

sous la direction de
Vincent Battesti et François Ireton

L'Égypte au présent

INVENTAIRE D'UNE SOCIÉTÉ
AVANT RÉVOLUTION



Sinbad

L'Égypte au présent

Inventaire d'une société avant révolution

sous la direction de
VINCENT BATTESTI
et FRANÇOIS IRETON

Sindbad



Pierre Bernard, fondateur



Une barque de pêche sur le Nil, au Caire près du pont Qasr al-Nil
(V. Battesti, février 2007).

A la mémoire d'Alain Roussillon

MUSIQUES ET USAGES SOCIAUX DE LA CULTURE¹

La musique occupe une place centrale dans la culture égyptienne. La déférence, confinant parfois à la dévotion, pour les grands chanteurs et divas du xx^e siècle est unanimement partagée. On pense bien sûr à la fameuse trinité qui siège, semble-t-il, pour l'éternité au panthéon musical national : Oum Kalthoum (disparue en 1975), Abdel Halim Hafez (1977) et Mohammed Abdel Wahab (1991). Ils sont, avec Sayed Darwich, talentueux compositeur au parcours aussi bref qu'intense (1892-1923), parmi les héros les plus adulés de l'âge d'or de la musique égyptienne qui s'étend sur les deux premiers tiers du xx^e siècle. Ce moment artistique constitue un horizon infranchissable et une référence à l'aune de laquelle tout ce qui se compose et s'interprète est désormais évalué. Toutefois, l'effervescence artistique qui a prévalu jusque dans les années 1970 a disparu. Prenant l'exemple de Vienne, Calcutta et San Francisco, Ulf Hannerz (1992) soutient que, en des moments précis de leur histoire, les villes captent des flux culturels de diverses origines et alimentent ainsi leur dynamisme culturel. Ces processus limités dans le temps s'inscrivent dans des espaces spécifiques où se concentrent ces "tourbillons urbains" qui, durant quelques décennies, font d'une cité un centre régional, voire mondial. Sans doute l'avenue Mohammed-Ali, espace emblématique de la musique en Egypte, fut-elle l'un de ces lieux à partir duquel Le Caire se renforçait au cours du xx^e siècle en

1. Cette synthèse intègre des extraits d'articles antérieurs (Puig, 2001 et 2005).

tant que métropole internationale affirmant sa centralité à l'échelle du monde arabe.

On repérerait certainement ces “tourbillons” à l'œuvre au Caire dès le dernier tiers du XIX^e siècle lorsque l'Égypte, poursuivant les réformes initiées par le khédivé Mohammed Ali, s'émancipe encore davantage de la Sublime Porte pour tomber bientôt sous le joug de la domination britannique (1882-1922). Ce moment de bouleversement politique se traduit par un cosmopolitisme croissant de la capitale. L'insertion du Caire dans des flux culturels de grandes amplitudes, en provenance autant de l'Europe que de la Turquie, notamment dans le domaine musical, n'a donc pas attendu la période actuelle de mondialisation. De nouveaux instruments pénètrent alors la musique égyptienne qui s'autonomise, puis se modernise sous la houlette de réformateurs de génie tels que Sayed Darwich et Mohammed Abdel Wahab. L'Égypte entame alors une longue période de domination culturelle dans le monde arabe.

Nous allons aborder les musiques de l'Égypte contemporaine moins par la description musicologique des œuvres et des styles que par la référence à des espaces et à des trames sociales. La production culturelle n'est pas isolée des grandes questions sociales et économiques qui traversent une société. Ce chapitre décrit le monde de la musique en Égypte en soulignant les enjeux sociaux qui en accompagnent la dynamique et y interfèrent à des degrés divers; il lie donc la question de la création musicale à celle des usages sociaux de la culture.

Le rythme des différentes lignes de force qui organisent le monde de la musique en Égypte à l'aube du troisième millénaire est ternaire : l'opposition entre l'ancien et le nouveau, tout d'abord, permet d'analyser les temporalités de la production musicale et ses relations avec les notions d'authenticité, de folklore et d'identité nationale. Elle renvoie aux débats autour de la dialectique tradition-modernité. Le deuxième temps consiste à considérer les musiques en Égypte selon leur degré d'insertion dans le marché panarabe qui, à la faveur de l'essor des nouvelles technologies, s'est développé depuis une dizaine d'années, reléguant un pan entier des productions au rang de “chansons locales” illégitimes pour une certaine catégorie d'acteurs culturels. Au même moment, une variété sentimentale internationalisée émerge. Le troisième temps, en s'attachant aux enjeux d'étiquetage et

de catégorisation et en s'arrêtant sur les actions officielles, interroge la dichotomie "musique institutionnalisée" et "musique autonome". Cette dernière se déploie hors des réseaux étatiques et du marché international. On pourrait parler à son sujet de musique "artisanale", n'étaient-ce les millions de livres égyptiennes qu'elle génère.

L'ANCIEN ET LE NOUVEAU, UNE ANTIENNE MUSICALE

RÉFORMISME POLITIQUE ET RÉFORMISME MUSICAL : NAISSANCE D'UNE TRADITION

La critique de la nouveauté comme remise en cause de la tradition et falsification de l'authenticité constitue un phénomène récurrent dans l'histoire culturelle mondiale. Jean During (1994) souligne à propos de l'Iran toutes les ambiguïtés des allégeances à l'authentique en montrant la complexité de la tradition musicale et en insistant sur le fait qu'"on ne saurait rejeter des musiques comme « non conformes » du seul fait qu'elles sont différentes de celles du passé, ou que leur cadre familial a changé". Dans l'histoire récente égyptienne, plusieurs moments de confrontation exacerbée entre le nouveau et l'ancien peuvent être identifiés.

Lors de la seconde moitié du XIX^e siècle, la musique accède à un rang privilégié sous l'impulsion khédiviale. Elle s'insère alors spatialement comme socialement au centre des pratiques urbaines cairottes. Elle se rapproche du pouvoir à tel point que l'on parle d'une musique de cour ou musique khédiviale pour décrire ce moment particulier de la création artistique en Égypte.

Les courants musicaux accompagnent le réformisme qui traverse l'Égypte à cette époque. Philippe Vigreux (1991) note la communauté d'idées qui unit Abdu al-Hamûlî, chef de l'école musicale khédiviale et souvent présenté pour son œuvre comme un acteur de premier plan de la cause nationale égyptienne, avec le penseur Mohammed Abdu. La musique égyptienne acquiert une certaine autonomie, en même temps que la nation s'émancipe en développant un esprit particulier. Al-Hamûlî, associé à la cour du khédive, voyage à plusieurs reprises vers Istanbul d'où il rapportera des innovations musicales qui seront intégrées à un vieux fonds arabe et local, tandis que le

pays s'ouvre largement aux influences musicales occidentales et aux nouveaux instruments. En résumé, "la musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales" (*ibid.*).

La capitale égyptienne de cette époque est une ville cosmopolite dans laquelle la présence massive d'étrangers, Européens et Turcs, contribue à la production d'une ambiance urbaine inédite. Déjà à la fin du XIX^e siècle, résident au Caire 5 000 Français. Aux alentours des années 1850, Flaubert constate la présence de nombreux "*cawadja françaou*"¹ – étrangers français – au cours de son périple égyptien ; il décrit les manifestations culturelles locales telles les marches militaires au son des polkas dans le désert ou encore la prestation des musiciens maltais de la 'Azbakiyya² (1986).

Quelques décennies plus tard, à partir des années 1920, débute l'âge d'or de la chanson égyptienne. Elle acquiert une place centrale dans le monde arabe grâce à des interprètes de talent formés à la rigoureuse école savante qui proposent une nouvelle réforme musicale après celle de la Nahda³ en intégrant davantage les influences occidentales. La naissance de l'industrie du disque dès 1904 permet de diffuser largement ces productions inédites. Plus tard, elles seront portées par le cinéma, et les grands chanteurs et chanteuses seront également acteurs et actrices. Mais ce nouveau courant ne fait pas l'unanimité au moment de sa constitution, et des débats houleux secouent le milieu jusque tard dans le siècle. Ils opposent, à l'occasion du congrès du Caire en 1932, d'une part les partisans d'une évolution de la musique arabe – mouvement lancé notamment par les compositions de Zakariyya Ahmad et Sayed Darwich, dont la chanson composée en 1919, *Bilâdî*, *Bilâdî*, est devenue l'hymne national en 1979 (Racy, 1981), et propagé par les grandes voix de l'époque comme Mûnira al-Mahdiya, Fathiya Ahmad ou encore Sâlih Abd al-Hayy – et, d'autre part, ceux qui trouvent ces innovations déplacées. Ces derniers opposent à l'envahissement de la musique égyptienne

1. Avec le respect de la graphie de Flaubert.

2. Depuis la moitié du XIX^e siècle, jardin public situé à la jonction de la ville moderne et de la "vieille ville" du Caire.

