



HAL
open science

“ LE MARIAGE, C’EST DU FLOUS, ET C’EST TOUT! ” RÔLE ET USAGES DE L’ARGENT DANS LES FÊTES DE MARIAGE DE RUE AU CAIRE

Nicolas Puig

► **To cite this version:**

Nicolas Puig. “ LE MARIAGE, C’EST DU FLOUS, ET C’EST TOUT! ” RÔLE ET USAGES DE L’ARGENT DANS LES FÊTES DE MARIAGE DE RUE AU CAIRE. aumann Eveline (dir.), Bazin Laurent (dir.), Ould Ahmed Pepita (dir.), Phélinas Pascale (dir.), Selim Monique (dir.), Sobel R. (dir.). L’argent des anthropologues, la monnaie des économistes, L’Harmattan, pp.115-134, 2008, Questions Contemporaines.Série Globalisation et Sciences. hal-03708060

HAL Id: hal-03708060

<https://hal.science/hal-03708060>

Submitted on 28 Jun 2022

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.

« LE MARIAGE, C'EST DU *FLOUS*,
ET C'EST TOUT ! »
RÔLE ET USAGES DE L'ARGENT DANS LES FÊTES
DE MARIAGE DE RUE AU CAIRE

Nicolas PUIG

Le spectateur d'une fête donnée à l'occasion d'un mariage au Caire il y a une cinquantaine d'années aurait eu l'occasion d'assister à un spectacle complet alliant les chants des almées, les mélodies du luth et de la cithare et les savantes ondulations de la danseuse. Arrivant à l'entrée de l'espace dévolu à la cérémonie, avant de s'engager dans l'enceinte même des festivités, enclose par des tentures décorées d'arabesques se découpant sur un fond à dominante rouge, comme on peut le voir sur les films de l'époque, il aurait été accueilli par une fanfare venue spécialement de l'avenue Mohamad Ali, « l'avenue des artistes », pour « jouer les salutations » aux invités. Et, souhaitant témoigner de son ravissement à l'orchestre et à la danseuse, il aurait attendu que la chanson s'achève pour faire don de quelques billets et adresser ses félicitations publiques aux mariés et à leur famille, puis à ses amis, à ses parents et aux habitants de son quartier ou de son village.

Cette vision un peu idyllique en appelle une autre, contemporaine, reflet d'une nouvelle forme festive qui s'est imposée depuis une trentaine d'années : celle d'une fête de mariage entièrement soumise à la logique de la collecte d'argent et désormais totalement dénuée du moindre intérêt esthétique, dépouillée du répertoire musical et chorégraphique qui en constituait l'intérêt artistique. Ainsi que me le confiait un informateur, désormais, « le mariage, c'est du *flous*, et c'est tout ! ». Bien que je ne partage pas cette perspective par trop réductrice, j'ai mis en exergue cette

sentence car elle insiste sur un phénomène central des fêtes : leur polarisation sur la circulation de l'argent et les salutations publiques adressées aux donateurs et aux personnes de leur choix.

Dans cette nouvelle organisation, le *nabatchi* — que je traduis par un néologisme : « ambianneur¹ » —, parfois qualifié de *chawish al-masrah*, « planton ou gardien de l'estrade », est devenu le personnage central de la fête. Au départ, chargé de porter les instruments et homme à tout faire accompagnant les musiciens, le *nabatchi* est aujourd'hui celui qui anime le mariage en scandant le nom des invités et en déclinant leurs qualités. Il reçoit de leur main les dons d'argent qu'il remet ensuite à l'organisateur de la fête.

La relation entre ce personnage et les invités est médiatisée par des billets de banque qui sont tendus, tenus, jetés, pris, agités, portés à la bouche, baisés, etc. Des discours accompagnent ces dons ostentatoires d'argent, faits de félicitations, de salutations à diverses personnes, de remarques appréciatives sur un quartier, une profession, une région, voire un pays si l'un des invités à la noce est étranger.

Il est proposé dans ce texte d'analyser les usages de l'argent dans la situation des mariages de rue — dont la description, liée à des considérations méthodologiques, constituera un préambule — en examinant les procédures de sa circulation démonstrative. Il s'agirait d'esquisser une grammaire de l'échange argent — salutations publiques et d'approcher à cette occasion ce qui serait de l'ordre d'une relation intime à la matérialité de la monnaie.

Préambule : une situation et ses cadres, les fêtes de mariage de rue au Caire

Les mariages de rue au Caire sont une institution ancienne que les règlements d'urbanisme tentent de contrôler à la fin du XIX^e siècle par un arrêté circonscrivant les modalités de l'empiètement sur la voie publique des particuliers qui, à cette occasion, « pourront être autorisés à occuper la moitié de la largeur de la voie publique, lorsqu'ils en feront la demande en payant les taxes prévues à l'art. 13 dudit règlement » (arrêté du 22 juin 1896, cité par Lamba, 1911).

1. Ce n'est pas une référence à la Société des ambianneurs et des personnes élégantes (SAPE), mouvement né au Congo-Brazzaville à la fin des années soixante. Il s'agit d'insister sur le rôle du *nabatchi* dans l'animation de la fête et le maintien de son « ambiance » (*gaw*, qui signifie air, atmosphère, et au sens figuré, ambiance : on parle ainsi de l'ambiance du mariage, *gaw el-farah* ou d'un mariage dans lequel il y a de l'ambiance, *fih gaw*).

Les fêtes (*farah*, pl. *afrah*, dérivé du mot joie²) de rue concernent principalement les mariages, mais également divers événements de la vie familiale et sociale comme les circoncisions, la naissance d'un enfant (au septième jour, *subu'*), les fiançailles, les anniversaires, la réussite d'un enfant à un examen, etc. Ces soirées mettent en jeu une relation d'obligation réciproque avec un don appelant un contre-don différé qui est produit lorsque l'un des donateurs organise à son tour une soirée de célébration. Plus particulièrement, les fêtes de mariage sont un moment d'oboles monétaires faites par les invités au *nabatchi*. Selon les accords préalables, cet argent peut être reversé en totalité à l'orchestre, partagé entre l'orchestre et l'organisateur du mariage, ou bien revenir en totalité à ce dernier (*farah mukkaft* : l'orchestre reçoit alors un fixe). L'organisateur est, en général, l'un des membres de la famille de la mariée ou de son prétendant, ou une personne commise par celle-ci. Il versera leur dû aux familles après s'être acquitté des frais afférant à la fête, y compris sa propre rétribution (si c'est un professionnel), celle de l'orchestre et de la (ou les) danseuse. De plus en plus de familles espèrent ainsi tirer de ces dons monétaires une aide financière directement attribuée aux époux.

