

Amour, honte et prestige au Caire

Nicolas Puig

▶ **To cite this version:**

Nicolas Puig. Amour, honte et prestige au Caire : Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale. L'Homme - Revue française d'anthropologie, 2009, 190, pp.51-78. halshs-00081995v3

HAL Id: halshs-00081995
https://shs.hal.science/halshs-00081995v3

Submitted on 14 Nov 2014

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.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 51

Amour, honte et prestige au Caire

Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale

Nicolas Puig

À LA FIN DES ANNEES 1950, le film *L'Avenue de l'amour*[1] relate l'histoire d'un jeune orphelin, chanteur et musicien talentueux, adopté par les membres haillonneux d'une fanfare spécialisée dans les processions de mariages et installée avenue Mohamed Ali au Caire. Négligeant leurs propres difficultés, ces derniers prodiguent soins et amour au héros qui deviendra quelques années plus tard une étoile respectée de la musique arabe.

Vingt ans après, au cours d'une scène mélodramatique intense du film *Fais attention à Zuzu*[2], une jeune danseuse professionnelle et étudiante à l'Université du Caire, déclare que l'homme qu'elle aime ne pourra jamais la respecter, car elle vit et travaille sur l'avenue de la honte :

> — « Écoute-moi Soliman, je suis almée et ma mère est almée. Saïd pense que je suis juste une étudiante à l'université et c'est tout. Où peut bien mener notre relation ?
>
> — Tu es artiste et il est artiste […]. Et puis qu'est-ce qu'il y a avec l'avenue Mohamed Ali ? Les plus grands artistes sont sortis de l'avenue Mohamed Ali ! »

Au-delà du chagrin d'amour, les larmes de Zuzu symbolisent la fin d'une époque, à un moment charnière de l'histoire de l'avenue Mohamed Ali comme de celle de l'Égypte qui s'ouvre alors à l'économie de marché.

1. *Shâri°a al-hubb* (1958), réalisé par Iz ad-Din Dhu al-Faqar, avec l'artiste libanaise Sabah et le très populaire acteur et chanteur égyptien Abdel Halim Hafez (1929-1977). Ce film reprend quelques éléments de sa biographie, puisque, comme lui, le personnage est orphelin, hautboïste et sera diplômé de l'institut de musique arabe.
2. *Khali belek min Zuzu* (1972), réalisé par Hasan Al Imam.

Je remercie Vincent Battesti, Sylvaine Bulle et Marie-Antoinette Hily qui ont bien voulu relire ce texte pour me faire part de leurs conseils et commentaires.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 52

Cette évolution du ressenti, de l'amour à la honte, lorsqu'on évoque l'avenue Mohamed Ali, témoigne à la fois du déclassement de cet espace dans la topographie urbaine et de la dégradation de la réputation des musiciens qui le fréquentent[3]. Ces derniers furent en effet regardés avec sympathie par une partie des habitants tout au long d'un âge d'or qui dura des années 1920 à la fin des années 1960[4], tant que l'avenue mêlait les plus grands et les plus modestes dans ses cafés. C'était l'époque où Mohamed Abd al-Wahab, compositeur prolifique et chanteur renommé, fréquentait régulièrement le café Tigara, dans lequel on a aussi aperçu, en quelques rares occasions, la diva Umm Kalthum. Mais, depuis une trentaine d'années, le charme est rompu, et les musiciens de l'avenue, réintégrant leur anonymat social, ont vu leur statut constamment dévalorisé. Les plus prestigieux d'entre eux s'en sont effectivement allés, en quête de nouveaux espaces prometteurs de destins plus nobles. Et seule une micro-société de musiciens, « ambianceurs » *(nabatshî)*[5] et impresarios de petit acabit, continue de faire des cafés de l'avenue le siège de son activité professionnelle et de ses sociabilités.

Aussi est-il impossible d'avoir une discussion avec un musicien de l'avenue *(ash-shâri°a)*[6] sans que ne soit mentionné le prestige disparu du lieu : toute évocation de son histoire parmi les membres de la corporation entraîne des soupirs désabusés, accompagnés d'un inévitable commentaire sur la fin, déjà un peu lointaine, de la belle époque : « L'avenue ? C'est fini, terminé, *khalâs* ! ».

Il est vrai que, de nos jours, celle-ci figure davantage l'image ambiguë des musiciens et des danseuses, maîtres des nuits cairotes, que la grandeur de la musique égyptienne. Elle n'est plus considérée comme un lieu de conservation des traditions artistiques populaires. Les membres des

3. Pour une histoire de l'avenue Mohamed Ali et de ses publics, voir Puig (2003).

4. Inaugurée en 1873, l'avenue Mohamed Ali constitue dans le nouveau système urbain qui se met en place un axe privilégié permettant de relier, à travers la vieille ville, la citadelle (résidence des vice-rois d'Égypte jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle) aux quartiers modernes. Les musiciens et les fabricants d'instruments s'y sont installés pour être proches de la ville nouvelle et de ce qu'elle symbolise, pour disposer d'un accès privilégié aux nouveaux centres culturels et, enfin, pour marquer leur allégeance au pouvoir dont l'avenue symbolise toute la magnificence (Puig 2003).