3. Il s'agit d'un mouvement de réforme marqué par "la foi en l'avenir et par une confiance profonde dans le progrès inéluctable des sociétés". Il est caractérisé par deux orientations : "la révision interne du phénomène islamique" et l'ouverture née du contact entre l'Orient et l'Occident qui entraîne un "élan vers le modernisme représenté par des modèles étrangers" (Tomiche, 1993).

par “la chansonnette vulgaire¹” les compositions plus anciennes de Muhammad ‘Uthman et d’Abdu al-Hamûlî notamment. Ainsi, ceux-là qui étaient au XIX^e siècle les réformateurs de la musique arabe sont devenus en une cinquantaine d’années les symboles de l’ancien (*al-qadîm*) et du patrimoine (*al-turath*) (Al-Shawan Castelo-Branco, 1992). Il est à ce propos symptomatique que l’on trouve dans le premier numéro de la revue de l’Institut royal de musique arabe, dont les positions sont traditionalistes, un article sur Al-Hamûlî, même si c’est à l’occasion du trente-cinquième anniversaire de sa mort (survenue en 1901). Pour les rédacteurs de la revue, “l’âge d’or” correspond à la période d’activité du grand musicien. Mais, déjà, ce discours est totalement dépassé par la puissance populaire d’une musique largement diffusée par les nouveaux médias, à l’instar de la radio pour laquelle on trouve de nombreuses publicités dans les revues de l’époque.

L’ÂGE D’OR DE LA CHANSON ARABE

On associe aisément dans le monde arabe comme en Occident la musique arabe au nom d’Oum Kalthoum. En Egypte, il ne se passe pas une journée sans qu’une radio cairote ne l’évoque et que l’on n’entende résonner l’un de ses chants échappé de l’épaisse gangue sonore du Caire. Originaire du Delta, la diva s’installa au Caire en 1924 (Lagrange, 1996) et suscita peu à peu l’unanimité autour de son art, réunissant autour du même *tarab* – extase musicale – des admirateurs de tous les milieux sociaux. Les Cairotes contemporains décrivent tour à tour sa musique comme authentique (*asîl*), patrimoniale (*turath*) ou encore classique (*klasîkî*) (Danielson, 1999). Certains commentateurs parlent également à son propos d’une musique “éduquée”, *mûsîqa muta’allîma*, qui procéderait malgré son aspect savant des qualités expressives des musiques non académiques, tout en les transcendant dans le raffinement. Avec Oum Kalthoum, le chanteur et compositeur Abdel Wahab joua un rôle fondamental dans cette évolution de la chanson arabe. S’il était de coutume d’opposer son réformisme au traditionalisme de la chanteuse, Frédéric Lagrange nous enjoint de considérer ces deux artistes comme “les deux faces

1. C’est la *taqtûqa* qui est visée dans cette citation, chanson qui dure le temps d’une face de disque de l’époque, soit de six à huit minutes.

d'une même médaille", partageant au milieu des années 1920 l'intuition que "l'héritage de l'école de la Nahda est insuffisant pour satisfaire la soif de nouveauté d'une nation en expansion" (1996; voir aussi Belleface, 1989). Abdel Wahab a ainsi régénéré les chants démodés hérités du XIX^e siècle tels que le *muwachah*, le *dawr* et la *qasîda*¹, en intégrant des instruments issus des orchestres occidentaux et en s'inspirant en partie des musiques européennes. Il a contribué de la sorte à la diffusion d'un art musical fortement axé sur sa composante vocale. Cette évolution s'inscrit dans le processus entamé au siècle précédent d'intensification des contacts avec les musiques occidentales et d'intégration d'instruments comme le violoncelle et la contrebasse dans les orchestres de chant noble, ou la trompette, le saxophone et l'accordéon dans les fanfares et les formations de variétés. Au terme de ce mouvement de vulgarisation raffinée de la musique savante de la Nahda, au début des années 1960, prend place la chanson de variété longue, au départ liée à la personnalité de l'"astre de l'Orient" (*kawkab al-charq*, surnom d'Oum Kalthoum), puis imitée par la plupart des grandes voix de l'époque (Lagrange, 1996).

Grâce au développement des médias et à la diffusion d'une importante production audiovisuelle (voir le chapitre "Les médias égyptiens et l'internationalisation des flux", p. 919), l'Égypte devient le centre du monde arabe à partir duquel essaient les nouveaux courants culturels. Cette domination va de pair avec une propension à assumer le *leadership* du nationalisme arabe. Ces aspirations se manifestent au travers de deux figures de l'identité arabe, culturelle et politique : Oum Kalthoum et Gamal Abdel Nasser.

Ainsi, l'usage politique et nationaliste de la chanson au service de la patrie et de la nation arabe à l'époque où Nasser est au pouvoir (1956-1970) et la façon dont, au cours du siècle, des interprètes ont contribué à l'exportation de la culture égyptienne musicale, mais aussi de sa poésie populaire et de son dialecte – des auteurs tels que Bayram al-Tûnsî, puis Salâh Jâhîn et Fu'ad Ahmad Nagem, parmi beaucoup d'autres, jouent un rôle important à cet égard – ont permis d'asseoir la "centralité de la musique égyptienne" (Vigreux, 1991).

1. Respectivement : "Poème strophique en arabe littéraire ou dialectal relevé, chanté sur une mélodie fixée restreinte à deux trois phrases [...]; poème en langue dialectale relevée, comprenant entre quatre et dix vers [...]; la *qasîda* enfin "finit par désigner au cours du xx^e siècle tout chant arabe classique" (Lagrange, 1996).

Les productions de l'époque représentent de nos jours l'un des canons de l'authenticité et un fonds patrimonial dont il devient difficile de s'émanciper et qui est désormais enseigné par les conservatoires et académies. La musique de la Nahda y reste présente au titre de "patrimoine ancien" selon des canons qui tranchent avec la façon dont les morceaux étaient joués jadis par les orchestres orientaux (*takht charqî*). Régulièrement des voix s'élèvent pour prôner un retour vers des formes plus authentiques – c'est-à-dire conformes à la tradition dont la transmission serait actuellement dévoyée par les méthodes d'apprentissage (Qassim Hassan, 2004).

Ce n'est pas la moindre des ironies que le chanteur décrié comme un "fossoyeur" de la grande chanson égyptienne, Chaaban Abdel Rehim, soit également celui qui déclare la regretter dans l'une de ses chansons :

Terminé, je vais arrêter le chant et vendre des œufs et du pain
à la sauvette

Car c'est fini, la chanson, de nos jours, est devenue sautellement

Où sont passées ces bandes qui avant nourrissaient les pistes
sonores¹

Le chant de ce temps a été oublié, il est passé et a disparu

Même ceux dont la voix est exécration ont réussi à se faire
un nom

Le chant est devenu bruit²

Les vidéoclips qui rapportent tant et tant

Et la danse dans les films diffusés par les paraboles

Et la grande dame³ était une maîtresse

Aussi connue que 'Abla⁴, après laquelle l'art est mort

Et s'est corrompu en danse et jeu avec les *tabla*⁵

1. *Trikât* : de l'anglais *track*, piste.

2. *Tâkh we dîch* : "zim boum boum".

3. *Al-sît sûma* : diminutif affectueux d'Oum Kalthoum.

4. Personnage d'un célèbre récit arabe, *'Abla et 'Antar*.

5. *Tabla* : tambour en gobelet appelé *derbouka* au Maghreb.

Où est passé le temps des mélomanes, ô Almaz et Sayed et Badi'a¹

Le pont al-Gala s'appelait alors le pont Badia²
Il n'y avait pas de chant lent ni de chant rapide

Nous ne sommes ni indiens ni turcs et chaque jour je me plains

Soit le chant s'améliore, soit je le laisse et je retourne à mon fer à repasser³

[...]

J'aimerais que les chansons légères coulent et que l'on ne les entende plus

Ce sont de mauvaises habitudes qui sont apparues et nos bonnes traditions ont disparu

S'il y avait de jolies paroles et de belles actions, les temps seraient meilleurs⁴.

LES VARIÉTÉS CONTEMPORAINES ENTRE INTROVERSION ET EXTRAVERSION

CHANGEMENT DE GÉNÉRATION ET ÉMERGENCE DES MUSIQUES DE VARIÉTÉ

La comparaison de deux textes rédigés à une quinzaine d'années d'intervalle révèle l'ampleur des changements affectant les musiques produites en Egypte au cours des années 1970 et 1980. Si Ali Jihad Racy (1982) peut encore discerner un large domaine central de la musique au Caire constitué par les grandes chansons du xx^e siècle qui forment un répertoire qualifié d'artistique et de *tarab*⁵ et dont Oum Kalthoum et Abdel Wahab étaient les plus prestigieux serviteurs,

1. Almaz, chanteuse de l'époque hamoulienne à la fin du xix^e siècle, Sayed Darwich et Badi'a Masâbnî, contemporaine de cette dernière.

