échelle, la collecte conduit chaque acteur à prendre position sur le choix des éléments à recueillir, ce qui est digne de le représenter, comme sur les modalités de leur présentation. Ces deux dimensions sont étroitement liées, et les logiques de hiérarchisation et de segmentation affectant le monde de la musique en Égypte apparaissent en filigrane des comportements et des ressentis des personnes engagées dans la mission. L'objectif de ce texte est de tenter de mettre en œuvre cette approche itérative qui du détail conduit à la tendance et inversement. Au passage, quelques incidents de collecte démontrent si besoin était que l'autorité du « missionnaire » n'est pas sans limite...

Débarquant au Caire pour une opération de collecte¹, je retrouve Ahmad, mon ami et informateur de longue date. Prévenu de ma venue, il avait déjà contacté quelques connaissances pour procéder à des entretiens, des enregistrements et éventuellement acquérir des instruments de musique : un accordéon, un violon, des flûtes de roseau de différentes

1. Sur un terrain que je connais bien et que je fréquente depuis une dizaine d'années, j'ai été sollicité pour effectuer une collecte dans le cadre de la campagne « Métiers et communautés dans la ville » coordonnée par Claire Calogirou pour le compte du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM).

tonalités (*nay* et *kawala*), tous usagés puisque l'histoire de leur circulation importait davantage que leurs caractéristiques propres.

La collecte consistait de plus à recenser les objets en rapport avec le « métier », comme le désigne les artistes populaires, de telle sorte que s'exprime, ramassée dans ce mot, toute la personnalité d'une corporation particulière. Le vocable arabe est *kâr* et il ressortit au langage familier² : les « fils du métier », *awlâd al-kâr*, sont donc ces modestes vedettes qui se produisent principalement dans les fêtes de mariage (*farah*), les célébrations des anniversaires de saints (*mûled*) ou les *hadra* (séances musicales de type spirituel, soufi ou, par extension, profane, quand elles se déroulent aux alentours directs des tombeaux de saints et de saintes disséminés dans la ville médiévale).

Le métier de musicien constitue ainsi une activité enchâssée dans la cité, qui conduit ceux qui l'exercent à pénétrer dans l'intimité des quartiers, à l'occasion des diverses célébrations. Avec pour objectif de documenter ce monde social, je me lançais donc dans la quête des instruments de musique et des objets de décors des lieux de performance. En plus de cet aspect matériel, la collecte comprenait des enregistrements de musiques en situation et le recueil d'ambiances sonores, notamment celle des cafés où se regroupent les musiciens sur l'avenue Mohammed Ali.

Mais si l'achat d'une *bilma* – dispositif de tissus et de piquets installé lors des mariages de rue sur le fond de l'estrade en bois faisant office de scène – ou d'une table de café en métal de récupération ne posent pas trop de problèmes, il en va autrement des procédures d'enregistrements sonores. C'est précisément sur ce point que je souhaite focaliser cette analyse réflexive d'une mission de collecte qui mit au prise, de façon au demeurant aimable, voire ludique, les manières de concevoir des différents acteurs de la petite scène qu'ensemble nous tentions de monter.

Je me propose donc de concentrer l'attention non pas sur les objets, mais sur le recueil des musiques, sur la façon dont la collecte d'extraits musicaux a mobilisé différents acteurs et mis au jour des enjeux liés à la réception de ces musiques et aux conditions proprement dites de la mission.

Je me rends donc dans le petit appartement aveugle qu'Ahmad occupe avec sa famille au rez-de-chaussée d'un immeuble défraîchi dans un quartier de la vieille ville islamique du Caire, et il me souffle presque aussitôt que Cheikh Mustafa est très malade, qu'il peut mourir d'un instant à l'autre : il est donc urgent de l'enregistrer...

2. Le mot standard est *mehna* : plus descriptif et moins affectif, il véhicule des connotations plus techniques.

De prime abord, je ne suis pas tout à fait surpris par l'âpreté de la déclaration, ce n'est pas la première fois que de retour au Caire j'apprends la maladie, voire le décès d'un membre du milieu que rien ne laissait présager la dernière fois que je l'avais croisé. Ou alors, c'est l'infortune qui frappe brusquement tel ou tel musicien dont on me raconte en détail le malheur. Et je me dis qu'on est là à l'extrême d'une démarche de sauvegarde, qu'il s'agit quasiment d'une question de vie ou de mort.

Voici qui expliciterait le titre un peu dramatique de ce texte. Pourtant, cette fois-là, fort heureusement, la nouvelle de la maladie de Cheikh Moustafa tenait moins d'un enseignement sur la fragilité de la vie que d'une discrète manipulation.

Nous partons donc rencontrer Cheikh Moustafa et le trouvons plutôt en bonne forme. Cela même s'il est effectivement atteint d'une fragilité cardiaque et pourrait être amené à subir une intervention chirurgicale.

Il apparaît en définitive que Cheikh Moustafa est simplement dans une position délicate car il ne travaille pas en ce moment. Aller le rencontrer est aussi un moyen de le reconforter, de lui apporter une petite aide, bien modeste toutefois au regard de ses vœux disparates, qui vont de la fourniture de tampons pour son saxophone et de partitions en braille (il est aveugle) à l'obtention d'un visa pour aller se faire soigner en France. Du point de vue d'Ahmad, il s'agit de me proposer une belle rencontre, tout en rendant service au musicien, ce qui n'exclut pas également l'espoir à peine formé de toucher un jour les dividendes de cet investissement humanitaire.