5. Le terme désignait, à l'origine, les aides des musiciens – notamment chargés de porter le matériel –, mais leur rôle a considérablement évolué et ils sont désormais les personnages clés des fêtes familiales, principalement des mariages. Ce sont eux, en effet, qui accueillent les invités au micro, collectent de l'argent au profit de l'orchestre et, parfois, des familles hôtes, et félicitent publiquement les donateurs. La musique est assujettie à leur logorrhée qui rythme le déroulement des cérémonies.

6. Nom de l'avenue Mohamed Ali dans le milieu. Ce raccourci signale la familiarité avec le lieu et fait du terme *shâri°a* un quasi-toponyme. On dit ainsi : « Ana nâzil ash-shâri°a [Je descends sur l'avenue] »).

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 53

familles au sein desquelles le métier se transmettait de génération en génération se sont peu à peu disséminés dans la ville, et nul parent ne songerait aujourd'hui à encourager son enfant à une carrière dans le milieu des artistes des cafés de Mohamed Ali. La musique légitime s'apprend dans les conservatoires ou à l'Institut de musique arabe ; elle se joue en costume occidental dans des salles prestigieuses comme l'opéra du Caire ou en vêtements traditionnels dans les palais de la ville fatimide. Elle est académique et non pas populaire, elle comble les hautes aspirations culturelles, conforte un projet nationaliste et n'œuvre pas à animer les réjouissances plus ou moins licites des fêtes des quartiers populaires ou des nuits un peu « désespérées » des cabarets bas de gamme[7].

Cette fréquence de la thématique du déclin dans les discours des musiciens révèle une forte aspiration à la reconnaissance et à la respectabilité : elle renvoie à leur condition sociale, source d'un malaise partagé au sein de la profession. Soupçonnés de façon récurrente de déviance morale, les musiciens font l'objet d'une mise à distance qui s'ajoute à la spécificité de leur mode de vie. La mobilité inhérente à un métier qui les entraîne dans les « intimités urbaines », au cœur des microquartiers, au sein même des familles, les place dans des situations d'extranéité par rapport aux milieux dans lesquels ils interviennent. Ils expérimentent dans un contexte professionnel la spécificité de la condition citadine qui articule le proche et le lointain, la proximité et l'étrangeté. La grande ville réunit, en effet, des mondes sociaux plus ou moins imperméables entre eux. Redevenus citadins parmi les citadins, les membres de l'avenue utilisent cette segmentation des milieux en endossant des rôles dissemblables (des présentations de soi différentes) selon les moments et les contextes de la vie quotidienne. Passant d'un monde social à l'autre dans le cadre du métier, ils tentent de se maintenir dans la société de proximité, notamment vis-à-vis d'un voisinage plutôt porté sur la dénonciation des incartades aux conventions.

Cette tension entre le « métier » *(al-mihna)*, terme qui comprend un tissu de significations denses, d'ambitions floues et d'espoirs déçus, et l'opprobre social et religieux qui l'entoure constitua le fil directeur de notre séjour dans les bas-fonds cairotes et de notre étude conduite à partir des membres de la corporation, en s'arrêtant sur les présentations de soi, sur la culture professionnelle et sur les orientations adoptées par chacun en fonction des différents contextes sociaux, urbains et moraux.

7. Des études et une carrière musicale académiques (et donc le passage d'une musique « populaire » à une musique « savante », même si la frontière entre les deux n'est pas toujours clairement établie) sont regardées comme une ascension sociale par les familles de professionnels de l'avenue.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 54

D'une certaine façon, j'ai moi-même usé de la segmentation des espaces sociaux lorsque, à la faveur d'un séjour de trois années au Caire comme chercheur au Centre d'études et de documentation économiques, juridiques et sociales (CEDEJ), je commençai cette enquête anthropologique (1999-2003). À la différence de l'usage communément établi par la discipline, je pratiquai un mode de présence discontinue en remplaçant l'intensité d'un terrain à temps plein par une fréquentation régulière mais intermittente. Il s'agit d'une forme de participation sociale qui asseoit l'ethnologue sur son terrain pour un temps long, autorisant ainsi la construction patiente de relations sans pour autant infliger aux informateurs une présence permanente parfois envahissante, ou, à l'inverse, des entretiens rapides effectués dans l'urgence d'un bref séjour au gré de circonstances parfois mal maîtrisées[8].