2. Pont du Caire qui a changé de nom après la révolution.

3. Chaaban était repasseur.

4. "Je vais arrêter de chanter" ("*habattal al-ghuna'*", album "*ansâ yâ 'umrû'*"), 2000; traduction Dara Mahmoud et Nicolas Puig.

5. L'émotion musicale et la musique qui la provoque.

Virginia Danielson (1996) constate l'éclosion d'une nouvelle génération qu'elle qualifie de "nouveaux rossignols du Nil".

Ce basculement des générations coïncide avec l'émergence de nouvelles musiques à partir des années 1970, elles-mêmes liées à deux éléments exogènes : la diffusion de nouvelles techniques dans la production musicale d'une part et la croissance naturelle et la vigueur de l'immigration intérieure qui dirige un flot très important de populations vers les villes d'autre part. En effet, au cours des années 1960, les zones rurales touchées par une démographie en très forte progression ne peuvent plus absorber les nouvelles générations, et l'urbanisation devient un phénomène national qui touche en premier lieu la capitale. Celle-ci absorbe, "entre 1960 et 1966, période d'intensité maximale du phénomène, près de 80 % du total des migrants égyptiens" et l'on "estimait alors que plus du tiers des habitants de la capitale étaient nés hors du Caire" (Raymond, 1993). (Voir les chapitres "Croissance et mutations démographiques au xx^e siècle", p. 41, et "Transformations du territoire, urbanisation et libéralisme autoritaire", p. 75.)

En parallèle, une série d'innovations se diffuse, entraînant des modifications profondes au sein des musiques non académiques. L'amplification, tout d'abord, permet d'établir un univers sonore électrifié qui tranche d'autant plus avec les sonorités acoustiques que des effets sont utilisés, notamment l'effet de réverbération qui donne une profondeur au son. De nouveaux instruments apparaissent, comme la basse électrique, la batterie ou encore l'orgue électrique (*urg*) dont Shéhérazade Qassim Hassan estime qu'il "fait des ravages" et à propos duquel elle pose la question d'un possible renversement dans l'avenir "en faveur d'un retour aux formes de représentations plus authentiques" (2004). Enfin, la diffusion massive des productions est rendue possible par le développement d'un nouveau support : les cassettes audio qui conduisent à une révolution des pratiques culturelles. Elles joueront ailleurs dans les pays du Sud un rôle important, permettant de s'affranchir des médias étroitement contrôlés par l'Etat et la promotion de nouvelles musiques (Manuel, 1993).

Au croisement de ces deux évolutions – urbanisation autour du vieux centre et en périphérie du Caire et innovations techniques –, une nouvelle musique se développe. Elle réforme le style *marwal* d'origine rurale qui se définit comme un chant improvisé en arabe dialectal, rythmé mais non mesuré, qu'accompagnent de façon

hétérophonique des instruments mélodiques. Dans son *Dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne*, Muhammad Umran (2002) le définit comme “une forme de chant connu en Egypte qui a pour particularité de construire une relation stable entre l’ordre de la poésie (propre au *mawal*) et des techniques musicales utilisées dans le chant”.

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

Ce mouvement musical fait son entrée dans les “musiques du monde” en tant que courant spécifique nommé *cha’bî* qui se distingue du *chaabi* algérien et marocain¹ (Bours, 2002; Lodge, 1994). Toutefois, le terme n’est pas usité comme nom commun dans la langue arabe égyptienne, comme on parle ailleurs du rock ou du jazz par exemple. La périphrase imprécise de *musîqâ cha’biyya* (musique populaire) est souvent employée. Ce courant pourrait figurer au rang des “jeunes musiques” définies comme une “expression particulière de la modernité [...] traduisant un souci de rendre compte d’un processus qui révèle un état non stabilisé, en mouvement, qui réinvente sans cesse son existence dans de multiples concordances” (Mallet, 2004).

RACINES DU MAWAL MODERNISÉ OU NÉO-MAWAL

Le principal initiateur de ce courant est le chanteur Ahmed Adawiya, ancien mécanicien. Ses chansons sont une émanation des vastes et denses quartiers cairotes et de leurs fêtes familiales de rue, notamment les mariages. La technique de chant emprunte à la fois au *mawal* rural et à la chanson arabe citadine. Les paroles des chansons sont ancrées dans le quotidien, parfois revêtues de connotations sexuelles ou métaphoriques comme dans la chanson *al-dunyâ zahma* (1972) qui, à travers le thème des encombrements du trafic dans la ville, exprime les difficultés de la vie. Les tempos rapides impliquent des formes de danse prisées par les jeunes générations et maintiennent l’auditoire dans une ambiance festive.

1. Au Maroc et en Algérie, le *chaabi* désigne, à partir des années 1940, un style de chanson dialectale et urbaine (Bours, 2002).

La modernisation du *mawal* commence avec des chanteurs comme Abdu al-Iskandarani (Abdou l'Alexandrin), "le pilier du *mawal* arabe" tel que le présente l'un de ses enregistrements. Il entame sa carrière dans les années 1960 et représente jusqu'à nos jours une référence majeure pour les membres de cette nouvelle vague, malgré sa disparition il y a une quinzaine d'années. De nouveaux instruments apparaissent dans les orchestres, comme la trompette ou l'accordéon utilisés régulièrement dans les fêtes de mariage au Caire et dans les villes côtières égyptiennes, telles que Port-Saïd ou Alexandrie (Umran, 2002). La composition des formations se rapproche ainsi de celle des orchestres de mariages urbains, et le *mawal*, en se modernisant, devient un style plus spécifiquement citadin. Des musiciens, comme le trompettiste Sami al-Babli, excellent à faire évoluer leur instrument vers un jeu mélodique basé sur les modes orientaux en insérant notamment les quarts de ton dans les gammes utilisées. On raconte que Sami al-Babli étonnait tant par son jeu feutré et ornementé qu'on substitua sa trompette à une autre lors d'une fête de mariage pour vérifier que son instrument n'était pas enchanté. Il produisit pourtant la même musique avec la nouvelle trompette ; il y avait bien là du génie, non de la magie¹ ! Ahmed Adawiya, quant à lui, suivit Anwar al-Askari dans ses différents engagements, afin de s'inspirer de l'art réputé de la modulation du grand chanteur de *mawal*.

Cet ancrage vécu et revendiqué dans le *mawal* permet de désigner comme néo-*mawal* cette forme spécifique de variété. Cela recoupe l'analyse du travail d'Ahmed Adawiya par Hassan Abu Sa'ud, l'un de ses principaux compositeurs, ancien président du syndicat des musiciens décédé en 2007, qui remarque à son propos qu'il a "modernisé le *mawal*"².

Les musiciens de néo-*mawal* s'inspirent ainsi des techniques musicales de leurs devanciers et partagent avec eux une semblable quête de la *saltana* qui désigne l'habileté du chanteur ou de l'instrumentiste à passer d'un mode musical à un autre. La *saltana* peut être définie comme "l'état de concentration, de maîtrise des intervalles et de domination du *maqâm* [le mode musical] que doivent atteindre les instrumentistes et le soliste pour communiquer le *tarab* au public"

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

2. Entretien avec l'auteur, avril 2005.

(Lagrange, 1996; voir aussi Frishkopf, 2002). Mais elle est également une sorte d'état de grâce du musicien ou du chanteur qui se trouve particulièrement inspiré dans ses improvisations. Cet état n'est pas sans rappeler celui du musicien de jazz qui transcende la grille d'accords d'un standard quelconque. Nombre de musiciens orientaux rattachent ce moment à l'ordre de l'expérience quasi mystique faisant intervenir l'âme arabe et la sensation (Racy, 2003).

Ahmed Adawiya, à sa façon, revendique sa compétence dans cette technique de chant en déclarant dans un entretien dans l'hebdomadaire égyptien *al-Ahram Weekly* (8-14 février 2001) :

“Je suis un *saltangi*. La *saltana* est ma chose. Je peux chanter, et alterner entre les différents modes : du *rast*, je peux glisser dans le *nahawand*, puis dans le *higaz*; je peux jouer avec le *sika* et me déplacer au *bayati*, au *saba*¹. C'est la *saltana*. Elle est toute dans le *maqam*. Cela, je l'ai réalisé après une vie dure et tempétueuse. J'ai vraiment vu la profondeur du puits quand j'ai commencé à partir du bas de l'échelle. Ahmed Adawiya a vraiment gratté les rochers de ses mains nues. C'est mon expérience de chant dans les *mawâlîd* [pluriel de *mûled* : fêtes de saint] et les tentes qui a fondé ma carrière entière. Mon propre talent, combiné avec une telle vie, m'a donné l'équivalent d'un doctorat en musique. Je n'ai jamais étudié la musique, excepté par les sentiments, l'écoute et une vie dure. Beaucoup de musiciens ont atteint des degrés supérieurs d'instruction dans la musique, mais ils n'ont pas la *saltana*; ils se tournent vers quelqu'un comme moi et recherchent mon expérience de *saltana*. Le *mawal* est mon jeu. Adawiya y excelle. Je chante tous les modes dans le *mawal*. C'est l'histoire. Je suis une histoire à moi seul.”