L'ensemble de ces fêtes est qualifié de *baladîs*, terme qui atteste de leur caractère local et populaire et les distingue ainsi des mariages *afranguis*, étrangers mais aussi « chics » qui se déroulent dans les salles des fêtes des clubs — espaces fermés de sociabilité dont les membres se recrutent sur une base élective ou corporatiste — et des hôtels de luxe. L'intérêt d'organiser une fête dans la rue est que le don ostentatoire d'argent y est possible, à la différence des clubs ou des hôtels où ces pratiques sont proscrites par les règlements comme par la bienséance. De plus, le coût de la location d'une salle est écarté, même si l'usage de la rue n'est pas gratuit : afin d'obtenir la possibilité de continuer la cérémonie, il faut, en effet, s'acquitter de contraventions « informelles » aux différents équipages de police qui ne manquent pas de se succéder à intervalle régulier sur le site.

Pour la tenue de la fête, une portion de rue ou de ruelle est appropriée, créant une incise privative dans l'espace communautaire de résidence. Celle-ci se fait au moyen de grandes tentures qui délimitent l'espace dévolu à la fête tout en laissant un passage minimum pour les passants. D'autres marqueurs viennent spécifier l'espace en lui attribuant des propriétés inédites (amplitude sonore, organisation de l'espace, mise en place de seuils, institution d'un accueil, etc.). Les modifications des

2. Le terme désigne à la fois les festivités en général et les mariages à proprement parler.

qualités du lieu induisent une transfiguration de la rue qui devient un espace festif intégrant un risque de possible transgression et soumis à un contrôle social accru par rapport aux situations routinières.

Les qualités sensibles de la rue sont ainsi modifiées et l'ordre de la fête qui se met en place entraîne des changements dans la présentation de soi. L'espace cérémoniel se constitue en une arène relativement circonscrite de visibilités mutuelles dans laquelle les enjeux économiques se mêlent aux enjeux sociaux (prestige, publicisation des appartenances et des hiérarchies, etc.). Dans ces moments privilégiés de mise en scène des identités citadines, l'argent (*al-fulûs* en arabe égyptien) joue un rôle prépondérant en circulant de façon ostentatoire.

L'approche adoptée consiste donc à isoler une situation, un événement particulier de la vie sociale des quartiers cairotes : la fête de mariage de rue. La cohérence de cette situation résulte de l'engagement des individus qui y projettent un « minimum de sens partagé³ ». Les interactions entre les personnes en dessinent les contours, plutôt que les limites spatiales dans lesquelles prend place l'événement. Cette perspective libère l'enquête anthropologique des contraintes spatiales des monographies puisque c'est la cohérence d'une situation qui est constitutive du terrain et non plus un espace défini. Les mariages de rue se produisent dans des lieux spécifiques : des rues « appropriables », c'est-à-dire des rues insérées dans une communauté de résidence et donc investies d'un caractère relativement communautaire et qui ne sont pas, la nuit tout au moins, un point de passage d'anonymes et d'étrangers. Les rues et ruelles des quartiers populaires de la vieille ville ou celles des vastes zones d'habitat informel disposent de ces caractéristiques et constituent ainsi les sites dans lesquels se produisent les fêtes. Les fêtes de mariage peuvent intervenir dans n'importe laquelle de ces voies, l'ordre interactionnel qui les caractérise n'en sera quasiment pas modifié. Il s'agit donc d'isoler un événement social, la fête de mariage, comportant une dimension rituelle importante, celle d'un rite de passage et d'alliance dans lequel prennent place des ritualisations secondaires⁴. Ces dernières concernent,

3. Le modèle de cette approche anthropologique fut élaboré par J. Clyde Mitchell dans son analyse de la *Kalela Dance* à propos de laquelle il insiste sur l'intérêt de « mettre le poids sur le contexte interactionnel plutôt que sur les cultures au nom desquelles les individus interagissent » (cité par Agier, 1995 : 45).

4. Constatant que les rituels adressés aux représentants d'entités surnaturelles ont disparu, Goffman écrit : « Il ne reste que de courts rituels qu'un individu accomplit pour et envers un autre et qui attestent de la civilité et du bon vouloir de la part de l'exécutant, ainsi que la possession d'un petit patrimoine de « sanctitude » de la part du bénéficiaire. Il ne reste en bref que des rituels interpersonnels. » (1973 : 744)

notamment, la circulation de l'argent au sein de l'espace circonscrit de la festivité. La description de ces interactions spécifiques sera accompagnée d'une tentative pour les contextualiser, ce qui implique de rendre compte des contraintes qui pèsent sur la situation. Ainsi, la polarisation de la cérémonie autour de l'argent, qui se fait jour depuis une trentaine d'années, renvoie à quelques éléments structuraux que je tenterai d'identifier.

Changements d'usage : les évolutions formelles de la situation

Du point de vue de son déroulement, on assiste donc à une série de changements destinés à replacer l'argent au centre du *farah*. La première de ces transformations consiste en une rétraction de la fête dont les deux séquences, accueil des invités à l'entrée et performance scénique, sont unifiées. Désormais, l'accueil se fait depuis la scène et le *nabatchi* est responsable des enchaînements : accueil, salutation, intermèdes musicaux et de danse. La musique passe donc au second rang. Elle est régulièrement interrompue par les salutations publiques des arrivants qui se faisaient auparavant à l'entrée du mariage sans interrompre les numéros des artistes. La contraction a consisté à assimiler ces deux moments et donc à assujettir la musique et la danse à l'accueil des invités par le *nabatchi*.

On peut sans doute rapporter cette évolution à l'électrification, qui dans les années soixante modifie l'ambiance sonore du mariage. Les instruments amplifiés, notamment l'orgue, remplacent les fanfares de cuivre (*hassaballah*) dont la puissance sonore est désormais inutile.