Ces quelques éléments permettent d'introduire une description des dessous des procédures d'acquisition, une sorte d'ethnographie de la collecte qui consiste notamment à retracer les positionnements des uns et des autres, mais surtout les nôtres, d'Ahmad et moi, et à relever quelques enjeux, symboliques et matériels, qui se sont manifestés au cours des rencontres.

Cela conduit finalement à poser la question des frontières culturelles, de leurs déplacements et des enseignements que peut revêtir l'analyse de leurs manifestations. Enfin, et il sera beaucoup question de cela, les façons dont ces frontières font l'objet de délimitation différentes, voire concurrentes, et comment le collecteur-ethnologue doit naviguer, parfois à vue, pour satisfaire les attentes divergentes de ses interlocuteurs locaux.

En effet, les artistes avec lesquels j'ai travaillé se présentent parfois eux-mêmes comme des artisans de la musique et comme des musiciens non académiques qui se produisent dans les contextes les moins prestigieux et les moins légitimes du point de vue culturel et moral. Je commencerai par présenter rapidement le milieu, car j'ai eu l'occasion de

le faire ailleurs en détail (Puig 2006, 2009 et 2010), avant d'exposer différents moments de la collecte.

« Le Caire, capitale des awâlim »

Tel est le titre d'un bref texte sur la musique égyptienne que j'ai écrit pour une brochure diffusée par les services français à l'occasion d'une manifestation culturelle franco-égyptienne³. C'est Ahmad qui en informa le président du syndicat des musiciens, Hasan Abou Saoud (qui décéda plus tard en 2008), lors d'un entretien que ce dernier m'accorda dans son bureau – Ahmad avait insisté pour m'accompagner. Le responsable, qui avait participé dans les années 1970 au renouveau de la chanson urbaine égyptienne, s'en offusqua avec bonhomie. « Non, tout de même on ne peut dire cela, ce serait comme réduire Paris à Pigalle » me confia-t-il alors en bon connaisseur de la capitale française, lui qui s'était produit plusieurs années dans un luxueux restaurant oriental des Champs-Élysées.

Awâlim, pluriel de *'âlma* (qui a donné le français almée), est un mot aux riches connotations dont l'évolution même témoigne de la destinée du milieu des musiciens et des danseuses. S'il désignait au départ les maîtresses de chant et de danse qui officiaient sous les Ottomans dans les gynécées (Rodinson 1975), il renvoie de nos jours de façon péjorative au milieu des danseuses et des musiciens qui se produisent dans les différentes fêtes. Dans certains contextes, il est un quasi-synonyme de « prostitué »...

Certes, le mot a bénéficié d'une certaine renaissance à la faveur de son déplacement outre-mer. Il connaît ainsi une petite vogue en Europe et en Amérique du Nord grâce à l'engouement pour la danse orientale notamment, et à la faveur d'un intérêt diffus pour les cultures arabes. Un orchestre composé de musiciennes égyptiennes nommé « les awalim du Caire » s'est produit récemment à Paris tandis qu'il existe une « *Awalim Dance Company* » à Atlanta aux États-Unis. Dépréciés dans leur pays d'origine, un certain nombre de termes ainsi que les contenus culturels qu'ils désignent deviennent en Occident des vecteurs d'exotisme. Ainsi des musiciens du Nil, qui rejettent localement l'appellation de « gitan », acceptent ce qualificatif dans le cadre de la promotion de leur production en Occident (Zirbel 2000).

3. 2001, « Les Français aiment le Caire ».

Soupçonné de « ringardise » et de déviance morale, le monde des musiciens et des danseuses qui œuvrent dans les noces, les fêtes diverses des quartiers populaires cairotes ou encore les cabarets du centre-ville et de Guiza est donc quelque peu délégitimé au sein de la société citadine. On passe ainsi d'une représentation positive du milieu et de ses ancrages à un net déclasserment à la fois spatial (les lieux de musique) et social (le milieu stigmatisé). Cette évolution est sensible dans la riche filmographie qui met en scène ces mondes interlopes de la nuit : tandis que les descriptions dans les années 1950 et 1960 témoignent d'une sympathie, voire d'une empathie envers des artistes insérés dans la ville, les films récents sont plus enclins à décrire leurs travers. De nombreuses productions actuelles comportent une scène de mariage qui s'achève la plupart du temps par une bagarre générale. En 2009, le film intitulé *al-Farah*, réalisé par Samih Abdel Aziz, reproduit tous les traits prêtés à ce type de festivité : présence de cannabis, d'alcool, danseuse maniérée et sans scrupule, ou telle autre en plein dilemme moral par rapport à son métier. En résumé, ce film condense l'ensemble de l'imaginaire du *farah beledi* (fête de mariage à la mode locale, noce traditionnelle ; le terme désigne de fait les mariages de rue, qui se déroulent dans une portion de rue appropriée pour l'événement). Le scénario est un prétexte à en décrire la préparation puis le déroulement sous un mode assez caricatural et pour tout dire fantasmé. L'argument principal est que le mariage est organisé uniquement pour recueillir de l'argent et la mort de la mère de l'organisateur ne l'empêchera pas de mener à terme son entreprise pour récolter les dividendes de ses investissements.