Le néo-*mawal*, croisement entre un style rural et des musiques citadines, constitue en partie un développement commercial de musiques jouées dans les mariages et les mouleds (*mawâlîd*). C'est dans ce monde festif qu'il trouve ses sources principales : les *nugûm chubbâk* (stars des guichets, ceux qui se vendent bien) ont fait leurs premières armes dans les fêtes cairotés. Ils se produisaient sous les

1. Il s'agit de différents *maqâm* ou modes musicaux.

grandes tentes disposées aux abords des tombeaux de saints ou sur les estrades des fêtes familiales dans les vieux quartiers cairotes. Ils sont liés à des lieux spécifiques dans lesquels ils se regroupent : les cafés d'artistes des avenues Mohamed-Ali au Caire et/ou Siyam à Mansoura (Puig, 2001 ; Ghunaym, 1998). Les chanteurs ont en commun un mode oral d'apprentissage des techniques musicales. Cette disposition non académique est un lointain prolongement d'une organisation qui, des *'awâlim* – les maîtresses de chant et de danse officiant naguère dans les gynécées avant de passer à l'estrade des cabarets¹ – jusqu'aux orchestres de mariage, insérait les musiciens dans les intimités urbaines, dans les tissus sociaux locaux. Les musiciens de cette "école" ont généralement peu étudié la musique d'un point de vue théorique. Les textes du néo-*mawal* sont une esthétisation des difficultés de la vie et touchent les préoccupations des classes laborieuses urbaines (ouvriers, artisans, journaliers du bâtiment, etc.). Ils ramassent en quelques formules aussi adroites que parfois démagogiques les ressentiments politiques du moment.

Ainsi, parallèlement à l'industrie de l'*Arabic show-biz*, largement diffusée par les médias, accompagnée d'une production importante de vidéoclips et soutenue par le développement de chaînes de télévision satellitaires, le néo-*mawal* déploie ses propres réseaux. Formellement proscrit des antennes², il se diffuse par l'intermédiaire d'un marché considérable de la cassette audio peu onéreuse. Ces productions musicales bénéficient de supports de diffusion non institutionnels et de différents relais sonores disséminés dans l'espace public : échoppes, stands de vente de cassettes, fêtes de rue, petits transports privés sillonnant la ville (*mîkrôbîsât*, les minibus)³. Cela n'empêche pas les

1. Le nom désigne "une catégorie de chanteuses égyptiennes attestée par des sources des XVIII^e et XIX^e siècles et formant une sorte de corporation" (Rodinson, 1975). Il a donné en français le mot "almée" et désigne aujourd'hui en Egypte les danseuses de mariage et leurs musiciens (hommes) avec une nette connotation péjorative (voir Puig, 2001). Pour un public occidental, le "temps des almées" désigne la période des années 1920 et les chansons légères parfois un peu grivoises que chantaient devant des publics mixtes des artistes femmes. C'est ce patrimoine que l'Institut du monde arabe à Paris invitait à découvrir dans le cadre de la manifestation "Les étoiles du Nil" en 2004.

2. Les chansons sont interdites d'antennes nationales, mais pas les chanteurs qui y sont souvent interviewés. En revanche, ils peuvent se produire sur les chaînes satellitaires.

3. Aussi, ce type de transport peut-il être considéré comme un "média" qui contribue à la diffusion de la musique dans l'espace public de circulation. On a

principaux protagonistes d'être très médiatisés. Leur promotion participe de polémiques sur les productions culturelles et d'une curiosité parfois un peu méprisante pour les vedettes *cha' bi*. Focalisés sur la légitimité sociale des musiques populaires, les débats publics sont un reflet des tensions d'une société urbaine structurellement inégalitaire.

LES NOUVEAUX CIRCUITS COMMERCIAUX

A côté du *néo-mawal*, un second courant musical s'autonomise depuis les années 1980. Les variétés sentimentales parfois qualifiées de "romances" (*rûmâns*) ou de *gîl music* – l'expression allie l'arabe et l'anglais : "musique de génération" – sont présentées comme des "chansons de jeunes" (*aghânî chabâbiyya*) sur les ondes des radios égyptiennes et ont pour incontestable chef de file encore aujourd'hui le chanteur Amr Diab, l'une des principales vedettes du plus grand producteur et diffuseur de chansons arabes, Rotana.

Ces chansons sont destinées à séduire un large public dans le monde arabe et ne prennent donc pas souvent le risque de l'originalité, ni dans les paroles, ni dans les musiques. Les compositeurs mêlent sur des rythmiques orientales des mélodies légères puisant dans des inspirations diverses : modes orientaux simplifiés, espagnols, pentatoniques, influences nubiennes (c'est, par exemple, le cas de Mohamed Mounir, né à Assouan, dans son album *fî 'achq al-banât*, 2000).

Si la frontière entre variétés sentimentales et variétés "populaires" est parfois floue, les marchés, les modes de promotion et de commercialisation sont très différents et témoignent de moyens considérablement inégaux. Les marchés sont segmentés et de tailles variées. C'est donc un enjeu économique important pour un chanteur de *néo-mawal* d'accéder au marché panarabe de la variété sentimentale. Chaaban Abdel Rehim, vedette actuelle de ce courant, s'est récemment vu offrir 300 000 livres égyptiennes par un producteur pour rejoindre sa maison de disques et se lancer dans un style plus conventionnel¹.

d'ailleurs parlé à propos du *néo-mawal* de "musique de microbus". Sa diffusion se fait donc davantage par les espaces publics de circulation que par cette portion des espaces publics de communication constituée par les médias officiels.

1. "The Money Mawaal", *al-Ahram Weekly*, 8-14 février 2001, n° 520.

A l'échelle du monde arabe, le marché de la chanson arabe de variété s'est totalement restructuré et est contrôlé désormais par la multinationale Rotana créée en 1987 par le prince saoudien Al-Walid ben Talal, qui est à l'origine de la majorité de la production et de la diffusion. Elle est à même d'assurer la promotion de ses artistes par l'intermédiaire de ses chaînes de télévision, dont quatre musicales (et deux consacrées au cinéma) – et notamment de “Rotana clip”, qui présenterait “le meilleur des vidéoclips arabes” (site internet de la compagnie en 2008). Le mouvement de concentration des activités liées à la musique est très avancé et intègre toutes les phases de production, de diffusion et de valorisation (artistes sous contrat exclusif, compositeurs “maison”, studio, fabrication de clips vidéo et diffusions sur les chaînes de la multinationale, etc.).

Pour une part, les chants religieux sont également concernés par cette évolution du marché. En effet, la marchandisation de produits “islamiquement corrects”¹ a pris un tour un peu plus professionnel avec la fabrication et la diffusion de musiques et de clips mettant en scène de jeunes héros à la barbe discrète, inscrits dans une modernité bourgeoise, qui répandent le bien et les bonnes actions autour d'eux. Sami Yusuf, Anglais d'origine azérie, incarne bien à l'heure actuelle ce versant moral de la production musicale grand public de chants religieux modernisés. De même les orchestres précédemment inscrits dans la militance islamique se spécialisent désormais dans l'animation des mariages au sein de la bourgeoisie pieuse urbaine (Haenni et Tammam, 2004).

C'est désormais à l'échelle du monde arabophone que l'écrasante majorité des productions musicales est produite et commercialisée. Ces nouvelles logiques de marché se sont finalement mises en place au détriment de l'Égypte qui n'est plus la centralité musicale. Les polarités musicales se sont déplacées vers l'Orient et les pays du Golfe qui offrent les financements nécessaires; les Libanais forment

1. Laquelle accompagne la prolifération des débats publics sur les métiers de la scène, débats qui condamnent explicitement la danse professionnelle devant un public masculin (Nieuwkerk, 1995), mais sont bien plus ambigus en ce qui concerne la musique. D'une façon générale, la diffusion dans la sphère publique de normes morales restrictives en matière de musique et surtout de danse se fait sentir avec beaucoup de vigueur dans la société égyptienne et chacun adopte des positions plus conservatrices vis-à-vis surtout des artistes populaires. Au début des années 1970, la perception de la marginalisation du métier était davantage liée à son aspect archaïque qu'à une norme morale à référent religieux.

une main-d'œuvre surreprésentée dans ces nouvelles industries qui donnent désormais le "la" de la production culturelle du monde arabe. L'Égypte, pays le plus peuplé de la région, a cédé à l'Arabie saoudite, entre 2003 et 2004, le premier rang dans le monde arabe des ventes d'unités musicales évaluées pour l'un à 6,1 et pour l'autre à 6,6 millions de dollars en 2004 (8,4 et 7 millions en 2003) (Stephan-Hashem et Rezk, 2006).