Les déviances d'une profession

"Quand on est musicien, on n'est pas plombier"

Je dois cet intitulé à Ali, éphémère chanteur de mariages qui mène désormais une vie plus stable grâce au lucratif métier de plombier. Passer de l'un à l'autre ne signifie pas uniquement renoncer à une vocation ou à une pratique artistique professionnelle, mais implique également « de rentrer dans le rang » et d'abandonner un mode de vie spécifique en partie à l'origine de la stigmatisation du métier. Le constat est quasi universel, tant certaines catégories de musiciens font l'objet d'une mise à l'écart permanente un peu partout dans le monde et à diverses époques[9]. Dans sa description du milieu des musiciens de danse dans le Chicago de la fin des années 1940, Howard Becker avance que, bien qu'exerçant une activité légale, non criminalisée, ces derniers développent une culture et adoptent un mode de vie suffisamment non conventionnel pour qu'ils soient qualifiés de marginaux par les membres plus conformistes de la société (1985 [1963]).

En Égypte, le circuit des musiques non académiques dans lequel les musiciens de l'avenue Mohamed Ali se produisent en priorité est considéré comme reliant des lieux de déviance prononcée et alimente une défiance collective vis-à-vis des professions de musicien et de danseuse. Celle-ci ne date pas d'aujourd'hui et elle s'est certainement accrue depuis une trentaine d'années du fait notamment des pressions d'entrepreneurs

8. Sur le déroulement de ce terrain égyptien, les détails de la relation anthropologique et les modalités de recueil de données, voir Puig (2006b).

9. Par exemple : Mallet (2002) pour l'Afrique contemporaine, et (2004) pour un constat plus général ; Granger (2002) pour la France du XVII^e^ au XIX^e^ siècle ; ou encore Manuel (1988) pour les musiciens populaires urbains au XX^e^ siècle.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 55

de morale se parant d'une légitimité religieuse et œuvrant au rétablissement d'un ordre social plus respectueux des préceptes islamiques tels qu'ils les conçoivent. Le passage de l'amour à la honte évoqué plus tôt accompagne ainsi la saturation progressive de l'espace public par des référents religieux (Ferrié 1998 : 122) réprouvant les pratiques liées à certains types de festivités et de lieux comme la rue ou le cabaret. Ces orientations radicales condamnent donc les musiques modernes dans leur ensemble, depuis la chanson populaire urbaine – aux paroles jugées immorales et accusée de susciter des danses trop suggestives – jusqu'au rock souvent assimilé à un rite satanique importé d'Occident. Une sociologie du travail appliquée aux musiques de masse (Martin 2006 : 144) pourrait prendre en compte les contextes moraux entourant la pratique professionnelle, de même que les différentes catégorisations, parfois concurrentes, qui s'y rattachent.

Car, il ne suffit pas que certains entrepreneurs de morale décident du caractère déviant de la profession pour que l'ensemble de ses membres soient aussitôt marginalisés[10]. Le statut social des musiciens de l'avenue Mohamed Ali – la légitimité des musiciens académiques et des vedettes médiatisées de la pop arabe étant bien mieux assurée – se négocie, en effet, dans les divers contextes de la vie professionnelle et personnelle. Les procès de « désignation » ou d'« étiquetage » se manifestent aussi par des hésitations sur les significations et les catégorisations que traduit au quotidien l'emploi extrêmement fréquent des expressions *yenfa°*, *ma yenfa°sh* (« ça va », « ça ne va pas ») lors de discussions où la conformité morale des comportements d'autrui est évaluée. Cela se fait en fonction de la connaissance ordinaire et intuitive que les personnes ont de la déviance[11]. La perception en amont de cette « évaluation », bien que largement partagée, n'a pas le caractère de netteté qu'elle peut revêtir dans des cas plus avérés de comportements déviants. Autrement dit, une part de négociations est encore possible et les musiciens ne sont pas sans ressources dans la lutte contre la disgrâce sociale qui les atteint, même si les contextes structurels (à commencer par la division du travail au sein du monde de la musique) pesant sur les négociations limitent leurs marges de manœuvre[12].

10. Le caractère par trop constructiviste de la théorie de l'étiquetage doit ainsi être atténué. Ce n'est pas parce qu'un groupe le décide qu'un autre sera obligatoirement « étiqueté » comme déviant (Ogien 1995 : 111). Je suis redevable, dans ces lignes, du séminaire sur la déviance animé par Baudouin Dupret au CEDEJ en 2002.

11. Melvin Pollner, discutant l'approche de Becker dans la perspective de l'ethnométhodologie, estime que « du point de vue du sens commun de l'acteur, la déviance est un dispositif "objectif" de l'environnement qui provoque et d'une certaine façon précipite une réponse appropriée de la communauté » (1974 : 29).