Le témoignage d'une figure de l'avenue Mohamed Ali, Abu Mustafa, musicien et compositeur né en 1918 dont tous les enfants sont dans le « métier », permet de donner un tour plus vécu à ce changement :

« Dans les années soixante, le mariage était comment ? La musique de cuivre était au début du mariage et à l'intérieur, il y avait l'orchestre, c'est-à-dire une musique dehors pour celui qui arrive, qui lui joue le *salem* et le *tahiya* (salutation et félicitations). Et dedans l'estrade et l'orchestre. Les cuivres sont dehors. On les appelle *l'accueil des invités*. Tous ceux qui viennent, les invités, ils leur jouent le *salem* [phrase musicale en do majeur] et l'un d'entre eux annonce : « *salem, tahiya lifulan guai* » [salutations et félicitations à untel qui arrive]. Il entre ensuite dans le mariage (*biyekhush al-farah*), il s'assoit sur une chaise et il regarde l'orchestre. Après cela, la musique de cuivre fait la *zaffa* du marié [procession musicale], tourne un peu avec lui dans son quartier puis il retrouve la mariée pour rester avec elle. De nos jours, toutes ces choses sont interdites, cela n'existe plus. » [...] « Pour le *don*

d'argent, on annonçait : Untel, félicite le marié, il a payé 10 livres, Untel félicite le marié, il a payé 5 livres, etc. »

(Entretien avec l'auteur, Le Caire 2000).

Le rôle des *nabatschi* a considérablement évolué depuis que ces derniers se sont « emparés du micro ». Ce repositionnement de la profession s'inscrit dans la somme des changements affectant la cérémonie.

« Avant c'était mieux que maintenant. Les mariages *beledi-s* avant étaient mieux. Il y avait des gens qui savaient écouter. Ils étaient mélomanes et aimaient le *tarab*. De nos jours c'est fini, l'organisateur de la fête le fait pour récolter de l'argent. Il n'est pas là pour écouter des gens. Il le fait pour l'argent. Il veut amener l'argent pour payer la nourriture et les tentures et l'électricité.

— Le *nabatchi* c'est le plus important dans le *farah* ?

— Il est très important celui-là pour le travail aujourd'hui. Avant il n'y avait pas ça. Il y avait de l'ordre. Le *nabatchi* restait sur l'estrade et n'en bougeait plus. Maintenant il a appris à prendre le microphone et descend en bas avec les gens et ça devient un peu de la mendicité et ça fait mauvais effet. Il descend, nomme untel et untel et les oblige à monter sur l'estrade. [Pour qu'ils payent] ça la fout mal. Il peut être venu invité, il n'a pas d'argent ou il a déjà donné 20 livres et n'a pas pour donner encore et il a donné au père de la mariée et n'a pas pour encore donner. Pourquoi va-t-il encore se faire griller par le *nabatchi* ? Le *sahib* du mariage amène le *nabatchi* pour ça. Et il se fait 250-300 livres. »

Extrait d'entretien avec un musicien de l'avenue (Darb al-Ahmar, 2002)

Il est fréquent que des félicitations soient adressées aux mariés et à leur famille par les chanteurs qui les intègrent dans le cours mélodique de leur interprétation, et non pas uniquement par les *nabatchis*. Cela correspond à un emprunt partiel au monde rural. Comme l'indique l'ethnomusicologue Mohamed 'Umran :

« Chez le chanteur rural [dans le Delta égyptien], l'annonce du don se fait pendant le chant dans la fête avec le terme salutation (*tahiyya*) ; le chanteur élève la voix en tenant les billets qui lui ont été remis et dit : « Cette salutation vient du *haj* untel pour le marié (*al-'arûs*) et sa famille ou pour la mariée (*al-'arûsa*) et sa famille, etc. ⁵ »

5. Cette tradition se retrouve dans le *mawâl*, poésie rurale improvisée et chantée qui est passée au Caire sous une forme modernisée intégrant des noms en incise, un peu à la façon des dédicaces des rappers. (cf. Puig, 2006). Dans les mariages cairotes des deux premiers tiers du XX^e siècle, l'orchestre jouait des chansons spécifiques à la situation et les salutations intervenaient à la fin des morceaux.

(‘Umran M., 2002 : 267, trad. N.P.)

Franck Mermier a repéré une évolution comparable à Sanaa (Yémen) à propos de la cérémonie tribale du *rifd* consistant en une forme spécifique de « mise en scène » de l’alliance (1997 : 111). Le nom des invités est proclamé par le *muzzayîn* (coiffeur-barbier, jusqu’à une date récente, il procédait à la circoncision des jeunes garçons) qui est en charge de la cérémonie et mentionne à chaque obole, le nom du donateur et la somme versée. Le même mot pour la même fonction existe dans l’Égypte rurale. La façon dont ensuite la cérémonie est appropriée et adaptée dans la société citadine diffère entre Sanaa et Le Caire, mais dans les deux cas, l’urbanisation des capitales en relation avec un exode rural massif intervenant dans les années soixante vient modifier la forme des cérémonies de mariage au sein des sociétés populaires urbaines.

À Sanaa, le tamis de la société citadine conduit à la privatisation du don et à garantir ainsi « une certaine discrétion quant aux montants et à la provenance des dons » et éviter « la surenchère parfois cruelle qui caractérise les mariages d’inspiration tribale » (Mermier, 1997 : 113). En Égypte, la situation est différente : la pratique de la *nuqta* d’origine rurale se faisait en deux temps : le don principal était gardé secret et consistait, à l’instar du *rifd* yéménite (appelé *tarh* quand il franchit les portes de la ville) en une donation pour les mariés (*nuqat batniyya*). Un don bien moins important était fait en public devant l’orchestre (*nuqat zahiriyya*). Au Caire et dans les grandes villes égyptiennes, cette pratique a évolué. Elle a rencontré tout d’abord le modèle du cabaret : depuis le début du XX^e siècle, les scènes des *night-s* (comme on les appelle parfois au Caire) sont en relation étroite avec les estrades des mariages. Les artistes sont les mêmes et ils sont rétribués selon le même principe : celui de la *nuqta*, qui dans ce contexte désigne l’argent versé par les membres du public pour la danseuse et l’orchestre.

On peut faire l’hypothèse que l’évolution dans la destination de l’argent au sein des mariages citadins dans la société populaire cairote est la rencontre de deux formes rituelles : celle consistant à verser une très modeste obole aux mariés publiquement et celle consistant à verser à l’orchestre une rétribution directe de la part du public dans les mariages, puis dans les cabarets lorsqu’ils apparaissent au début du XX^e siècle.

Dans le contexte contemporain, l’argent publiquement distribué ne revient plus systématiquement à l’orchestre et à la danseuse et sa destination finale est arrêtée de manière contractuelle par les

protagonistes, évolution qui n'est pas sans rapport avec la paupérisation des musiciens de mariage.