Enfin, il faut noter que depuis quelques années, au Caire et à Alexandrie essentiellement, des lieux se développent avec l'ambition d'accueillir toutes les musiques reléguées à la marge des circuits de diffusion, qu'ils soient commerciaux ou étatiques. Ils accueillent à la fois les musiques les plus contemporaines qui ont conquis un petit public d'Occidentaux et d'Égyptiens sensibles à des courants musicaux nés en d'autres lieux et plus ou moins "orientalisés" (jazz, orient-jazz, rock, reggae, rap, musique électronique) et des traditions locales (re)découvertes comme les chants du Delta¹, la musique sacrée du Saïd ou encore les musiques bédouines. La création de telles salles – à l'instar de Makan (Centre égyptien pour la culture et l'art), Sakyat el-Sawy, el-Mastaba Center for Egyptian Folk Music au Caire ou encore al-Garage à Alexandrie – est le fait d'entrepreneurs culturels privés, parfois proches des milieux officiels au sein desquels ils ont pu travailler, qui tentent de palier les zones d'ombre de la conservation et de la diffusion musicale étatique et commerciale.

Ces mouvements dans le monde de la musique montrent l'importance de la construction des frontières en séparant les différents courants. Une lecture des processus d'étiquetage et de catégorisation, dont les enjeux dépassent la simple production musicale, se révèle particulièrement heuristique.

1. Ainsi des chants de la région de Port-Saïd, que met en scène l'orchestre Tamboura créé par Zakariya Ibrahim, ou des récits en musique de la *sirat Banî Hilâl*, dont Dwight Reynolds constatait à la fin des années 1980 qu'ils "constituaient une forme d'art respectée transmise par des performeurs non respectés" (1989).

LES MUSIQUES ENTRE INSTITUTIONNALISATION ET AUTONOMIE : LES ENJEUX DES CATÉGORISATIONS

VALORISATION DES ARTS POPULAIRES

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

Au départ, le sens de *cha'bi* en arabe égyptien se rapproche de celui de son équivalent en français. L'expression "chansons populaires" (*aghânî cha'biyya*) entre dans le parler égyptien sous l'influence des ethnomusicologues occidentaux réunis au Caire à l'occasion du congrès de musique arabe en 1932 (Lagrange, 1996). Elle se substitue partiellement au terme *baladî* qui signifie "du pays" et que l'on peut traduire par "local". *Baladî* implique un caractère authentique non altéré par l'influence occidentale et peut inclure une connotation rurale. Dans Le Caire contemporain, avec celui de "populaire", l'adjectif *baladî* s'entend parfois pour désigner le néo-*mawal* en opposition à des musiques formatées pour le marché international comme la variété sentimentale. On entend parler par exemple de *hâga baladiyya*, une chose locale, sous-entendu une musique d'ici, "de chez nous".

Les instances officielles, comme l'Agence générale des palais de la culture dépendant du ministère de la Culture, emploient l'expression "musique arabe" pour désigner, comme c'est l'usage généralisé au Machrek, les pièces savantes et intermédiaires. Celles-ci sont des morceaux du "répertoire égyptien et syrien de la fin du XIX^e au début du XX^e, représentatif de l'ancienne école traditionnelle, mais aussi des compositions qui incluent la variété, les musiques de films, le théâtre musical, et la chanson [...]", soit "ce que les modernistes ont créé tout au long du siècle en cherchant à adapter, ajuster et appliquer des emprunts occidentaux"; la notion s'est ensuite élargie à d'autres répertoires arabes (Qasim Hassan, 2004). Les traditions musicales locales sont regroupées par ces mêmes institutions sous la périphrase

funûn cha'biyya, arts populaires. Le domaine des "arts et traditions populaires" est également désigné par un synonyme, folklore, qui est passé à l'arabe (*fûlklûr*). La musique folklorique, ou les arts populaires donc, s'accompagne le plus souvent de danses en costumes. Il s'agit ainsi d'un ensemble se rapportant à une histoire locale telle qu'elle est définie de façon officielle. Dans l'introduction de son dictionnaire, Muhammad Umran émet le vœu que son ouvrage soit utile "aux chercheurs dans le domaine de la musique populaire égyptienne en particulier et aux chercheurs dans les différentes ramifications du folklore en général" (2002). Ces traditions sont sélectionnées, conservées et présentées par des troupes institutionnelles établies dans chacun des gouvernorats égyptiens, ce qui correspond à un processus connu de réinvention de la tradition auquel se greffent les problèmes de rivalités entre musiciens. Selon la chanteuse Dunia Massoud, fondatrice d'un orchestre interprétant une sélection de chants qu'elle a collectés durant plusieurs années passées à sillonner les provinces égyptiennes, "toutes les scènes du ministère de la Culture sont contrôlées par la *mafia* des troupes qui ne permettent à personne de partager une part de leur gâteau ; pour parvenir aux scènes contrôlées par l'Etat, vous avez besoin de connexions¹". On perçoit le degré de fermeture de cette scène des "arts populaires" et son repli dans des logiques institutionnelles.

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

Ces désignations impliquent de façon implicite un jugement de valeur porté sur les productions culturelles désignées. Ce versant du populaire renvoie au génie anonyme du peuple égyptien inscrit dans

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

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

On peut repérer chez les musiciens non académiques du Caire une conception partagée de la culture populaire égyptienne. Celle-ci est considérée comme une production culturelle ancrée dans le rural et comprend ainsi le folklore *sa'îdî* (de Haute-Egypte) qui se distingue par sa richesse expressive, la complexité du langage musical et l'improvisation des paroles selon des codes déterminés. Ce versant de la musique en Egypte comprend le *mawal*. L'art du *mawal*, art populaire et rural principalement, se distingue de celui des ténors et des divas de la variété savante. L'aspect non académique de la musique populaire est mis en avant pour expliquer une forme particulière de création, comme si, dans ce contexte, une sorte de nudité intellectuelle permettait la libération d'une forme spécifique d'expressivité.

Le *mawal* est ainsi également valorisé par une politique culturelle nationale qui soutient des traditions musicales supposées mieux témoigner de l'authenticité égyptienne que les musiques urbaines contemporaines qui en sont issues, considérées, elles, comme des "exercices de mauvais goût" chantés par des "ringards incultes" et illettrés. Cette version officielle de la culture musicale se décline selon deux axes. D'une part, elle valorise des musiques perçues comme traditionnelles et supposées refléter la richesse culturelle ancrée dans les terroirs égyptiens. La légitimité provient alors de "l'exposition" des musiques dans des lieux institutionnels, la plupart du temps gérés par les services du ministère de la Culture. De nombreuses musiques, dépendant uniquement de leurs propres réseaux pour se développer, sont susceptibles d'évoluer ainsi d'un mode de fonctionnement autonome – elles naissent et se développent indépendamment des institutions culturelles – vers un statut de culture officielle; elles sont alors médiatisées par les institutions du ministère de la Culture, dans un processus d'intégration au corpus du folklore égyptien. Ainsi des traditions soufies, des chants et danses des derviches tourneurs, certains

hymnes islamiques (*inchâd dîmî*) ou des poésies improvisées des campagnes sont déplacés de leurs contextes (rituels, scènes de travaux collectifs, fêtes populaires) vers de nouveaux lieux où ils sont donnés à entendre et à voir indépendamment de leurs éventuelles fonctions sociales. Ces lieux institutionnels (palais de la culture, salles de concert, ambassades égyptiennes à l'étranger, centres culturels, etc.) contribuent à conférer une légitimité culturelle à ces musiques. D'autre part, cette valorisation correspond également à la volonté d'inscrire les productions locales dans le marché des "cultures du monde". Elle s'insère dans un contexte de mondialisation et dans un cadre national dans lequel la modernité du pays est représentée par la musique savante égyptienne et arabe et son authenticité mise en avant par "l'exhumation" de formes musicales "traditionnelles", parfois totalement dévalorisées localement. Tel est le destin surprenant du *zâr*, rituel d'adorcisme¹ réservé aux femmes qui emprunte une forme musicale spécifique. Alors que ce type de pratique – et les musiques qui l'accompagnent – est largement marginalisé dans la société égyptienne, la musique du *zâr* à travers un orchestre spécialisé nommé *mazaher* est en train de franchir le pas de l'institutionnalisation culturelle et de la sauvegarde depuis qu'il est représenté sur la scène du centre Makan au Caire. L'engouement dont fait montre un certain public, notamment constitué d'Européens, en découvrant ces chants et danses permet désormais à l'orchestre de se produire à l'étranger, en France et au Liban par exemple. Mais au-delà de ces petits succès dont l'avenir est incertain, c'est le directeur du conservatoire du Caire lui-même qui assure que son sauvetage définitif dépend de l'Etat qui "doit considérer le *zâr* comme un héritage culturel et non pas religieux, ce que personne ne contestera"².