12. Anselm Strauss emploie la notion de contexte structurel, à propos du système judiciaire américain ou des hôpitaux psychiatriques, comme un ensemble de propriétés relativement pérennes des mondes sociaux comprenant les formes de spécialisations et de division du travail en leur sein (1992a : 260).

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 56

Deux registres sont récurrents dans les discours quand il s'agit de souligner la déviance du métier : le honteux et l'interdit. Les champs sémantiques de ces deux termes intègrent les référents qui permettent de construire la notion de déviance dans le sens commun.

Le honteux et l'interdit

Les registres de la stigmatisation du métier sont bien mis en lumière dans le témoignage suivant :

> « Je suis, à l'origine, d'une famille pieuse et très conservatrice et mes sœurs qui sont plus âgées que moi étaient très renfermées. Si elles sortaient par exemple et s'écartaient un peu de leur quartier, elles se perdaient. Elles allaient de la maison à l'école et de l'école à la maison. Elles n'avaient pas de relations. Leurs relations sociales étaient très restreintes au point que quand elles se sont mariées, elles sont restées assez renfermées. C'est une société très fermée. J'étais le seul à échapper à ce cadre. J'ai refusé ce mode de vie et je suis celui qui s'est éloigné de la famille. Mon père était un homme de la classe laborieuse avec une culture ouvrière. Il était très opposé à ce que je suive la voie du milieu de l'art. Il avait peur qu'il n'y ait pas d'avenir, ni de sécurité dans ce métier. Et ce métier, des gens disent que c'est un métier *harâm*. Et que tous ceux qui y travaillent sont corrompus. Beaucoup consomment de l'alcool et des drogues et ils ont des relations avec des femmes, c'est-à-dire c'est un milieu qui n'est pas très sain. Le milieu est à l'image de leur culture. Et au temps passé, il y a longtemps, ceux qui travaillaient dans la musique, c'était une honte, les *'awâlîm*[13] sont une chose honteuse. Et cela continue de nos jours. La preuve, j'ai aujourd'hui un magasin de location d'instruments de musique. Je loue des tablas, des instruments de musique pour qu'ils jouent dans les jardins publics. Les jeunes qui louent ont peur d'aller avec ces tablas à la maison, ils ont peur de leur père et de leur mère. Ils leur diraient : "ne joue pas de musique, cette musique peut t'amener à de mauvaises choses ou à de mauvaises fréquentations ou te donner de mauvaises habitudes pour faire une chose qui te plaît. Tu peux faire la connaissance de mauvaises personnes". La famille a peur pour le fils » (Ahmad Wahdan, quartier de Darb al-Ahmar, 2002)[14].

Dans cet extrait, les registres de l'interdit religieux *(harâm)* et de la mauvaise réputation sociale du métier ressortent nettement. Ils sont étroitement imbriqués et confèrent au métier une connotation négative. Les professionnels toutefois distinguent ces champs sémantiques. Ils reconnaissent voire revendiquent un mode de vie spécifique et un sentiment de marginalité avec ses aspects positifs (originalité) et ses aspects négatifs (honte), mais ils ne partagent pas le principe selon lequel

13. Les « savantes », le terme désigne le milieu des danseuses et des musiciens de mariages de façon péjorative (voir *infra*).

14. Ahmad Wahdan, avec qui je suis lié par une longue amitié, est mon premier informateur et celui qui m'a permis de rencontrer régulièrement dans son petit appartement du quartier de Darb al-Ahmar (non loin de l'avenue Mohamed Ali) un cercle privilégié de musiciens, chanteurs et intermédiaires divers.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 57

la musique est illicite du point de vue des normes morales à référent religieux ; sinon comment auraient-ils pu embrasser la carrière tout en maintenant publiquement leur religiosité ?

En revanche, ils sont sensibles à la relégation sociale qu'entraîne cette activité et qui fait dire à ce père de famille :

> « Comment mon fils à l'école va dire que son père est joueur de tabla *(darbouka)* avenue Mohamed Ali, ça ne va pas, c'est honteux *(°îb-)* » (Ridha, quartier de Darb al-Ahmar, 2002).

Karin van Nieuwkerk (1998) observe le phénomène inverse chez les danseuses égyptiennes. Elle écrit :

> « J'ai remarqué que la plupart des danseuses que j'ai interviewées durant mon travail de terrain considéraient leur profession comme *harâm*, interdite, mais non pas comme *'îb*, honteuse. Face à Dieu, elles ne peuvent qu'espérer sa pitié, mais face aux êtres humains, elles peuvent défendre leur honneur ».