Aussi le mot qui désigne la pratique du don monétaire : *nuqta*, pluriel *nuqât*, a-t-il le double sens de gratifications faites à un orchestre et une danseuse et de « cadeau de mariage ». De même, Muhamed 'Umran, dans son ouvrage sur les expressions de la musique populaire égyptienne, indique à l'entrée *nuqta* :

« toute sorte de cadeau matériel ou en argent que les gens s'échangent à l'occasion d'événements sociaux, en particulier lors des réjouissances comme les mariages, les anniversaires, le septième jour de la naissance et la circoncision, de même qu'au retour du pèlerinage à La Mecque. »

('Umran M., 2002 : 266, trad. N.P.)

Plus loin il indique que la *nuqta* consiste également à offrir de l'argent aux membres d'un orchestre et à la danseuse.

Notons, enfin, le développement de la pratique consistant à organiser une fête uniquement dans le but de récolter l'argent par l'intermédiaire de la *nuqta* : ainsi de certaines fêtes d'anniversaire préparées par des parents afin de financer les études de leurs enfants ou encore des soirées organisées par un musicien et pompeusement appelées « nuits d'artistes ». Ces nuits prennent une forme intermédiaire entre le cabaret « relocalisé » dans la rue et le *farah*, puisqu'elles intègrent des salutations aux invités. L'espoir d'un gain obtenu grâce aux dons de ces derniers constitue la motivation essentielle de l'opération. Toutefois, la réussite n'est pas garantie : elle dépend directement de la générosité du public qui peut se trouver très moyennement motivé pour effectuer des dons dans un tel contexte. Si les coûts d'organisation de la fête excèdent les dons monétaires, le musicien « y est de sa poche », comme je l'ai vu à plusieurs reprises. Ces opérations ne permettent pas, à la différence des tontines qui s'organisent dans les quartiers populaires (Singerman, 1995 : 76), d'obtenir des financements conséquents.

La relation argent – salutations dans les mariages de rue

Les gestes de l'échange : les mises en scène de l'argent

Dans le déroulement du *farah baladi*, l'argent est mis en scène, ou plutôt mis sur le « devant de la scène », c'est-à-dire gardé dans l'aire des visibilités mutuelles et non pas uniquement sur l'estrade sur laquelle se tiennent musiciens, danseuse (s) et *nabatchi* (s). Ceux-ci conservent les billets en main durant toute la séquence dévolue aux salutations des

donateurs avant de remettre l'argent à l'organisateur du mariage ou à la personne choisie pour cette fonction. Ce personnage de confiance est vite identifié, il se tient généralement non loin de l'estrade, voire sur la scène même ; une mallette pour entreposer les billets est parfois posée sur ses genoux. Jusqu'à ce qu'il trouve refuge dans leur attaché-case, d'où ils ne seront extraits que pour un partage généralement problématique, les billets sont conservés à la vue du public. La liasse de billets peut aussi séjourner au creux de la main de « l'argentier » durant toute la cérémonie. Les *nabatchis* les brandissent tandis qu'ils égrènent les noms des donateurs et leur qualité, en indiquant, parfois, le montant du don. Je distingue deux raisons à cette mise en scène de l'argent.

Tout d'abord, il doit rester visible par le public afin de témoigner de la prodigalité des invités. Chacun est témoin de ce qui est offert et, lors du *farah* du donateur ou de l'un de ses proches, le bénéficiaire sera tenu par l'obligation d'un contre-don au moins équivalent au don initial ou, si possible, plus élevé. En général, une personne désignée par l'organisateur du mariage se charge de consigner par écrit les différentes *nuqt* recueillies au cours de la nuit de façon à en garder une trace écrite. L'exposition de l'argent est également une « ficelle » du *nabatchi* : on considère dans le métier que « l'argent appelle l'argent », si les convives aperçoivent dans la main de l'ambianceur des liasses importantes de billets, ils seront tentés, par simple effet d'émulation, de manifester davantage de générosité. Les *nabatchis* réputés sont ceux qui obtiennent le plus de *nuqta*, du fait de la qualité de leurs salutations et des « trucs » qu'ils déploient pour obtenir un maximum de contributions de la part des invités. Leur salaire dépend de cette aptitude car leur rémunération est la plupart du temps liée à la *nuqta* dont ils perçoivent une part. Plus généralement, l'ensemble de l'édifice économique de la fête est suspendu à la récolte de l'argent. En effet, la *nuqta* sert non seulement à rétribuer les musiciens mais également à couvrir autant que possible l'ensemble des frais (électricité, location des chaises, de l'estrade, des tentures, des lampions, collations servies aux invités, sonorisation, etc.). En outre, de plus en plus de familles espèrent tirer de cette manne une aide financière directement attribuée aux époux.

*La publication des personnes et des appartenances*⁶

6. Suivant le sens que lui donne Jean-Noël Ferrié, « publication » désigne ici « le fait de rendre public, de laisser connaître au public » (2004 : 14, note 10).

Le *farah* constitue un moment privilégié de la présentation de soi et de l'évaluation et de la reconnaissance de sa position dans la société. Les comportements, les gestes, les déplacements des corps, les regards, etc. en témoignent. L'annonce du nom des habitants résonne dans l'espace sonore et confère une reconnaissance publique de la respectabilité et du prestige de ceux dont le patronyme est scandé. L'ordre social du mariage se caractérise ainsi par une exposition de la société citadine et de ses identités, et les personnes s'orientent dans la situation en fonction d'une recherche de prestige obtenue par la publication de leur nom et, le plus souvent, de celui de leur quartier, assortie de brefs commentaires élogieux. La fréquence de ces références spatiales illustre la conscience territoriale des habitants, toujours prompts à mettre en avant une appartenance à un lieu. Elle donne à voir les découpages morphologiques de la ville. Ainsi, ce qui est dit dans la fête ressortit pour partie à l'ordre des territoires urbains à travers l'évocation des noms de quartier et de leurs qualités supposées. La vigueur des appartenances territoriales fournit ici un registre privilégié des salutations au cours desquelles de nombreuses références sont faites au quartier : « le quartier de Darb al-Ahmar, le quartier des hommes, des vrais », ou encore *bilad al-mazâg al-'alî*, « le pays où l'on sait vivre » ; celui de Sayida Zeynab, *bilad al-adab*, *bilad al-Qombila*, « Le pays de la politesse, le pays de la bombe ⁷ ».