Si l'intérêt officiel pour la préservation de ce qui est pensé comme une part des racines populaires de l'Égypte se porte sur des musiques non académiques, les musiques urbaines contemporaines n'entrent pas, pour l'instant, dans les projets des institutions nationales.

1. L'adorcisme se distingue de l'exorcisme en ce qu'il constitue une tentative de pactiser avec le génie possesseur dont la présence peut être ressentie de façon positive par le (ou la) possédé(e), sans qu'il soit d'emblée envisagé de le chasser.

2. Voir "Une musique traditionnelle aux vertus spirituelles : le « zâr », des racines populaires aux cercles branchés du Caire" [en ligne : http://www.saramusik.org/breve.php?id_breve=206]. (Voir aussi le chapitre "Pratique et vécus d'un islam populaire égyptien", p. 867.)

ILLÉGITIMITÉ DES MUSIQUES DE VARIÉTÉ

La typification des musiques égyptiennes est donc élaborée selon deux procédés opposés mais non imperméables : la “folklorisation” d’une part et la stigmatisation d’autre part, qui renvoient aux deux connotations de l’adjectif “populaire”.

La qualification du néo-*mawal* comme “musique populaire” contient implicitement un jugement de valeur, non seulement sur la musique elle-même, mais également sur les publics qu’elle vise principalement : les habitants des quartiers à forte densité, peuplés d’ouvriers, d’artisans, de petits fonctionnaires, d’employés – principalement les représentants des classes laborieuses et des petites classes moyennes. Il s’agit d’un marquage social d’une catégorie de la population citadine par le prisme de la dévalorisation d’une expression artistique à laquelle elle est assimilée. Les chanteurs de néo-*mawal* sont d’ailleurs explicitement liés à la classe laborieuse, puisque la plupart exerçaient une profession artisanale avant de rencontrer le succès sur les estrades des mariages et dans les échoppes de cassettes audio.

Identifié comme une musique dégradée et moralement douteuse, le néo-*mawal* fait l’objet de nombreuses critiques de la part de journalistes et d’intellectuels et demeure encore aujourd’hui interdit d’antenne dans les médias audiovisuels nationaux, ce qui ne remet pas en cause l’importance de son succès populaire depuis son apparition. Ce type de condamnation est récurrent, et si on laisse de côté la chanson de variété sentimentale contemporaine, considérée comme une chanson de jeunes relativement inoffensive et insérée dans un marché international, on peut repérer une ligne de fracture qui traverse la musique égyptienne au cours du siècle.

D’un côté, se trouvent ceux qui se produisent dans des cadres populaires. Dans les années 1930, ce sont les almées (ou néo-almées, *‘awâlim*) ; elles sont une nouvelle génération proposant un répertoire de chansons courtes, formatées pour l’enregistrement et issues des estrades des fêtes de mariage. Ces chants sont appelés *taqtûqa* et, en leur temps, ces pièces musicales “légères” furent l’objet de critiques quant à leur contenu moral. Partageant le sort des almées, les *alâtîyât*, instrumentistes, pâtissent de la même condamnation morale de la part de la bourgeoisie cairote. Cette stigmatisation se manifeste avec force lors du congrès du Caire sur la musique arabe tenu en 1932. A ce moment, s’exprime un différend marqué entre les membres de

l'Institut de musique arabe fondé en 1923, aux visées modernistes et réformatrices, et les instrumentistes accusés d'ignorance et de pratiques musicales archaïques fondées sur l'oralité conduisant à l'anarchie. Ces derniers sont membres du syndicat des musiciens fondé en 1920. Philippe Vigreux (1991) propose de schématiser cette ligne de fracture par une série d'oppositions : syndicat *versus* institut ; gens du commun *versus* beys et pachas ; professionnels *versus* amateurs¹ ; “*alâtiyât*” *versus* “*musîqiyyîn*” (musiciens avec une connotation moderniste) ; lieux de perdition *versus* espace de moralité ; attachement au legs oriental (persan, puis ottoman) *versus* “musique arabe” (connotation moderniste et réformiste).

Jean-François Belleface (1989) note qu'au début du xx^e siècle le débat entre la musique élevée et le vulgaire dans la presse égyptienne fut fixé par deux ouvrages, *Le Guide des plaisirs du beau sexe* d'al-Bûlâqî et *Chanteur égyptien* de Kamil al-Hula'î, qui dénoncent l'immoralité de l'art vulgaire de la *taqtûqa* opposée à la “rigueur techniciste” des compositions dignes d'intérêt.

Une nouvelle phase du cycle récent des musiques populaires urbaines est repérable dans les années 1970 avec la critique du *néo-mawal*. Dès lors, comme le signale Walter Ambrust (2001), Ahmed Adawiya, initiateur de ce style au cours des années 1970, est régulièrement désigné par les médias comme “désespérément vulgaire” alors qu'il n'est pas loin d'être considéré comme patrimoine national par certains à l'heure actuelle.

Enfin, dernier temps de ce cycle, le succès de Chaaban Abdel Rehim depuis l'année 2000² suscite l'incrédulité et le mépris de

1. Cela renvoie à la confrontation entre le régime vocationnel de la pratique artistique, qui implique de gagner sa vie pour pouvoir créer, et le régime professionnel, où il faut créer pour gagner sa vie (Heinich, 2005). Dans le contexte égyptien, et jusqu'à nos jours, il est plus prestigieux de vivre pour l'art que de vivre de l'art.

2. Considéré par certains comme le premier chanteur “politique” égyptien, il peut paraître comme un chroniqueur de la vie contemporaine, évoquant au fil de chansons toujours construites sur le même calque rythmique et mélodique les derniers faits politiques, la figure du jeune citadin désœuvré, les catastrophes récentes de l'actualité internationale. Il exprime ainsi le ressentiment envers Israël (“Je hais Israël”), la suspicion envers les Etats-Unis (“Ce n'était qu'une tour, et je jure par Dieu que ce sont eux qui l'ont démolie”) et l'Occident (à propos des caricatures du prophète Mahomet : “L'islam c'est l'amour... pas le terrorisme...”) et certaines aspirations de la jeunesse (“Je me trouve une jolie fille et la demande en mariage”). S'il reflète – et produit dans une certaine mesure – des opinions

nombreux commentateurs dans la presse. Ainsi, une journaliste décrit assez abruptement les chanteurs de *néo-mawal* dans un article intitulé “Le triomphe des ringards” : “Chemises ouvertes, chaînes en or qui brillent et cheveux gominés, ils font depuis des lustres guincher les jeunes mariés. Mais aujourd’hui, Amr Diab [grande vedette de la variété sentimentale], prends garde ! Les chanteurs populaires ont atteint le sommet des hit-parades¹ !” En 2001, les invitations fréquentes de Chaaban sur les plateaux de télévision égyptiens ont provoqué une vive réaction parmi les intellectuels et hommes politiques qui, lors d’une réunion tenue au Comité des médias du Parlement, ont unanimement condamné cette couverture excessive par les médias et la mauvaise influence de la vedette sur la jeunesse égyptienne. Car, si Naguib Surur, chargé de superviser la censure dans les médias, affirme que les chansons de Chaaban sont bannies de la télévision et de la radio “pour préserver le bon goût et l’art véritable”, il avoue également ne disposer d’aucune autorité pour interdire sa simple présence dans les émissions².

Un autre élément nourrissant la stigmatisation du style *cha'bî* est son éloignement de l’idéal moderniste officiel. Une affiche parrainée par le ministère de la Culture et intitulée “Cent ans de lumière” (*A hundred years of enlightenment*) présente la caricature de vingt-trois intellectuels et artistes égyptiens plus quelques représentants politiques du peuple : “Ils étaient les icônes, approuvées par l’Etat, d’une authentique modernité égyptienne, la courte liste des héros culturels avec lesquels n’importe quel Egyptien étant passé par le système scolaire devrait être familier” (Ambrust, 2001). Dans ce projet fondé sur la promotion d’un progrès rationnel, les messages et les qualifications du *néo-mawal* apparaissent trop distants de cette “vision d’une évolution moderniste continue” (*ibid.*).

Pour Walter Ambrust, il existerait dans l’Egypte contemporaine quatre idéaux culturels types : une culture néoclassique noble (*neo-classicist high culture*) fortement valorisée ; une culture étrangère inauthentique ; une culture populaire valorisée avec des notions à connotation positive comprenant la notion d’*ibn al-balad*, fils du pays

partagées principalement par les milieux populaires, ce chanteur vieillissant encourt la réprobation des tenants d’une culture moins “rustique”.