L'auteure, de retour sur le terrain une petite dizaine d'années après cette première enquête, cite le cas de son ancienne informatrice, Ibtisam, « repentie » au moment de sa visite, et qui éprouve de la douleur à l'évocation de son ancienne profession, ayant le sentiment d'avoir vécu en pécheresse.

Katherine E. Zirbel (2000 : 125-126) établit un constat voisin, en remarquant que les « musiciens conventionnels » *(conventional musicians)* font face à deux problèmes concomitants, économique et moral. Elle indique que les musiciens qui doivent jouer dans les cabarets pour gagner leur vie peuvent ressentir le poids des valeurs morales désormais largement disséminées dans la société égyptienne.

La variété des évaluations morales de la profession renvoie aux débats sur les métiers de la scène, débats qui condamnent explicitement la danse professionnelle devant un public masculin (Van Nieuewerk 1996 et 1998), mais sont bien plus ambigus en ce qui concerne la musique. Celle-ci est condamnable au regard de certaines conceptions religieuses qui en limitent le domaine respectable à « la cantillation du Coran, la poésie chantée, à condition qu'elle soit d'une certaine élévation de sentiment et de pensée, enfin au chant accompagné, à condition que les instruments de musiques utilisés soient permis, c'est-à-dire qu'ils ne soient jamais associés à des pratiques musicales condamnables » (Rouget 1990 : 453). Ces dernières sont, par exemple, l'usage d'instruments à cordes qui peuvent servir à la production de musiques légères à l'occasion de moments de sociabilités alcoolisées.

Dans ses impressions de voyage au Caire au XII[e] siècle, le sévère Ibn Sa°id note les mœurs dissolues de la ville en évoquant « l'ivrognerie qui

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 58

est cause de criminalité, l'audition d'instruments à cordes, la sortie de femmes de mauvaise vie le visage découvert, la publicité faite aux lieux de plaisir »[15] (in André 1993 : 101). C'est également par « souci de moralité religieuse » que les musiciens professionnels sont discrédités par certains théologiens, aux côtés des tenants de bains publics, des bouchers, des orfèvres ou encore des marchands de linceuls (Brunschvig 1962 : 46).

À l'inverse, certains cheiks libéraux, à l'instar du Libanais al-Mardînî, soutiennent que l'islam accepte inconditionnellement la musique :

> « La musique est un langage universel qui s'adresse aux êtres humains et par lequel ils fraternisent. Il s'adresse à la nature, à l'univers à travers cela au Créateur. La musique ne connaît ni sexe, ni religion, ni territoire, ni identité, ni religion, ni nation. La musique est une langue de dialogue et il est du droit de l'homme, de tous les hommes, de dire ce qu'ils veulent, d'écouter ce qu'ils veulent, de s'exprimer en toute liberté, qu'ils soient dans l'erreur ou la dissension » (al-Mardînî 2005 : 14).

Ces discussions « byzantines »[16] ne sont pas sans effet sur la façon dont les individus se déterminent et orientent leurs actions par rapport à la déviance. Elles en constituent l'un des contextes puisqu'elles se diffusent dans l'espace public par l'intermédiaire de la littérature religieuse sur la conduite de la vie quotidienne, d'émissions de télévisions et de radios, etc. Elles sont reprises dans les différentes arènes de sociabilité comme le voisinage ou les cafés. Du point de vue de la religion comprise dans ses conventions les plus strictes, les musiciens non académiques sont parés d'un indélébile trait d'immoralité ; de celui de la modernité bourgeoise et urbaine et des bonnes mœurs en général, ils représentent une version populaire, considérée comme anarchique, indisciplinée et gouailleuse de la société cairote. Cette mise à l'écart « séculière » entraîne quant à elle le sentiment de honte. Elle correspond à la critique d'illégitimité sociale, d'archaïsme et de « ringardise musicale » adressée aux musiciens de l'avenue.

En plus de se situer aux limites de la moralité, voire dans l'immoralité, ils sont socialement illégitimes…

15. On peut noter un certain renversement des valeurs concernant les instruments à cordes, puisque l'*'ud* (« luth arabe ») est présent dans les musiques sacrées jouées à l'occasion des fêtes de saints *(mouled)* et considéré, dans le domaine de la musique profane, comme un instrument prestigieux, symbole de la spécificité de la musique arabe.

16. On retrouve de façon récurrente trace de ce débat sur l'interdit religieux et l'opprobre social. Sur le terrain que j'explore actuellement, celui des musiciens palestiniens au Liban, à l'occasion d'un entretien avec un luthiste chrétien, son ami musulman présent me confiait que si chez les musulmans la musique est *harâm*, pour les chrétiens elle est seulement *'ib*. Ces débats sont présents dans de nombreux forums, y compris francophones, portant sur l'islam dans lesquels les avis des ulémas et des fidèles sont partagés. Il faut noter enfin que dans ce contexte de renouveau du rigorisme moral se développent les *anashîd-s* modernes, chansons islamiques dont le plus emblématique représentant est Sami Yusuf [http ://www.samiyusuf.com/].