Dans cet ordre festif, la priorité est donnée à l'accueil des arrivants (qui procède donc d'une logique d'hospitalité) par le *nabatchi* et l'orchestre. Dans la séquence présentée (cf. annexe), les billets n'ont pas quitté la main du donateur (Abu Seha) qui patiente, remettant à plus tard la réalisation de son effet dramatique. Il le fait de bonne grâce, mais ce genre de situation peut déboucher sur des tensions quand l'interruption du cours des salutations est ressentie comme une humiliation.

L'accueil des invités se fait tandis que ces derniers sont encore debout et traversent, par une allée ménagée entre les tablées, l'espace du mariage en direction de la place qui leur sera attribuée. Il s'agit là d'un moment d'emphase, à la hauteur de la considération que l'on souhaite accorder aux personnes. Des hommes de la famille hôte se tiennent donc prêts à solliciter à tout moment le *nabatschi* pour qu'il salue un nouveau groupe d'invités. D'autres, dans l'espace dévolu au public masculin, face à

7. Deux explications à ce surnom m'ont été proposées par mes informateurs : soit une bombe aurait réellement été larguée sur le quartier, soit le *mouled* [fête d'anniversaire d'un saint] qui s'y tient chaque année pour honorer la petite-fille du prophète, et qui attire lors de la grande nuit un million de personnes, aurait fourni cette image figurée d'une « explosion de personnes ».

l'estrade (les femmes étant sur un côté, autant que possible dans un angle mort des regards masculins), font écho à la grandiloquence des salutations en aménageant avec entrain un emplacement pour les hôtes, dégageant au passage les grappes d'enfants et d'adolescents qui avaient profité de cette vacance des bonnes places au voisinage de l'estrade. Les salutations en cours se poursuivent après l'hommage aux invités au moment où ils investissent la place. Ces derniers ne tarderont d'ailleurs pas à mêler leur voix au concert des donations et des salutations.

Le donateur concilie une volonté « d'apparaître » à une obligation sociale, celle du don qui vient répondre à un don préalable ou annonce un don futur. Selon la suggestion d'un informateur musicien de mariage (donc coutumier de la situation), les invités « gratifient (*bînuqqut*) l'orchestre seulement pour se faire voir ».

Dans tous les cas, la recherche ou la confirmation d'un prestige personnel est un enjeu pour le donateur. La fête de mariage constitue l'une des rares arènes de visibilité mutuelles disponible dans la société citadine populaire dans laquelle il soit possible d'exposer ou de bâtir un statut. L'argent donné est le médiateur de ce statut. Il est donc donné de façon ostentatoire, en accentuant l'effet dramatique tandis que l'on tente de focaliser l'attention le plus longtemps possible. Il s'agit donc de citer ou faire citer au micro des amis, des membres de la famille, le quartier dans son ensemble, les membres d'une corporation professionnelle, etc. Durant ce temps, les billets sont extirpés un à un. Les donateurs peuvent compter sur une petite panoplie d'effets : les billets peuvent être jetés en l'air, de façon à donner une image d'abondance et de prodigalité (séquence en annexe : le personnage de Abu Seha). Il faut un minimum de billets pour faire cela (dans la séquence, c'est le minimum). On imagine difficilement une tentative pour réaliser l'effet « pluie de billet » sans disposer du volant nécessaire de coupures. Donc, s'il y a moins de billets, un ou deux seulement, on les tend simplement au *nabatchi*.

Dans ce cas, ils sont tenus de façon ostentatoire dans la main par le donateur le temps de la séquence des félicitations : prise de parole directe ou par l'intermédiaire du *nabatchi* (auquel une personne de la famille connaissant les invités souffle éventuellement les félicitations), don du ou des billets, et enfin illustration musicale du don.

L'argent médiatise donc les interactions et la publication du don permet de confirmer un statut social. C'est cette publication des dons, des noms et des appartenances qui, dans l'espace sonore de la fête et de la ruelle entière où elle s'insère, fonde la reconnaissance sociale obtenue grâce à la *nuqta*. Le prestige de donner et l'art de recevoir se combinent

pour donner forme et substance à la relation entre le donateur et le *nabatchi*.

Un ticket pour l'estrade : les sorties du cadre

L'anthropologue égyptien Mohamed Ghunaym, grand nostalgique des *farahs* d'antan, signale que dans les mariages de rue et de village contemporains :

« Les invités montent sur l'estrade pour interrompre le chanteur et présenter leur *nuqta* aux organisateurs du mariage et déclamer leurs félicitations. Ce type d'individu est considéré comme nocif du fait qu'il consomme des boissons alcoolisées et fume de la drogue. Tout ça se termine en général par des bagarres. » (33). Un peu plus loin, il rapporte les propos d'une danseuse de al-Mansûra : « Les mariages d'antan étaient respectables, la personne restait assise et envoyait la *nuqta* sans bouger, mais maintenant n'importe qui monte sur l'estrade après avoir sniffé ou avalé des pilules et ils veulent danser avec l'almée, la toucher et la faire chanter selon leurs envies »

(Ghunaym, 1998 : 36, trad. N.P.).

Dans ce contexte de discordance potentielle, la prise en charge à l'arrivée dans la fête est autant un acte d'hospitalité qui complète celui, sonore, de l'orchestre, que le reflet d'un contrôle accru sur un espace ouvert de manière à maintenir les conditions de la pratique ludique et festive. La tension liée à l'intrusion d'étrangers se traduit notamment par une certaine fébrilité des hommes de la famille invitante. Des débordements dus à un trop plein d'excitation (et d'alcool et/ou d'autres drogues douces et moins douces) peuvent se produire et entraîner des situations délicates, comme, par exemple, lorsque des coups de feu sont tirés en l'air, des danses trop lascives et inconvenantes exécutées sur l'estrade avec la danseuse ou le micro monopolisé par un invité squattant la scène, etc. Les incidents ne sont pas rares et les ambiances peuvent parfois basculer vers un désenchantement profond accompagné d'un douloureux rappel du principe de réalité. Aussi l'ordre que manifestent les fêtes de rue, ordre collectif et ordre interactionnel, est-il bien éloigné du désordre que l'on prête généralement à ce genre de festivités et à l'instar du carnaval, « la fête n'est qu'exceptionnellement un prélude à la révolte ⁸ ».