Ces festivités, avec les *mûled* et les *hadra*, demeurent encore vivaces dans les quartiers populaires où il est rare de se promener de nuit sans entendre les échos saturés d'une fête de rue. Elles font même l'objet d'une certaine appropriation par les jeunes DJ qui en samplent des extraits ou par les jeunes musiciens branchés qui en récupèrent certains des motifs (Peterson 2008). Ces fêtes sont des marqueurs d'une urbanité spécifique, celle des « mondes populaires » cairotes, parés à la fois de valeurs positives comme l'authenticité des habitants, de « vrais fils du pays » (*abna' al-balad*), la solidarité, le courage ou encore la religiosité et subissant, à l'inverse, les représentations liées à la « face cachée » du populaire, dont les maux sociaux (usage d'alcool, de stupéfiants, prostitution...) et une certaine dégénérescence culturelle. Ce couple fascination/répulsion entretient un fort exotisme intérieur à l'égard de tout ce qui émane des immenses zones populaires de la ville, et notamment les *farah*.

La stigmatisation recouvre de façon uniforme les milieux sociaux et les musiciens qui sont censés en refléter la culture. Mais ces derniers font

l'objet d'une mise à distance sociale y compris au sein des mondes qu'ils fréquentent, et ils en développent une vision particulièrement segmentée. Ils ont recours pour exprimer cette représentation à une ressource rhétorique que leur fournit l'un des termes même de la stigmatisation. En effet, les mots arabes « monde » (*'alam*) et « almée » (*'alma*), ont le même pluriel : *'awâlîm*⁴ qui désigne donc à la fois le milieu des danseuses et des musiciens et les « mondes » dans lesquels ils interviennent. Cela permet ainsi de mettre en relief la faculté des musiciens à s'adapter aux différents mondes sociaux qu'ils traversent dans le cadre de leur activité. Cette homophonie fournit donc un appui pour détourner la stigmatisation et revendiquer une compétence spécifique : celle de séduire tous les publics et de circuler dans les différents milieux de la ville... Nous entreprenons cette même traversée avec Ahmad dans notre quête d'éléments matériels et immatériels permettant de documenter les formes de présence des musiciens dans la ville. Ahmad est conscient du déclin du milieu, qui souffre de l'évolution des perceptions esthétiques, de la multiplication des DJ qui remplacent à eux seuls un orchestre entier⁵ ou encore de la vogue des mariages islamiques dans lesquels la danse est proscrite et où l'on peut entendre des hymnes religieux et des louanges au prophète en lieu et place des répertoires habituels.

Le destin de l'avenue Mohammed Ali, lieu de regroupement des musiciens depuis plus d'un siècle, et celui de la profession ont évolué en parallèle. L'avenue a changé de statut, elle n'est plus un lieu attractif, les cafés d'artistes disparaissent les uns après les autres et sont remplacés par des marchands de meubles et des mécaniciens spécialisés dans les pneumatiques. Les musiciens « cinq étoiles⁶ » sont partis vers d'autres lieux et seule demeure une arrière-garde de chanteurs, instrumentistes et ambianciers⁷ qui cultivent leur nostalgie et nourrissent des rêves de modestes reconversions.

Dans ce contexte, il faut voir en filigrane de la proposition d'Ahmad d'enregistrer Cheikh Moustafa dans son appartement de l'avenue Mohammed Ali, la peur d'une disparition ou, tout au moins, la nostalgie déjà formée pour un monde en voie d'extinction. Derrière l'agonie, certes bien anticipée, de Cheikh Moustafa se profile ce que tous me désignent comme la fin d'un temps, le leur : celui des musiciens de l'avenue Mohamed Ali, des cafés d'artistes et des traditions musicales spécifiques.

4. Transcrit *Awâlîm* quand le mot prend une majuscule.

5. Une expression consacrée déclare ainsi que le DJ a vaincu le « carnet » (du nom donné à la carte de membre du syndicat des musiciens) : *al-diji ghalaba al-karné*.

6. « *Khames Nugûm* », par analogie avec le classement des hôtels de luxe.

7. *Nabatshî*, qui ont la charge d'accueillir les invités au micro et de recevoir les dons publics d'argent au cours de la cérémonie.

Cette évolution met en perspective l'empressement d'Ahmad ou en tous cas sa motivation pour le sujet. Il se sent un peu militant de la cause des musiciens de l'avenue. Ainsi, les recherches d'un collecteur pour le compte d'un lointain musée ne sont pas complètement incongrues du point de vue du musicien de Mohamed Ali, elles le sont un peu plus si c'est pour le compte du ministère de la Culture ou du syndicat professionnel.

La collecte intervient donc comme un élément de légitimation, et cela même si l'esprit dans lequel j'ai effectué la mission ne correspond pas à un parti pris esthétisant, mais plutôt à un souci de documenter des pratiques culturelles dans leur contexte urbain. Aussi ne suis-je pas à la recherche de musiques, mais d'un univers tout entier dont la musique est un élément, quelle que soit par ailleurs la qualité que l'on veut bien lui prêter.

Évidemment, « quand la musique est bonne », comme cela fut dit en d'autres lieux, c'est encore mieux... Et sur place, dans le petit milieu où j'enquêtai, personne ne s'est offusqué de cette sorte d'échantillonnage de la musique urbaine, mais bien au contraire chacun était fier de figurer dans la représentation que nous organisions. L'enjeu était pour moi de tenter de rendre compte d'un monde perçu comme illégitime d'une façon qui ne prête pas le flanc aux accusations de diffusion d'une mauvaise image de l'Égypte à l'extérieur de ses frontières (sujet toujours très sensible).