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 59

"Les Égyptiens aiment la musique mais pas les musiciens"[17]

Voici une quinzaine d'années, Dwight Reynold qualifiait la chanson épique dans la région du delta du Nil de « forme artistique respectable transmise par des artistes méprisés » (1989 : 1)[18]. Si les *performers* de la geste des Banu Hilal se considèrent avec difficulté comme des « musiciens »[19], ils partagent néanmoins avec les professionnels de l'avenue Mohamed Ali la méfiance sociale attachée à ce domaine d'activité.

Ces derniers, autant dans un souci de banalisation de leur travail – les danseuses parlent d'un métier comme les autres (« a trade like any other », Van Nieuwkerk 1996) – que par réelle inclinaison, mettent en avant l'aspect artisanal de leur profession. D'origines modestes, fils d'ouvriers, de travailleurs manuels, de petits commerçants, ils se définissent à l'occasion comme des artisans de la musique. La proximité entre le milieu des musiciens de l'avenue et la classe laborieuse urbaine est soulignée de la sorte. Ces deux mondes partagent également certains modèles, comme une semblable organisation en cafés corporatistes, une localisation dans l'espace à l'instar des différents corps de métiers dans le souk et des valeurs, telles l'endurance à l'effort, la persévérance, la ruse, la résistance aux maux de la vie (etc.), qui correspondent à quelques-unes des typifications du « populaire » cairote, à la fois image projetée et autoreprésentation.

Comme évoqué précédemment, les musiciens de l'avenue Mohamed Ali se produisent quasi exclusivement dans le circuit populaire le moins légitime et le moins prestigieux[20]. Il est constitué des fêtes de rue (cérémonies familiales, « nuits d'artistes »[21] et commémorations de saints) et des petites soirées privées organisées dans de modestes appartements, des cabarets, des salles de spectacle ou des petits clubs de quartier *(nâdî)*[22].

17. Ahmad Wahdan, 2000.

18. « A respected art form transmitted by unrespected performers ».

19. La notion de « musicien » *(musi'i)* est relativement récente en Égypte, comme le note Shéhérazade Hassan : « des interprètes du monde traditionnel, les plus âgés notamment, découvrent parfois avec stupéfaction que l'on peut les appeler musiciens » (2004 : 356).

20. Il existe des exceptions et les succès régulièrement enregistrés par des chanteurs de l'avenue sur les cassettes bon marché entretiennent l'espoir d'une glorieuse carrière lancée depuis les cafés du *shâri°a*.

21. Au sing. : *leyla fannanîn*. Il s'agit de fêtes organisées par un musicien dans l'espoir de gagner un peu d'argent grâce aux dons des invités. Ses pairs s'y produisent gracieusement ou pour une somme inférieure au tarif du marché. Ces soirées mettent en jeu une relation d'obligation réciproque au sein du milieu professionnel.

22. Espace fermé de sociabilité dont les membres se recrutent sur une base élective ou corporatiste.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 60

Ces lieux de performance de la musique et de la danse influent sur le degré de légitimité des artistes qui y paraissent et ne peuvent être comparés aux cabarets de luxe, aux restaurants et bateaux sur le Nil, aux grands hôtels et aux palaces. Ils impliquent des carrières de second rang, en marge des postes existant au sein des institutions culturelles nationales ou des circuits commerciaux fortement médiatisés par les anciens et nouveaux supports (radio, télévision, internet, CD, vidéos, etc.).

Ces musiciens bénéficient donc rarement des emplois stables procurant des gratifications plus ou moins importantes dans les troupes du ministère de la Culture (troupe du Théâtre national folklorique ou des derviches tourneurs). Ils sont d'ailleurs peu insérés dans les réseaux de la musique académique (certain se définissent comme « musiciens non académiques ») ; et si une partie d'entre eux a étudié à l'Institut de musique arabe ou fréquenté les bancs d'une formation musicale universitaire, rares sont ceux qui achèvent leur cursus, en général par manque de moyens, les attraits de gains immédiats sur le marché des mariages étant préférés à la poursuite d'études non directement rémunératrices. Peu, enfin, sont affiliés au Syndicat des métiers de la musique, ni ne disposent du statut de membre actif garantissant le bénéfice de services sociaux (une mutuelle santé, une retraite modeste mais non négligeable, etc.).