1. *Al-Ahram hebdo*, 24-30 janvier 2001.

2. Cité par Muhammad Mursi, “Chaaban rules the airwaves”, *Cairo Times*, 6-12 décembre 2001.

(Égyptien authentique), les traditions populaires “folklorisables”, les poètes écrivant en dialecte comme Bayram al-Tûnsî ou Sâlah Jâhîn, les valeurs des quartiers populaires (dans le sens de “quartiers traditionnels” réputés pour la densité de la vie communautaire et la solidarité des habitants) ; enfin, une sous-culture dévalorisée et arriérée (*backward low culture*). Celle-ci intègre l’islam populaire, les superstitions, l’analphabétisme et émanerait des quartiers populaires (au sens de quartiers pauvres peuplés d’habitants peu éduqués).

L’existence de strates culturelles n’interdit pas toutefois les passages entre elles. Ainsi, le *zâr* que nous évoquions plus haut appartient très nettement à cette strate de la sous-culture dévalorisée ; il est susceptible, à la faveur d’une redécouverte par de nouveaux publics, d’être diffusé dans de nouveaux espaces et d’être amené à faire l’apprentissage de la scène.

Les quartiers populaires sont à la fois un élément culturel valorisé et un signe d’identification d’une culture “dégénérée”. Cela met en relief l’ambiguïté du terme qui les qualifie. Ils peuvent ainsi être parés de vertus positives, comme dans l’œuvre de l’écrivain récemment disparu Naguib Mahfouz, prix Nobel de littérature, qui dépeint les quartiers historiques caiotes comme des lieux d’une vie sociale intense, répondant à une sorte d’idéalisation de la *hâra* (rue ou ruelle de la vieille ville) : lieu de la vie communautaire (voir le chapitre “Comment peut-on être urbain ? Villes et vies urbaines”, p. 145). Chaaban Abdel Rehim en chantant qu’il vient d’un quartier populaire suggère les valeurs positives qui circulent dans ces espaces : la solidarité, le courage, la résistance aux maux de la vie. (Voir le chapitre “Le cinéma égyptien et la question des classes sociales”, p. 995.) Il insistait dans ce sens lors d’une émission de télévision sur l’antenne de Nile Sat en 2006, en présentant sa musique comme “*cha’bî, cha’bî*”. Ce “populaire” est aussi celui de la simplicité nécessaire pour être compris de tous¹. Il renvoie aux petites gens et à leurs qualités. Ce sont ainsi les valeurs réputées dans le monde du travail manuel (ouvriers ou artisans) et chez les petits employés, fonctionnaires... qui vivent en général dans ces quartiers. Les vertus de résistance et d’effort sont ainsi mises en avant, de même que la solidité et la force du travailleur. En revanche, la notion

1. Le chanteur est d’ailleurs suffisamment “populaire” pour avoir été choisi par une chaîne de restauration rapide internationale pour faire la publicité de son nouveau sandwich à la mode égyptienne.

de “quartier populaire” peut aussi véhiculer des images négatives évoquant divers trafics, l’ignorance, les maux sociaux, etc. Il est logique que cette ambivalence attachée à la catégorie “populaire” se retrouve dans le domaine musical et qu’une analyse des musiques de l’Egypte contemporaine conduise ainsi à saisir quelques-unes des logiques de différenciation au sein de la société urbaine égyptienne.

CONCLUSION

Dans la première moitié du xx^e siècle, une génération de compositeurs et d’arrangeurs égyptiens avait ancré la chanson arabe dans une cadence plus moderniste d’une façon suffisamment volontaire et accentuée pour déclencher la colère des tenants de la “tradition”, elle-même fixée, nous l’avons vu, dans la seconde moitié du siècle précédent.

Durant toutes ces années, Le Caire fut le passage obligé de générations d’artistes arabes, il représentait un centre culturel à l’échelle du monde arabe, et ce rôle accompagnait celui de capitale politique et de puissance régionale. Sans doute était-il également à la pointe de la modernité, que ce soit dans l’intégration de nouvelles technologies (78-tours, films, nouveaux instruments de musiques) ou de nouveaux rythmes et mélodies à la mode en Europe et aux Etats-Unis. De nos jours, et malgré un indéniable dynamisme du monde de la musique, l’Egypte n’a plus qu’une place parmi les autres, et ses artistes sont concurrencés par des chanteurs et des musiciens du Proche-Orient, notamment libanais qui, en dépit de la petitesse de leur marché intérieur, de la guerre civile et de l’instabilité du pays en général, sont à présent les acteurs principaux de la production musicale et des nouvelles télévisions (Cestor, 2010). De façon symptomatique, du Yémen au Maroc, les chanteuses les plus en vue dans le monde arabe, Nancy Agram et Haïfa Wahbé, sont libanaises. Si l’Egypte demeure un point important, notamment de production de films et de feuilletons, le centre de gravité de la culture arabe se déplace vers les pays du Golfe et le Liban, où l’on trouvera des personnels bien formés, disposant de moyens importants et probablement plus enclins à importer et à adapter des succès issus d’Occident, à l’instar des émissions sur le modèle *Superstar* dont des avatars orientaux sont actuellement produits et diffusés par deux chaînes satellitaires du pays du Cèdre : LBC et Mustaqbal.

Aujourd'hui, l'univers des ténors et des divas, celui des grandes voix arabes, touche à sa fin. L'ont remplacé le *show-biz*, les vidéoclips et une musique de variété renouvelée aux mélodies souvent inspirées d'un sentiment romantique exacerbé et intégrant plus massivement des influences occidentales. La variété arabe issue de la Nahda est confinée aux festivals et aux lieux de culture officielle comme l'Opéra du Caire où les grands orchestres orientaux reprennent régulièrement les chansons popularisées notamment par Oum Kalthoum. Aux côtés d'interprètes combinant versions édulcorées du patrimoine arabe et références occidentales, se développe une musique festive (de *farah*) qui séduit des centaines de milliers d'auditeurs avec des textes prosaïques puisant à la source de la gouaille de la rue cairote.

Ces chanteurs, comme Ahmed Adawiya et plus récemment Chaaban Abdel Rehim (plus social que sensuel à la différence du premier), qui connaissent en ce nouveau millénaire une audience importante, parviennent à vendre des centaines de milliers de cassettes sans bénéficier pourtant d'une forte couverture médiatique. Proposant une musique rudimentaire aux rythmes nerveux et aux textes axés sur les difficultés de la vie quotidienne ou sur des spéculations politiques à caractère démagogique, ils tranchent avec la variété sentimentale contemporaine. Peu à peu, ils participent à la construction d'une nouvelle mythologie du métier, celle de la réussite financière, avec des centaines de milliers de cassettes vendues, un enrichissement facile et un succès soudain. Combien de jeunes chanteurs exercent en ce moment leur talent autour des cafés défraîchis de l'avenue Mohamed-Ali, se produisant parfois gratuitement dans les mariages pour se faire un nom ?

Enfin, l'époque se prête à la diversité et aux multiples expérimentations et (re)découvertes non dénuées d'invention (musique nubienne, traditions du Delta et du Saïd, musique électronique, rap, etc.). En cela réside certainement la signature contemporaine du courant musical, un éclatement relatif d'un champ artistique qui demeure toutefois encore largement dominé par les variétés sentimentales et populaires, accompagné d'un effacement de la centralité culturelle de l'Égypte. Ainsi, les grandes traditions musicales de la rue cairote continuent de résonner, mais c'est désormais d'outre-tombe que nous parviennent les voix de leurs interprètes inspirés.

POUR EN SAVOIR PLUS

- BELLEFACE Jean-François, 1989 : "Turath, classicisme et variétés : les avatars de l'orchestre oriental au Caire au début du xx^e siècle", *Bulletin d'études orientales*, t. XXXIX-XI : années 1987-1988, Damas, p. 39-65.
- LAGRANGE Frédéric, 1996 : *Musiques d'Égypte*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris/Arles, coll. "Musiques du monde".
- PUIG Nicolas, 2004 : "Variétés urbaines, perceptions des lieux et positionnements culturels dans la société cairote", in Arnaud J.-L. (dir.), *Les Manifestations de l'urbain dans le monde arabe*, Maisonneuve et Larose, Paris, p. 195-220.
- VIGREUX Philippe, 1991 : "Centralité de la musique égyptienne", *Égypte/Monde arabe*, première série, n° 7, p. 55-101 [en ligne : <http://ema.revues.org/index1157.html>].