Il fallait également éviter quelques écueils dans le déroulement de la collecte ou au moins en prendre conscience. Ce sont ces aspects prosaïques, les dessous de l'affaire en quelque sorte, que je propose maintenant de dévoiler.

La garçonnière de Hamdi Mansur

L'opération de collecte a mis en lumière la dimension politique des enjeux culturels. L'insistance à défendre la légitimité de la profession, son travail, à en valoriser les ancrages les plus historiques, à se démarquer aussi de certaines vedettes jouant trop ostensiblement de la figure du populaire, découle de rapports de pouvoir. Ceux-ci conduisent à la marginalisation de pans entiers de la société égyptienne, majoritaires numériquement, écartés du partage des richesses et uniquement sollicités, sous des formes plus ou moins aseptisées, quand il s'agit de célébrer le génie du peuple égyptien enraciné dans sa terre. Les circuits institutionnels dépendant du ministère de la Culture promeuvent alors des arts expor-

tables dans le registre des musiques traditionnelles du monde, censés donner une bonne image de la culture égyptienne.

De tout cela, Ahmad a parfaitement conscience et c'est toujours avec une certaine délectation qu'il me suit lors d'occasions mondaines, dans des dîners ou des cocktails chez quelques huiles locales ou internationales. Tandis qu'il savoure, en les commentant de façon relativement acerbe, ces libations dispendieuses, il œuvre discrètement pour se faire une place dans les milieux culturels⁸. C'est pour lui le moment d'approcher des musiciens mieux placés dans le monde de la musique, d'obtenir un gain de prestige si d'aventure il réussit à improviser une petite cession musicale, le côtoiement d'artistes établis offrant alors, par capillarité, un surcroît de légitimité.

Et moi-même, à mon tour, je l'accompagne, sollicité que je suis pour entretenir son réseau de sociabilité. Aussi suis-je entraîné dans d'innombrables visites, Ahmad utilisant l'aura que je suis censé dégager en tant qu'expert (*khabîr*), comme je remarque qu'il me présente désormais avec ma complicité tacite, alors que j'occupais auparavant la simple position de chercheur (*bâhith*). L'expert, envoyé en mission outre-Méditerranée par une institution culturelle française est une personne-ressource dont la seule fréquentation, même éphémère, offre un vernis de légitimité artistique. Avec Ahmad, nous n'ignorons pas que cette forme de sociabilité est indispensable sur le long terme, car c'est grâce au cercle de relations que l'on trouve les ressources pour les engagements, les échanges, les ventes et reventes d'instruments, d'amplificateurs, etc. Mon passage n'est parfois destiné qu'à alimenter les relations publiques d'Ahmad puisqu'une part des personnes visitées ne font pas parties des artistes que je suis susceptible d'enregistrer.

Cela me vaut aussi d'interminables trajets, juché derrière lui sur son scooter qui souvent tombe en panne et que je dois alors pousser au milieu des encombrements et de la puanteur de la circulation cairote. Disons qu'ainsi, il se met en relation, sait-on jamais, il montre qu'il ne me garde pas pour lui, qu'il me partage en somme, il me capitalise ai-je envie de dire. Et il va sans dire que je joue le jeu, que je m'intéresse à ce que l'on me présente, que j'accepte de « perdre mon temps », comme je le fis de bonne grâce, dans la garçonnière de Hamdi.

Hamdi Mansur n'est pas un musicien professionnel, mais il accompagne régulièrement Ahmad et d'autres au *ri'* (tambourin muni de cymbales). Cela moins au titre de son apport artistique que pour les

8. Stratégie qui finira par échouer, notamment du fait de mon départ d'Égypte qui le priva de la médiation que je pouvais opérer avec quelques cercles culturels internationaux.

services qu'il peut rendre, à la fois en prenant soin des membres de l'orchestre (par exemple en dévalisant le buffet pour que les musiciens aient quelque chose à se mettre sous la dent à la fin de leur prestation) et en faisant éventuellement jouer son impressionnant réseau de connaissance. Cet échange de bons procédés, car Hamdi n'est pas indifférent au fait de se retrouver sur scène et profite alors de l'occasion pour mobiliser l'ensemble de sa panoplie de séduction, entre dans le cadre d'une économie fondée sur le relationnel et la nécessité de cultiver ses cercles de fréquentation. Cela permet d'être à même de saisir les opportunités quand elles se présentent, d'avoir un volant de clients potentiels pour des ventes entre pairs, ou simplement des personnes à qui s'adresser quand on rencontre un problème. À ce propos, il se trouve que Hamdi, avant sa retraite, officiait en tant qu'inspecteur pour le compte du syndicat des musiciens, plus particulièrement chargé de la surveillance des danseuses, tâche qui, en effet, rend sa fréquentation tout à fait indispensable...