De façon récurrente, des problèmes se font jour quand une personne veut monter sur l'estrade, munie de son « billet », afin d'agripper le micro pour se lancer dans de longues salutations à ses amis. Celui-ci est

8. Constant-Martin (2000 : 178).

fermement tenu dans sa main et bien visible tandis qu'il grimpe sur l'estrade. Il s'agit d'être vu, entendu et respecté lors du don de sa *nuqta*. L'enjeu réside donc dans cette visibilité et cette publicité que la personne s'octroie de façon exagérée, du point de vue de la bienséance, en sortant du cadre du comportement conventionnel. Cette pratique est tolérée, bien que les *nabatchis* tentent toujours de la limiter. Dans l'un des enregistrements faits dans la vaste zone d'habitat informel de Manshi'at Nasr, on entend distinctement le *nabatchi* demander à ce que les donateurs montent l'un après l'autre sur l'estrade (« *yerit wahid bess 'al masrah* »), il les rappelle à la raison et, pris à partie, précise que l'orchestre et la danseuse sont là que pour gagner leur pain (sous entendu, « nous ne sommes pas là contre vous mais pour faire notre boulot »). La monopolisation du micro interrompt la fluidité de la relation don d'argent-salutation. Or, les organisateurs du mariage comme le *nabatchi* ont bien sûr tout intérêt à obtenir des séquences échanges-salutations les plus courtes possibles de façon à engranger le maximum de devises. J'ai observé à de nombreuses reprises des jeunes hommes visiblement un peu éméchés investir l'estrade pour saluer leurs parents et amis. Je retrouve dans leur gestuelle un comportement stéréotypé de construction d'une masculinité virile et adulte par l'imposition de leur autorité temporaire sur la scène. La scène dans ce cadre est un espace de subjectivation dans lequel l'exposition permet de jouir de son individualité.

Cette exigence de publicité à laquelle répond temporairement l'arène du *farah* est donc la source de tensions qui se double de celle liée à l'intrusion dans un espace peu ou prou paré d'une dimension privative puisque la fête se déroule, je le rappelle, dans une rue ou ruelle habitée par des résidents et les membres de la famille organisatrice. De plus, et c'est là également une nouveauté qui s'inscrit dans la somme des évolutions de la cérémonie depuis les années soixante-dix, les femmes et les hommes partagent un même espace, bien qu'ils y soient séparés strictement. Il est compréhensible, dès lors, que les hommes de la famille hôte soient soumis à une certaine pression : les qualités domestiques de la fête et la présence des femmes constituent deux possibilités d'atteinte au domaine de l'honneur auxquelles s'ajoute, bien entendu, la circulation de l'argent.

Des disputes interviennent à ce dernier sujet quand un invité « court-circuite » ou éteint (en référence à l'argent qui « allume », thème récurrent des discours des *nabatchis*) la *nuqta* d'un tiers en donnant une somme plus élevée et en exigeant alors de l'orchestre une chanson de son choix. Ces tentatives de faire valoir un choix propre et de s'assurer une

autorité se retrouvent régulièrement et provoquent à peu près systématiquement des esclandres. Dans ces cas-là, chacun se succède son billet à la main sur l'estrade pour faire valoir son point de vue, et, selon le commentaire d'un informateur musicien : « l'estrade devient un tribunal où se juge une affaire. »

Enfin : Ne parlons pas d'argent

Les procédures démonstratives de la circulation de l'argent aboutissent d'une certaine façon à investir la monnaie d'une dimension matérielle et à en faire une chose en soi, parallèlement à sa fonction d'échange permettant d'acquérir des marchandises sur un marché.

Grâce à son offre, et donc à cet argent qu'il brandit, le donateur devient le héros éphémère d'une séquence dramatique de la performance. L'argent devient donc un objet et, en tant que tel, on le manipule en dehors de la logique fonctionnelle de l'échange : il fait partie du spectacle. Cet usage de l'argent dans une situation fortement ritualisée constitue un contrepoint « au processus d'abstraction universel » dont est porteur la monnaie qui « constitue les agents sociaux en individus séparés dont les rapports sont médiatisés par la circulation des objets » (Bazin et Bourdarias, 2002 : 18). Dans ce cas, la monnaie, qui habituellement reste plutôt dans l'ombre des poches des chemises et à l'abri dans les portefeuilles — quoique l'on trouve souvent dans les ruelles du Caire quelques vieux artisans en train de compter une liasse de billets — est rendue dans le cours du mariage à une existence pleine, projetée en pleine lumière et mise au centre de la scène et des regards. Toutefois, plus l'argent est montré, moins son nom est évoqué, et ce n'est que de façon métaphorique qu'il apparaît dans les discours des *nabatchis*. Ces derniers parlent alors de « bougies », de « jasmins », de sommes « éclairantes » « vingt éclairantes » par exemple pour 20 livres), de *tahiyat*, mais rarement (jamais ?) d'argent (*fulûs*) ou de guinées, comme, en écho probablement à la présence anglaise dans le pays, on désigne les livres en arabe égyptien. Cela peut être considéré comme une pudeur dans le don, signifiant une relation désintéressée et purement amicale, un don qui est pourtant fortement médiatisé par ailleurs. Cela pourrait être pris ainsi comme une façon de sauvegarder la forme, de ne pas trop en rajouter dans la dimension matérielle de la fête.

La manipulation des billets est peu attentionnée : ils sont froissés, pliés, tenus avec ostentation mais sans affectation, à l'instar des usages quotidiens d'ailleurs, dans lesquels l'argent est manié sans égards particuliers dans des gestes relevant d'une intimité qui n'est plus celle de

l'Occident vis-à-vis de la monnaie (billets tenus dans la bouche, servant de pense-bête, billets-cadeaux annotés au stylo-feutre, etc.).

Dans le mariage de rue, les logiques de l'exposition informent la relation salutations-dons d'argent. Elles mettent en jeu des stratégies de distinction médiatisées par des billets de banque investis de leur attribut d'autorité et de pouvoir social. Elles se superposent ainsi à la nécessité sociale du don lors des fêtes de mariage de rue au Caire.