De plus, leur spécialisation entraîne une désaffiliation du monde de la musique et de la société conventionnelle. Les musiciens de Mohamed Ali, en effet, sont spécialisés dans les musiques populaires urbaines, très demandées dans les mariages *baladi* mais réprouvées par les tenants de la culture officielle et les promoteurs d'une esthétique musicale plus « civilisée ». Si les musiques labellisées « folklore » jouissent d'une reconnaissance sociale et institutionnelle en tant que témoignages de l'authenticité culturelle égyptienne, les musiques urbaines populaires, telles qu'elles se développent par le biais du marché de la cassette audio depuis une trentaine d'années, font, elles, l'objet d'une virulente stigmatisation dans les médias égyptiens comme dans les discours ordinaires.

En définitive, comme le résumait laconiquement Hassan Abu Sa'ud, compositeur et président du Syndicat des métiers de la musique décédé en 2007, qui débuta lui-même sa carrière sur l'avenue : « Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali jouent pour les petites gens » (entretien au siège du Syndicat, quartier de Bab al-Luq, 2004).

Pourtant, de nombreuses familles d'almées et de musiciens se sont installées au cours du XX^e^ siècle sur l'avenue qui constituait alors le creuset au sein duquel les nouveaux arrivants se formaient aux normes musicales. Ce seuil urbain leur ouvrait les portes du monde de la musique à différents niveaux de compétences et d'engagements. Mais, tandis qu'il existait

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 61

jusqu'aux années 1970 des familles de musiciens et de danseuses qui se transmettaient le métier de génération en génération, c'est désormais en toute discrétion qu'on embrasse la carrière, voire en rupture avec son milieu familial et scolaire. Certaines trajectoires témoignent de cette rupture : ainsi de Midhat, dont l'ambition de suivre les cours d'une école de musique a conduit à la suspension de tout soutien familial, l'obligeant à s'enrôler sur l'avenue Mohamed Ali et à apprendre au contact des plus anciens l'accordéon et l'orgue électrique *(urg)* ; de Mahmoud, percussionniste que la famille tenta en vain de convaincre de renoncer à s'engager dans cette voie ; ou encore de Ahmad, dont le père condamnait fermement la vocation. À l'inverse, dans certains cas de paupérisation extrême, on peut voir un père de famille mettre son enfant au travail et le pousser à abandonner sa scolarité :

— «*Tu joues de quel instrument ?*

— Percussion.

— *Comment as-tu appris ?*

— Mon père était *tabbâl* [joueur de tabla], il jouait des percussions.

— *Au départ, où habitait ta famille ?*

— On habitait avenue Mohamed Ali.

— *Vous êtes de l'avenue Mohamed Ali ?*

— Oui.

— *C'est ton père qui est venu habiter là ou ça date d'avant ?*

— Non, avant ça il habitait dans un coin qui s'appelle Bab as-Sha'ariyya […]. Il est venu aussi pour son travail.

— *Il travaillait où ?*

— Il travaillait dans les mariages.

— *Les mariages de rue ?*

— Oui, tous les mariages, c'était son travail.

— *C'était quand ? Dans les années 1960, à peu près ?*

— Avant ça même.

— *Tu as appris avec lui ?*

— Oui, en fait, je voyais mon père jouer de la tabla, j'observais ses mains quand il jouait et j'étais vraiment passionné par l'instrument au point que j'ai abandonné les études et j'ai appris la tabla.

— *Tu as laissé tomber les études pour l'instrument ?*

— Oui, à cause des percussions.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 62

— *Cela te convenait ?*

— Oui, beaucoup.

— *Et tu n'as pas eu de problèmes, avec ta famille par exemple ? Du fait de laisser les études pour aller dans ce métier ?*

— Non, en fait mon père était… c'est lui qui m'a fait entrer dans le métier. J'étais à l'école petit, il venait à la récréation et me faisait sortir de l'école pour l'accompagner dans les fêtes… Pour que je joue de la tabla. Alors bien sûr quand mon père est mort…

— *Tu vis toujours avenue Mohamed Ali aujourd'hui ?*

— Jusqu'à maintenant, j'y descends, mais je n'y habite pas. Le travail juste est là-bas »

(Extrait d'entretien avec Sayyid, quartier de Darb al-Ahmar, 2005).

Un métier de femme

L'avenue est liée au monde des almées et, s'il existe désormais de nombreux « cafés d'artistes » disséminés dans la ville, le *shâri°a'* continue d'abriter des danseuses, la plupart du temps en rupture de ban, qui trouvent un refuge précaire dans des petits appartements et des hôtels modestes. Cela permet d'assurer aux musiciens une certaine survie économique puisqu'ils bénéficient de cette présence, les organisateurs de mariages par exemple peuvent réunir l'orchestre au complet, *bint* (« fille ») comprise, dans un même lieu. Ce modeste avantage professionnel joue toutefois également contre eux, puisque leur marginalisation se trouve renforcée par la cohabitation avec des danseuses à la réputation bien plus ternie.