Je suis donc conduit chez Hamdi dans sa garçonnière où il accueille alors une femme d'un certain âge dont on me dit qu'elle vient de la campagne et qu'elle connaît de nombreuses chansons. Je ne parviens pas à déterminer la place qu'elle occupe exactement auprès de lui, probablement un mélange de services ménagers et de faveurs sexuelles, configuration relativement courante qui conduit des femmes plus ou moins jeunes en rupture de ban à vivre temporairement chez un homme, parfois au sein même de sa famille. J'enregistre donc... J'ai le tact de ne pas insister sur le fait que les conditions minimales pour ce faire ne sont pas réunies, que le vacarme infernal en provenance de la rue recouvre tout d'une épaisse nappe sonore, ou encore que la prétendue paysanne à la voix éraillée ne chante pas si bien que ça : je fais comme si...

Cette « cuisine », parfois indigeste, est un moment important au cours duquel finalement s'instaurent une certaine connivence et une forme de coopération. En somme, chacun investit le projet selon une logique propre, le tout étant d'arriver en définitive à produire un résultat qui convienne à tout le monde : encore que je ne puisse pas faire grand-chose pour soutenir Cheikh Moustafa. Au moins l'aurai-je rétabli un peu dans son amour-propre car, alors qu'il semblait pouvoir figurer dans le Guinness Book des records en tant qu'être humain ayant la maîtrise du plus grand nombre d'instruments de musique, c'est finalement un obscur Européen, pour ce que l'on m'en dit, qui s'est arrogé ce titre indûment. La venue de l'expert français pour l'enregistrer montre quand même que sa carrière a bel et bien dépassé les frontières du pays.

Cela n'est pas anodin, l'opération de collecte permet d'asseoir la présence locale des musiques et d'accroître le « capital prestige » des

musiciens. Cela pourrait paraître immodeste, mais c'est pourtant bien le cas. L'Occident continue d'exercer une certaine fascination, notamment la France et sa capitale réputée pour le bon goût de ses habitants et leur culture universaliste, qui trancherait avec celle de la plupart des concitoyens des musiciens du Caire, plutôt perçus, eux, comme des ignorants. Cette image est récurrente et la comparaison de la rue égyptienne avec la rue européenne se fait au profit de cette dernière, bien plus policée, voire civilisée. Dès les années 1920, l'écrivain Byram at-Tunisî se faisait l'écho de ce (res)sentiment, dans un poème d'où sourdait toute son affection matinée d'exaspération pour le petit peuple cairote :

« Je deviens fou, j'aurais tant aimé, ô mes frères, ne pas être allé à
Londres et à Paris !

Ce sont des pays modernes, propres, aimables et de bon goût et cela est
irritant

On n'y trouve pas de gaillard marchant pieds nus en croquant des
cœurs de salade

Ni de grand type traînant une canne à sucre qu'il suçote morceau par
morceau

Pas de graines de pastèque, de cacahouètes et de pois chiches à
s'envoyer

Je deviens fou, j'aurais tant aimé, ô mes frères, ne pas être allé à
Londres et à Paris !

Pas de bonhomme au visage tuméfié emmené par la police

Après avoir été arraché à la célébration de ses noces par une violente
rixe

Mais les hommes se marient et pourquoi manque-t-on tant de
discernement ?

Je deviens fou, j'aurais tant aimé ô mes frères ne pas être allé à
Londres et à Paris !

Pas de matrone blasée emplissant le monde de ses cris à l'aube

Car un proche du frère du mari de sa tante Um Ahmad est mort !

Mais, bon dieu, que nous importe cette mort !

Je deviens fou, j'aurais tant aimé ô mes frères ne pas être allé à
Londres et à Paris !

Pas de poursuite en pleine rue entre deux individus

Dont l'un hurle à l'autre, je vais finir par t'avoir, fils de femme légère

Mes frères, la rue n'est pas un champ et nous ne sommes ni des
poulets, ni des chèvres
Je deviens fou, j'aurais tant aimé ô mes frères ne pas être allé à
Londres et à Paris⁹ ! (...) »

Salam Chirac : souci de sons

Un volet conséquent du travail consistait à enregistrer des ambiances sonores et des performances musicales en intérieur et en extérieur. En ce domaine, se font jour certaines différences entre les objectifs de la collecte et les habitudes de jeu des musiciens. Au départ, je tentais d'obtenir des sons « purs » (*saffi*), souhaitant qu'aucun effet ne vienne en modifier les caractéristiques, de façon à laisser entendre la tessiture de l'instrument d'une part, et, de l'autre, à exposer la mélodie sans qu'aucun artifice n'en modifie la réception. Certes, cette demande soulevait tout d'abord une certaine admiration de mes interlocuteurs, fût-elle feinte, et était aussitôt mise sur le compte du haut degré de culture d'un Occidental qui apprécie les sonorités « authentiques », *i.e.* non modifiées par la technique.

Mais il n'en demeure pas moins que, localement, jouer en acoustique pure est de plus en plus obsolète du fait des usages qui ont conduit à faire de la saturation produite par une amplification de mauvaise qualité un élément musical à part entière. De plus, la dissémination des claviers électroniques (*urg*) a conduit à intégrer toute une série d'effets permettant de meubler davantage l'espace sonore et de donner plus d'amplitude, de « présence » à la musique. Ces habitudes conduisent les instrumentistes à presque systématiquement modifier leur son par le recours à un effet qui reproduit le signal une ou plusieurs fois. L'ambiance sonore des fêtes de rue (mariages, *mûled*, *hadra*) est caractérisée par l'usage des effets de réverbération et d'écho et par la saturation. Aussi, lors des enregistrements quand cela est possible, l'instrumentiste va-t-il chercher à donner un peu d'ampleur au son en recourant à un effet. Celui-ci est finalement intégré à la musique et devient un élément dont on joue, par exemple en approchant et éloignant son archet du micro (*capsuna*) intégré à la caisse de résonance du violon. L'enregistrement que j'ai fait d'une improvisation d'Ahmad Nacif, témoigne de cette intégration de l'effet dans la performance, de façon extrêmement mélodieuse. Ahmad Naçif est un musicien de la vieille

9. « Je deviens fou » (s.d., années 1920). Traduit de l'arabe par l'auteur avec Dara Mahmoud.