Conclusion

Le choix de l'analyse situationnelle obscurcit un peu la dimension de « dette sociale » (Breton, 2002 : 14) que revêt la monnaie dans les mariages de rue. Bien que j'aie signalé à plusieurs reprises son existence, le fonctionnement social du don d'argent et contre-don n'est pas ici explicite. Qui donne quoi, comment et pourquoi, restent des questions en suspens. Les réponses seraient certainement de deux ordres, le premier construirait un entrelacs d'obligations réciproques et d'échanges différés constituant une part de l'armature de la société « populaire » (le terme garde une certaine pertinence au Caire). Le second mettrait en jeu une vision plus globale de l'argent, car « si la monnaie est la forme de règlement des dettes, il faut la comprendre, à la suite de Georg Simmel, comme une créance que les individus tirent sur la société tout entière » (Breton : 14). En revanche, l'analyse du système don-salutation met en lumière un traitement spécifique, relativement nouveau, de l'argent au cours des mariages de rue qui conduit à lui prêter, le temps de la situation, une existence propre et à en faire le média des interactions et des stratégies de présentation de soi. Du fait des bouleversements que la société égyptienne a connus, n'est-il pas envisageable, et c'est là une hypothèse probablement hasardeuse, de considérer que la polarisation de la cérémonie sur l'argent correspond à une certaine déstabilisation des cadres anciens ? La créance implique la confiance : dans le monde du marché, le contrat « soutient » cette confiance ; dans celui de la vie sociale, ce serait la vue de la chose donnée, autrement dit l'argent, qui jouerait ce rôle. Le fait d'être sous le regard crée une logique propre à l'exposition, c'est de cette logique que j'ai essayé de rendre compte prioritairement en montrant que, contrairement aux usages référencés dans les sociétés « exotiques » (Breton : 16), la monnaie « de papier » était investie d'une dimension excédant le simple cadre de l'ordre marchand. Ainsi, dans les cérémonies de mariage au Caire, l'argent médiatise des relations entre des personnes et non pas entre des biens.

À une autre échelle, il serait sans doute pertinent de rapporter l'évolution formelle des mariages de rue du point de vue notamment de la relation argent-salutations aux contextes susceptibles d'imprimer leur marque à la situation. Mona Abaza témoigne de l'ampleur des modifications des pratiques consuméristes à la suite du changement de politique intervenu dans les années soixante-dix, en indiquant que c'est durant l'*infitah* (la politique « d'ouverture⁹ » enclenchée en 1974) de Sadate que s'est produit le changement de style de vie le plus radical pour ceux de sa génération. Elle ajoute : « Durant l'ère de Sadate, les Égyptiens ont découvert les désirs illimités, mais aussi les frustrations d'un besoin de consommation à jamais insatisfait. » (2004, trad. N.P.).

On passe alors d'un modèle de comportement basé sur la modération et la sobriété à des modes de consommation beaucoup plus ostentatoires accompagnant le développement de l'offre en biens et services et l'éclosion d'une classe d'entrepreneurs bénéficiant de nouvelles possibilités économiques. Le nouveau quartier de Mohandessin (les « ingénieurs ») construit dans les années soixante-dix symbolise cette nouvelle ère de la consommation ostentatoire et la fin de la « culture de la pénurie » (Abazza, 2004).

Pourtant, dans les milieux urbains tout au moins, cette politique se traduit également par une baisse du pouvoir d'achat avec une diminution des salaires réels de 10 % dans le secteur de l'industrie manufacturière entre 1974 et 1990 (Cottenet-Djoufelkit, 2003 : 161). Les classes urbaines connaissent alors une homogénéisation par le bas, « produit du déclassement généralisé de la société cairote des années 1980-1990 » (Denis, 1998 : 136).

La société urbaine qui se met en place dans les années soixante-dix est donc à de nombreux égards bien différente de celles qui la précèdent. De nouvelles générations voient le jour et de vastes zones non planifiées se développent grâce notamment à des apports des quartiers centraux qui perdent des habitants. Cette massification du Caire (John Waterbury parle de l'établissement d'une ville plébéienne en 1973) correspond à un appauvrissement généralisé des habitants et au développement d'une nouvelle classe d'entrepreneurs proche du pouvoir qui engrange les dividendes de l'ouverture économique. Les mariages de rue s'inscrivent

9. Le pays passe du socialisme nassérien à une ouverture économique sous la présidence de Anouar al-Sadat. Une nouvelle inflexion est donnée à cette politique économique dans le cadre d'un ajustement structurel avec de profondes réformes économiques menées à la demande des bailleurs de fonds, FMI et Banque mondiale (Cottenet-Djoufelkit, 2003 : 148 et 161).

dans ces évolutions liées à des changements économiques majeurs accompagnés d'une nouvelle relation à la richesse et à l'argent. Ce qui précédemment était fait dans la discrétion se fait désormais au grand jour. Cette nouvelle culture du *show off*, en rejoignant la volonté de « surdifférenciation » au sein de la société citadine, pèse sur la relation don-salutations des *farahs* actuels. L'arène du mariage devient alors l'un des rares lieux d'exercice d'une volonté d'exister pour soi au milieu de millions d'autres.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- ABAZA M., 2004 : Advertising history, Al-Ahram Weekly Online, Cairo, 1-7 july, 697. [<http://weekly.ahram.org.eg/2004/697/feature.htm>].
- AGIER M., 1996 : « Les savoirs urbains de l'anthropologie », *Enquêtes, La ville des sciences sociales*, 4, 35-58.
- BAZIN L., BOURDARIAS F., 2002 : « Monnaies, pluralités, contradictions », *Journal des anthropologues*, 90-91 : 9-23.
- BRETON S., 2002 : « Monnaie et économie des personnes », *L'Homme, Questions de monnaie*, 162 : 13-26.
- COTTENET-DJOUFELKIT H., 2003, « L'industrialisation de l'Égypte au XX^e siècle », *Égypte-Monde arabe, L'Égypte dans le siècle, 1901-2000*, CEDEJ, Éditions Complexe : 135-171.
- DENIS E., 1998 : « Croissance urbaine et dynamique socio-spatiale. Le Caire de 1950 à 1990 », *L'espace géographique*, 2 : 129-142.
- FERRIE, J.-N., 2002 : *Le régime de la civilité en Égypte, Public et réislamisation*, Paris, CNRS Éditions.
- GHUNAYM M. A., 1998 : *Gamâ'ât al-ghinâ w-al-tarab fî shâri'Siyâm bi-madinati-l-Mansûra, Dirâsa anhrûbûlûgiyya* [les groupes de chants et de *tarab* de l'Avenue Suyam à al-Mansura, Études anthropologiques], al-markaz al-hadhârî li 'ulûm al-insân wa turath ash-sha'abî bi gâmi'at al-Mansûra, Al-Mom SÛRA.
- GOFFMAN E., 1973 : *La mise en scène de la vie quotidienne, Les relations en public*, tome II, Paris, Éditions de minuit.
- LAMBA H., 1911 : *Code administratif égyptien contenant : Les actes et lois organiques du Khédivat, les lois, décrets et règlements administratifs. Annotés de la jurisprudence mixte et indigène. Les lois financières*, Paris, Librairie de la société du recueil Sirey.