BIBLIOGRAPHIE

- AL-SHAWAN CASTELO-BRANCO, Salwa, 1992 : "Mutations dans la musique égyptienne. Une question majeure au congrès de la musique arabe", in CEDEJ (dir.), *Musique arabe. Le congrès du Caire de 1992*, CEDEJ, Le Caire, p. 41-49.
- AMBRUST Walter, 2001 : *Mass Culture and Modernism in Egypt*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BELLEFACE Jean-François, 1989 : "Turath, classicisme et variétés : les avatars de l'orchestre oriental au Caire au début du xx^e siècle", *Bulletin d'études orientales*, t. XXXIX-XI : années 1987-1988, Damas, p. 39-65.
- BOURS Etienne, 2002 : *Dictionnaire thématique des musiques du monde*, Fayard, Paris.
- CESTOR Elisabeth, 2010 : "Music and media in Lebanon", in Frishkopf M. (dir.), *Music and Media in the Arab World*, The American University in Cairo Press, Le Caire.
- DANIELSON Virginia, 1996 : "New nightingales of the Nile : popular music in Egypt since the 1970s", *Popular Music*, vol. 15, n° 3, p. 299-312.
- DANIELSON Virginia, 1999 : *The Voice of Egypt, Umm Kulthûm, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, The American University in Cairo Press, Le Caire.
- DURING Jean, 1994 : *Quelque chose se passe. Le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Verdier, Lagrasse.
- FLAUBERT Gustave, 1986 : *Voyage en Égypte, octobre 1849-juillet 1850*, Edition Entente, Paris, coll. "Impressions de voyage".
- FRISHKOPF Michael, 2002 : "Some meanings of the Spanish tinge in contemporary Egyptian music", in Plastino G. (dir.), *Mediterranean*

- Mosaic*, Routledge Publishing, Londres [en ligne : <http://www.arts.ualberta.ca/~michaelf/pdf/Some%20Meanings%20of%20the%20Spanish%20Tinge.pdf>].
- GHUNAYM Muhammad Ahmad, 1998 : *Gamâ'ât al-ghinâ w-al-tarab fî chârî' Siyâm bi-madinati-l-Mansûra, Dirâsa anthrûbûlûgiyya* ["Les sociétés de chant et l'émotion musicale dans la rue Siyâm, en la ville de Mansoura, étude anthropologique"], al-Markaz al-hadhârî li 'ulûm al-insân wa turath al-cha'abî bi-gâmi'at al-Mansûra, Mansoura.
- HAENNI Patrick et TAMMAM Husam, 2004 : "De retour dans les rythmes du monde. Une petite histoire du chant (ex-)islamiste en Egypte", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 82, "Islam et politique en Méditerranée au xx^e siècle", p. 91-102 [en ligne : www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-2-page-91.htm].
- HANNERZ Ulf, 1992 : *Cultural Complexity, Studies in the Social Organization of Meaning*, Columbia University Press, New York.
- HEINICH Nathalie, 2005 : *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard, Paris.
- LAGRANGE Frédéric, 1996 : *Musiques d'Egypte*, Cité de la musique/Actes Sud, Paris/Arles, coll. "Musiques du monde".
- LODGE David, 1994 : "Cairo hit factory : modern Egyptian music : al-jil, shaabi and nubian", in Broughton S., Ellingham M. et Trillo R. (dir.), *World Music. The Rough Guide*, Rough Guides Ltd., Londres, p. 182-189.
- MALLET Julien, 2004 : "Ethnomusicologie des «jeunes musiques»", *L'Homme*, n° 171-172, "Musique et anthropologie", p. 477-488 [en ligne : <http://lhomme.revues.org/index1498.html>].
- MANUEL Peter, 1993 : *Cassette Culture, Popular Music and Technology in North India*, The University of Chicago Press, Chicago.
- MIDDLETON Richard, 1990 : *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphie.
- NIEUWKERK Karin van, 1995 : "A trade like any other?", *Female Singers and Dancers in Egypt*, University of Texas Press, Austin (Texas).
- PUIG Nicolas, 2001 : "Le long siècle de l'avenue Muhammad 'Alî au Caire : d'un lieu et de ses publics musiciens", *Egypte/Monde arabe*, n° 4-5, "L'Egypte dans le siècle, 1901-2000", p. 207-223 [en ligne : <http://ema.revues.org/index879.html>].
- PUIG Nicolas, 2004 : "Variétés urbaines, perceptions des lieux et positionnements culturels dans la société cairote", in Arnaud J.-L. (dir.), *Les Manifestations de l'urbain dans le monde arabe*, Maisonneuve et Larose, Paris, p. 195-220.
- PUIG Nicolas, 2005 : "*Sha'abî*, « populaire » : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Egypte", *Civilisations*, n° 53, "Civilisations, musiques « populaires » : catégorisations,

- circulations, enjeux”, Université libre de Bruxelles, Bruxelles, p. 23-44 [en ligne : <http://civilisations.revues.org/index515.html>].
- QASSIM HASSAN, Shéhérazade, 2004 : “Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient”, *L'Homme*, n° 171-172, “Musique et anthropologie”, p. 353-370 [en ligne : <http://lhomme.revues.org/index1428.html>].
- RACY Ali Jihad, 1981 : “Music in contemporary Cairo : a comparative overview”, *Asian Music*, vol. 13, n° 1, p. 4-26.
- RACY Ali Jihad, 1982 : “Musical aesthetics in present-day Cairo”, *Ethnomusicology*, septembre, vol. 26, n° 3, p. 391-406.
- RACY Ali Jihad, 2003 : *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of Tarab*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RAYMOND André, 1993 : *Le Caire*, Fayard, Paris.
- REYNOLDS Dwight, 1989 : “Tradition replacing tradition in Egyptian epic singing : the creation of a commercial image”, *Pacific Review of Ethnomusicology*, vol. 5, p. 1-14.
- RODINSON Maxime, 1975 : “Alima”, *Encyclopédie de l'islam*, vol. I, E. J. Brill/Maisonneuve et Larose, Leide/Paris, p. 415-416.
- STEPHAN-HASHEM Maud et REZK Laila, 2006 : “Les biens culturels dans le Machrek arabe. Une diversité à l'épreuve du marché”, rapport pour la Fondation Heinrich Böll, Beyrouth.
- TOMICHE Nada, 1993 : “Nahda”, *Encyclopédie de l'islam*, n^{le} éd., Brill/Maisonneuve et Larose, New York/Paris, vol. VII, p. 901-904.
- UMRAN Muhammad, 2002 : *Qamûs mustalihât al-musîqa al-cha'abiyya al-misriyya* [“Dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne”, Dâr Ein (for Human and Social Studies), Giza.
- VIGREUX Philippe, 1991 : “Centralité de la musique égyptienne”, *Egypte/Monde arabe*, première série, n° 7, p. 55-101 [en ligne : <http://ema.revues.org/index1157.html>].
- ZIRBEL Katherine E., 2000 : “Playing it both ways, local Egyptian performers between regional identity and international markets”, in Ambrust W. (dir.), *Mass Mediations, New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, University of California Press, Berkeley, p. 120-145.

Dépôt légal
1^{re} édition : mai 2011
N° impr. : 110000
(Imprimé en France)

L'ÉGYPTE AU PRÉSENT

La “révolution du 25 Janvier” ébranle un régime despotique qui domine depuis plusieurs décennies l’Égypte et annonce sûrement une nouvelle ère pour tous les peuples de la région. Il n’existait cependant en France aucun ouvrage de référence examinant à la fois les transformations profondes de la société égyptienne et les blocages institutionnels et politiques propres au régime de l’ex-président Moubarak.

Pour combler cette lacune, quarante chercheurs et universitaires, qui comptent parmi les meilleurs spécialistes de l’Égypte, se proposent dans la présente somme d’analyser tous les aspects de la vie économique, sociale, politique et culturelle du pays et de tracer des pistes de réflexion permettant d’aborder les derniers événements dans leur véritable contexte, au-delà des préjugés et des clichés.

On trouvera ainsi des chapitres substantiels sur les tensions démographiques et leur impact sur l’aménagement du territoire et l’environnement ; la situation politique et les mécanismes qui permirent le maintien, durant trente ans, du régime de Moubarak ; les “réformes” économiques néolibérales qui ont contribué, entre autres effets, à l’institutionnalisation de la corruption et à l’exacerbation des inégalités sociales ; la vie sociale au quotidien (la santé, l’éducation, l’emploi, les modes de consommation, les conditions des femmes et de la jeunesse, la justice) ; la place de la religion dans la société ; les médias, anciens et nouveaux ; enfin, la culture dans ses diverses expressions ainsi que la vie et les débats intellectuels.

Vincent Battesti, anthropologue, chercheur au CNRS, est aujourd’hui en poste au Muséum national d’histoire naturelle à Paris.

François Ireton, socioéconomiste, ingénieur d’étude au CNRS, est aujourd’hui en poste au SEDET, université Paris-Diderot.

Photographie de couverture : © Vincent Battesti

ACTES SUD
éditeurs associés

DÉP. LÉG. : MAI 2011
38 € TTC France
www.actes-sud.fr

ISBN 978-2-7427-9780-6



9 782742 797806