école, mais il a fait de l'amplification une partie intégrante de sa musique¹⁰. J'immortalisais ainsi les mélodées mélancoliques et électriques de son violon qui se révélèrent d'autant plus saisissantes que le grand personnage décéda peu après.

L'ambition d'enregistrer les musiciens à leur domicile constitue de plus une gageure, tant se multiplient quantités d'accidents sonores qui perturbent le bon déroulement de l'exercice. Cela posé, si le silence total ne peut être obtenu que par un passage dans un studio d'enregistrement, il reste envisageable de recueillir le musicien *in situ*, à son domicile, dans son environnement sonore en prenant garde à ce que ce dernier ne vienne pas trop recouvrir la prestation. De la sorte, les lointains klaxons, les appels à la prière qui résonnent (presque) simultanément forment parfois des bruits de fond qui sont ceux de la vie quotidienne. Ils s'insèrent dans le cours de l'exécution musicale comme l'arrière-fond sonore discret qui situe la musique dans son environnement urbain.

Il est toutefois des situations qui compromettent l'enregistrement et contraignent ainsi le collecteur à de délicates intrusions dans la vie domestique du foyer. Tout d'abord, il demandera un peu gêné à l'épouse affairée dans la cuisine attenante de faire silence, il devra réitérer sa requête à la même épouse qui, passée de l'office à la chambre, continue à troubler le silence en recherchant on ne sait quoi dans des sacs plastiques, finissant par ouvrir un paquet de chips. Puis, c'est l'adorable petite fille de 3 ou 4 ans qui tripote l'enregistreur, et dont Ahmad finit par s'emparer pour l'emmener acheter des bonbons cinq étages plus bas sans ascenseur.

Au final, si la maîtrise totale de l'environnement sonore est illusoire, à moins de se transporter dans un studio professionnel, il demeure possible d'en modérer les excès intrusifs... Et les plages musicales ainsi obtenues restituent une réalité musicale en situation qui révèle le contexte dans lequel répète le musicien.

Enfin, se pose la question de la présence du collecteur lors des enregistrements de performance « *live* ». Dans certains contextes, cette présence devient manifeste et la mention de l'étranger perturbe le décor que l'on est en train d'installer et duquel on souhaite s'extraire pour ne pas en troubler l'ordonnement local...

Pour comprendre comment apparaît une figure étrangère au tableau, il est ici nécessaire de dire un mot de la *nuqta* : le terme désigne l'acte de donner une somme d'argent pour l'orchestre qui suscite de la part de

10. Les micros sont montés à demeure sur les instruments, ce qui permet au musicien de se raccorder facilement à un ampli. Certains musiciens, comme Cheikh Moustafa, peut-être suffisamment assurés de leur art, ont bien voulu enregistrer en acoustique, à titre de démonstration.

« l’ambianceur » des remerciements publics sous formes de salutations et de dédicaces. Pour ce faire il mentionne le nom du donateur ayant, c’est presque une obligation, sacrifié au rituel par le don d’un ou deux billets de vingt livres égyptiennes.

Dans le cours des enregistrements des salutations qui encadrent les chansons et les improvisations lors des *hadra*, surviennent brusquement des mentions qui mettent l’enquêteur sur le devant de la scène, mentions parfois métaphoriques qu’il faut alors expliciter. Dans les extraits présentés ci-dessous, différentes salutations concernent directement l’étranger

Extrait 1 :

« Sayyid Ahmad as-Sa’idi, Abu Karim, et le tourisme et les gens qui sont à l’aise et le frère et la prière, Sayyid Abdel-Wahid, le frère, le magicien, le sergent, Ussama Imad, meilleures félicitations pour le célèbre Sha’raoui, l’union de l’ambassade d’al-Ahli [club de foot] et al-Gezira [l’île : quartier du Caire situé sur une île du Nil], et celui qui a les plus belles félicitations, qui vient de Turquie et le boss de Hilmiyya [*sîd al-hilmiyya*], meilleures félicitations pour Izaat Atiya. Les plus belles félicitations à Simadi et pour mon frère Fathi Soukar et le frère Sayyid, quant à la plus douce des félicitations, bravo à toi le peuple, par Dieu, prions le Prophète. Meilleurs félicitations pour les belles personnes [*al-halwîn*], meilleures félicitations pour al-Qanatir [nom de lieu], par Dieu prions le Prophète, tu es comme ça, ô Tareq, je t’aime ô Tareq, parce que tu es comme ça ! Je travaille comme ça, ô gens. Par Dieu, prions le Prophète, meilleures félicitations pour toutes les belles gens [...]. »

À la suite des annonces du nabatshî vient le chanteur qui reprend quelques félicitations avant de chanter en insérant des considérations générales comme « la vie est belle ».