- MERMIER F., 1997 : *Le Cheikh de la nuit. Sanaa : Organisation des souks et société citadine*, Arles, Sindbad, Actes Sud.
- MITCHELL J. C., 1996 (1956), "The Kalela Dance, Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia", (présentation et traduction par Agier M. et Nahrath S.), *Enquête*, 4 : 213-243.
- PUIG N., 2003, « Le long siècle de l'avenue Muhammad Ali au Caire : d'un lieu et de ses publics musiciens », *Égypte/Monde arabe, L'Égypte dans le siècle 1901-2000*, 4/5 : 207-223.
- PUIG N., 2006 : « *Sha'abî*, populaire : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », in LE MENESTREL S ; (ed.), *Civilisations, Musiques « populaires » : catégorisations, circulations, enjeux*, Université Libre de Bruxelles : 23-44.
- SINGERMAN D., 1995 : *Avenue of Participation, Family Politics and Networks in Urban Quarters of Cairo*, Princeton, Princeton University Press.
- UMRAN M., 2002, *Qamûs mustalihât al-musîqa ash-sha'abiyya al-misriyya* [Dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne], Le Caire : EIN for Human and social studies.
- WARTERBURY J., 1973: "Cairo: Third World Metropolis, part. 1 : Growth, Administration, and planning", *Northeast Africa Series*, Vol. XVIII, 5 : 8-73.

FILMOGRAPHIE

- Ahibak Ya Hassan* [« Je t'aime Hassan »], réal. Hussein FAWZI, 1958.
- Khali Belak min Zuzu* [« Prends garde à Zuzu »], réal. Hasan AL-IMAM 1972.

ANNEXES

Séquence de salutations dans un mariage de rue au Caire (Darb Al-Ahmar, 2003) – Nabatchi à l'œuvre (mariage de rue à Darb al-Ahmar, juillet 2003, extrait) : traduction de ses paroles : les discours sont tenus, le micro dans une main, l'autre agitant les billets) :

« Ahmad al-Wazir (nom)

Ahmal al-Wazir al-Watani (nom complet, x 2)

Mabruk li-Ussama al-Barud (Félicitations à + nom x2)

libn as-sâdis libn Zakariyya, (au 6^e fils, au fils de Zakariyya, x4)

Al-'awâlish, (nom, x4),

Malik an-nashshar fi-Misr (le roi de la scie en Égypte : il s'agit d'un menuisier)

Ma 'addish eddu illa 'ashara zayyu (il n'y en a que dix à sa hauteur, comme lui)

Huwa da al-'awâlish

Ibn Zakariyya (le fils de Zakariyya x3)

Ash-shakhs 'amma alla qâ'id gamb biyehutu fi gibbu 'ala-tûl (Notre ami, la personne à côté de lui, il se le met dans la poche tout de suite [Zakariyya se « met dans la poche la personne assise à ses côtés – sous-entendu du fait de ses qualités, il est apprécié, notamment de la personne assise à ses côtés]

Tahiyya lil-Usta Ali Dullab (salutations au « maître » Ali « l'armoire » (surnom) [Cette série de salutations fait suite aux donations d'artisans travaillant dans la fabrication de meubles].

Sharaf ad-din es-Srar ad-Din abdel 'alim (nom)

Ahmad Sharaf ad-Din es-Srar ad-Din abdel 'alim (nom complet)

Bardu tahiyya khamsin (également une salutation de cinquante – sous-entendu « guinées »)

Lihsan al-Barud (nom)

[incompréhensible]

Lihsen al-barud (nom)

Al-Basha Ahmad sharaf ed-din (le « pacha » Ahmad... + nom)

A Qable keda khamsin (avant ça cinquante – sous-entendu « guinées)

Li-yezîd at-tahiyya meya-meya (pour ajouter une « super-salutation »)

Wa yequl li-Ahmad as-Sul ad-Din Abdel-Alim [père du marié]

Mabruk li-i-Niharda (félicitations pour cette journée)

Mabruk li-Am al-Barud (félicitations à Am Barud – nom)

[...]

Ulu ligumhur as-Sihafa (et inaudible) (jouez pour les gens de la presse : le *nabatchi* se tourne vers l'orchestre pour lui demander de jouer, de nouveaux arrivants travaillant dans la presse).

Intermède musical (nabatchi inaudible).

Tahiyya li-brince as-Sihafa Sayyid Khaled ag-Guin 'alat ag-guin, alat talidi (Salutations au prince de la presse, Sayyid Khaled... – nom [salutation adressée aux nouveaux arrivants)

Ulna tahiyya Al-Basha Ahmad Sharaf ad-Din (nous avons dit la salutation du « pacha » Ahmad Sharaf ad-Din)

Yehayi hag sol, Adel Alim (Il félicite : noms)

Nesabbah u nemmassi 'ala Darb al-Ahmar (nous disons bonjour et bonsoir à Darb al-Ahmar – quartier où se tient la fête).

Nesabbah 'ala al-hayy al-kul (Bonjour à tout le quartier)

[*incompréhensible*]

Nisabbah 'ala Darb al-Ahmar

Nesabbah 'ala Imbaba,

Nesabbah u nammessi 'ala 'ataba, 'al muski (bonjour à + noms de quartiers)

Abu seha (nom, x 2)

Abu Sehaa 'ala ashab al-Aris sitta u ashrin sebaa (Abu Sehaa, l'un des amis du marié, vingt-six/sept [date du mariage : 26 juillet])

[*incompréhensible*]

Atabat al-'aris 'al beytna (le seuil du mari est sur notre maison, Abu Seha et le marié sont des voisins, x 4)

Mohamed Abu Seha (nom)

Le nabatchi s'agenouille pour entendre et transmettre les salutations de Abu Seha qui se tient en contrebas de l'estrade :

Yussef Muhamed Abu Seha yehayi (Yussef Muhammed Abu Seha salue :...)

(liste de noms)...

Un groupe de personnes entre dans le mariage, le second nabatchi prévient le premier qui interrompt (en s'excusant) les salutations de Abu Seha pour saluer l'arrivant. Puis, il revient terminer les tahiyyât de Abu Seha. Lorsqu'il achève son discours, le donateur lance en l'air une petite poignée de billets. Ils sont ramassés par les hommes autour de l'estrade et remis au nabatchi. Ce dernier continue ses « invocations » puis un gimmick musical vient clore la séquence.