Introduction, puis chanson « Ya Hennin, Ya gennin », « Ô tendre, tu me rends fou » [chanson populaire vieille d’une dizaine d’années qui s’entendait dans les mariages]. Au cours de la chanson, le nabatshî continue de féliciter des membres du public : « *Abu Karim, ash-Shirabiyya* [là où réside Abu Karim], France, France [*Farensa, Farensa*], *Ya habibi !* [ô chéri !] [...] ».

Extrait 2 :

« La France, le tourisme, les occidentaux, les gens de bon goût, je félicite la France, les gens de France... Jacques Chirac¹¹ [...] ».

11. Enregistrement effectué en janvier 2009 : probablement trop proche de l’élection présidentielle française pour qu’il soit tenu compte du changement à la tête de

présent qui, muni de son enregistreur, tente de fixer la fluidité verbale du *nabatchî* : ainsi de la mention des « gens à l'aise », du « tourisme », de la « France » et finalement, après un blanc, d'un « Jacques Chirac » esseulé. Cette fois-là, le *nabatsî* ne parvint pas malgré plusieurs tentatives à prononcer le nom du *khawaga* (étranger) : « Kula ? Kulââ ? Le frère s'appelle Kula ? », il enchaîna alors en territoire familier par une dédicace pour Ahmad Wahdan que tout le monde connaît.

Je me demandais alors s'il fallait effacer les traces derrière moi, de façon à ne pas perturber le tableau naturaliste dont il s'agissait de rendre compte. Cela revenait à supprimer de l'enregistrement les passages où j'apparaissais d'une façon ou d'une autre. L'option retenue fut finalement de laisser ces passages, considérant qu'ils font partie intégrante de la situation. Au demeurant, il n'est pas rare que des touristes, généralement jeunes, s'aventurent dans les quartiers et se retrouvent finalement attablés dans un quelconque café musical.

Au-delà de ces hésitations, le point central de la collecte réside dans la façon dont chacun des acteurs se positionne par rapport à son objet. Il s'agissait en l'occurrence de mettre en avant une version du populaire « présentable » et acceptable pour les entrepreneurs culturels locaux.

Conclusion

Hassan Abou Saoud, l'ancien président du syndicat des musiciens égyptiens dont il a été question plus haut, préfaçait récemment un ouvrage sur « la chanson populaire » : « Le voyage du professeur Ali al-Shennawi dans le *tarab*¹² populaire ... est un voyage dans la profondeur à la découverte des couches d'histoire qui coulent sous la peau, dans les veines de l'Égypte et transforment les mariages populaires et les processions de rue en des événements culturels rendant compte de l'aptitude des Égyptiens à célébrer la vie. »

Dans une introduction assez étrange, Al-Shennawi écrit avoir traité de tous ceux qui font de la chanson populaire et sont membres du syndicat des musiciens sous le titre de « chanteur populaire » (*mutrib shaabi*). Placé dans une position inconfortable vis-à-vis des différents versants du populaire, il laisse le lecteur décider de « qui est bon et qui ne l'est pas ».

l'État, Jacques Chirac étant par ailleurs très populaire dans le monde arabe (au contraire de son successeur).

12. Extase musicale. Musique permettant de l'atteindre.

Plus loin, il précise vouloir défendre la « chanson populaire à l'ancienne », reconnaissant l'existence d'une chanson populaire contemporaine qui soulève beaucoup de critiques et qui est qualifiée « de chanson vulgaire, de sous art, de chanson de microbus¹³ ».

Derrière ces délibérations parfois contradictoires, se profilent des considérations sur les qualités du populaire, l'ambiguïté de la catégorie et les frontières sociales et culturelles au Caire : tous ces débats sont monnaie courante, dans les médias, les arènes de sociabilités, les discussions familiales ou de café. Cela correspond aussi à un engouement particulièrement prononcé des Égyptiens pour l'histoire culturelle et les débats sur la légitimité, la qualité ou la valeur de tel ou tel item culturel. Les cultures parcellaires sont sans cesse rabattues sur les groupes sociaux qu'elles sont censées représenter dans le cadre d'une sorte de théorie spontanée du reflet. Pourtant, des productions classées dans la catégorie « sous-culture » (*thaqafa hâbita*) finissent par être considérées comme un « patrimoine » (*turath*) au bout d'une trentaine d'années. Cette fabrique continue et spontanée du patrimoine¹⁴ s'inscrit donc dans des temporalités précises et les chansons vulgaires d'hier alimentent aujourd'hui, pour une part d'entre elles, la mémoire musicale revendiquée par le milieu et au-delà.

Bien des opérations de valorisation patrimoniale sont confrontées à cette ambiguïté du populaire qui, tel le dieu Janus, possède deux faces, l'une acceptable et légitime représentant le génie du peuple et l'autre illégitime et noire renvoyant aux tares qu'il accumulerait (illettrisme, déviances variées, abâtardissement, etc.). Le *Dictionnaire des coutumes, des traditions et des expressions égyptiennes* publié en 1953 par Ahmad Amin et réédité par le Conseil supérieur de la culture en 1999 en tant que « témoignage sur le patrimoine populaire » (Perrin 2009 : 161), est traversé par cette même tension :

« La volonté de normalisation culturelle qui ressort de cet ouvrage, où nombre de pratiques sont abordées d'un point de vue critique, en termes de superstitions, montre la nature ambiguë du domaine du folklore, qui se construit à la croisée des descriptions ethnographiques et des projets de réforme sociale ; le savoir sur le peuple devant également fournir les moyens de son éducation¹⁵. »

13. Du nom de ces petits transports privés qui sillonnent les villes égyptiennes et d'où émanent les dernières chansons locales à la mode.

14. Je retiens la définition de Omnia ABOUKORAH qui correspond bien à la situation observée dans le monde de la musique en Égypte : « un bien matériel ou immatériel, reconnu, revendiqué ou attribué comme sien par/à un groupe ou une communauté, et témoignant d'une trace et d'une mémoire spécifique » (2009 : 15).

15. *Ibid* : 184.

Les « musiques de rue » qui émanent des estrades installées pour diverses occasions, sacrées et profanes, plutôt que des salles de concert, connaissent un semblable processus de normalisation culturelle. En effet, une partie d'entre elles est susceptible de faire l'objet d'une mise en valeur patrimoniale, surtout quand elle commence à se fondre dans l'histoire, tandis que l'autre demeure vouée aux gémonies. La critique recouvre alors tout à la fois une esthétique vulgaire et les groupes sociaux dans lesquels elle se diffuse. Le regard stigmatisant déborde ainsi le domaine de la production culturelle pour englober l'ensemble des habitants des quartiers dits populaires du Caire, visé par ces jugements émanant des différentes élites culturelles et politiques¹⁶.

Chacun se débrouille ainsi pour trouver le positionnement convenant à la lecture de la situation, de façon à apparaître de manière avantageuse dans les intenses arènes de délibération comme dans le cours de l'action, quitte, en réaction au blâme social, à « sur-jouer » la figure la plus typifiée du populaire, usant de la légendaire gouaille cairote. Ainsi le chanteur controversé Shaaban Abdel Rahim affirmait en 2006 sur le plateau de la télévision Nilesat : « Et ben quoi ! Il est où le problème avec le populaire, moi je fais du populaire populaire ! »

Mais les musiciens que j'ai rencontrés, dont Ahmad Wahdan, se plaçaient du côté de la reconnaissance sociale et institutionnelle et l'enjeu était de se servir de l'opportunité de l'opération pour négocier une meilleure position sur la scène locale, en usant du prestige que rapportait l'intérêt d'une fondation culturelle étrangère que je me trouvais temporairement et localement représenter. Conjoncturellement, il était possible d'utiliser la figure du collecteur étranger pour meubler ses réseaux de sociabilité (une personne-ressource, donc) dans un contexte de dévalorisation de la profession, de ses productions et de ses membres.

De mon côté, je souhaitais rendre un hommage au musicien inconnu, représentant les musiciens anonymes qui font carrière dans les fêtes de mariage, les cabarets ou les petits clubs de la capitale, en donnant à voir un monde social et ses conventions dans lesquelles se reconnaissent les principaux intéressés, les artistes eux-mêmes, engagés avec moi dans l'assemblage de leurs parcours esthétiques.

16. Il faut noter que les habitants de ces quartiers entretiennent une relation ambivalente avec « leurs musiciens », entre fascination pour ce monde et réprobation morale, passant de l'un à l'autre selon la situation et de complexes tactiques de différenciation dont rendent compte BATESTTI et PUIG, 2011.

Références bibliographiques

- ABOUKORAH Omnia, « Introduction », dans ABOUKORAH O. et LETURCQ J.-G. (dir.), *Égypte-Monde Arabe. Pratiques du patrimoine en Égypte et au Soudan*, n° 5-6, 2009, p. 15-30.
- AS-SHENNAWĪ Ali, *Al-Aghniyya Ash-Sha'abiyya beyna Mohamed Ali et Bab Shaariyya (La chanson populaire entre l'avenue Mohamed Ali et Bab Shaariyya)*, 2004, édition à compte d'auteur.
- AT-TUNISĪ Byram, « Je deviens fou », *Dîwân*, Maktabat Misr, Le Caire, (s.d., années 1920).
- BATTESTI Vincent et PUIG Nicolas, « Comment peut-on être urbain ? Villes et vies urbaines en Égypte », dans BATTESTI V. et IRETON F. (dir.), *L'Égypte au présent, Inventaire d'une société avant révolution*, Paris, Sindbad-Actes Sud (La bibliothèque arabe, coll. « Hommes et sociétés »), 2011, p. 145-182.
- PERRIN Emmanuelle, « Un patrimoine ambivalent. La construction des traditions dans le dictionnaire des coutumes, des traditions et des expressions égyptiennes de Ahmad Amin », dans ABOUKORAH O. et LETURCQ J.-G. (dir.), *Égypte-Monde Arabe. Pratiques du patrimoine en Égypte et au Soudan*, n° 5-6, 2009, p. 161-187.
- PETERSON Jennifer, « Sampling Folklore... The "Re-Popularization" of Sufi Inshad in Egyptian Dance Music », *Arab Media and Society*, n° 4, 2008, [<http://www.arabmediasociety.com/?article=580>].
- 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.
- « Amour, honte et prestige au Caire. Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale », *L'Homme*, n° 190, 2009, p. 51-77.
- « Sha'abī, "populaire" : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », dans LE MENESTREL S. (dir.), *Civilisations. Musiques « populaires » : catégorisations, circulations, enjeux*, n° 1-2, 2006, p. 23-44.
- RODINSON Max, « Âlima », *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 », in ARMBRUST W. (ed.), *Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 120-145.