L'histoire de Talaat, chauffeur de taxi, apporte un précieux témoignage sur le lien qui unit l'avenue aux danseuses, lien qui perdure et fait de cet espace une région morale tout à fait spécifique au Caire. Talaat s'était fait une spécialité d'accompagner les danseuses dans leurs différents engagements. Il en épousa une et s'installa avec elle dans un petit appartement de l'avenue, fuyant son quartier d'origine où sa réputation était mise à mal du fait de sa liaison avec une « fille almée » *(bint 'âlma)*. Il y était notamment traité de *sabî 'âlma*, du nom du jeune garçon qui accompagnait les danseuses pour porter leurs effets et les aider. Il prit ses habitudes dans l'un des cafés de l'avenue et devint ainsi peu à peu un impresario gérant le travail de plusieurs danseuses. On vient désormais le voir de toute la ville et de ses environs pour « commander des filles ». Selon lui, le *mihna* doit énormément aux femmes, car, du fait qu'elles portent une tenue laissant voir une partie de leur corps et qu'elles dansent devant les hommes, ce sont elles qui attirent le plus les clients et permettent de dégager d'importants bénéfices, bien plus que les musiciens[23].

23. Résumé d'un entretien avec Talaat, avenue Mohamed Ali, 2000.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 63

Cette intrication des destins des musiciens et des danseuses explique pourquoi désormais le terme *'awâlîm* est employé pour désigner, avec une nette connotation péjorative, les artistes des deux sexes et non plus uniquement les femmes. Au départ, en effet, *'awâlîm* n'est que le pluriel de *'âlma*, « savante », du nom d'une catégorie de chanteuses et danseuses égyptiennes (attestée par des sources des XVIII[e] et XIX[e] siècles) qui se produisaient dans des sociétés exclusivement féminines – le terme est passé en français sous le vocable « almée » (Rodinson 1975). Ces savantes pouvaient être à la tête d'orchestres entièrement composés de femmes. Aujourd'hui, le terme désigne toujours les danseuses, mais aussi les musiciens de mariages[24]. Du point de vue des musiciens, la dévalorisation est double puisqu'elle ajoute, en plus de l'opprobre sur leur profession, l'accusation d'exercer un métier de femmes, comme le souligne ce petit quatrain d'autodévalorisation qui circule chez les musiciens de Mohamed Ali :

Métier inutile	*Kâr gargara*
Métier de femme	*Shoghlat mra*
Sommeil de merde	*Nnûm khra*
Tu salues celui que tu ne connais pas	*Tsallem 'al elli ma ta'arefush*

La stigmatisation du métier trouve d'ailleurs une traduction dans les définitions dérivées des termes du lexique de la musique en arabe égyptien : par exemple l'emploi de *mazzikâtî* pour désigner un musicien, plutôt que *musîqâr* (« maestro »), qui récompense une carrière prestigieuse, ou que *ustâz* (« maître »), montre le peu d'importance accordée à sa fonction et à sa vocation artistique. De même, le vocable *alâtî* (« instrumentiste ») a pour sens figuré : « débrouillard, magouilleur, roublard », cela en référence à l'ingéniosité des musiciens qui réussissent à gagner leur vie malgré des conditions d'exercice parfois difficiles (quand par exemple des clients refusent de payer l'orchestre, quand un convive tente d'enlever la danseuse, ou encore lorsqu'une bagarre générale éclate, etc.). Cette acception négative connote une nouvelle fois l'univers déprécié de la musique non académique urbaine, à l'image de ce différend, lors du congrès du Caire de 1932 sur la musique arabe, entre les membres de l'Institut de musique arabe fondé en 1923, aux visées modernistes et réformatrices, et les *alatiyyas* (« instrumentistes ») accusés d'ignorance et de pratiques musicales archaïques fondées sur l'oralité conduisant à l'anarchie (Vigreux 1992 : 232). Cette opposition se double d'un rapport divergent à la professionnalisation. Ainsi, la pratique de la musique en régime

24. Le dictionnaire d'arabe égyptien de Badawi & Hinds donne à l'entrée *'âlma* une définition correspondant à la situation ancienne : « Femme leader d'une troupe de femmes musiciennes et danseuses » (1986). Il signale l'expression « la chance des *'awâlîm* », qui équivaut à « la chance du diable ».

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 64

vocationnel, lequel implique de gagner sa vie pour pouvoir créer, est valorisée aux dépens du régime professionnel (Heinich 2005 : 124). Jusqu'à nos jours, il reste plus prestigieux en Égypte comme dans l'Europe du XIXe siècle de vivre pour l'art que de vivre de l'art.

Un esprit de corps

Les artistes de l'avenue Mohamed Ali possèdent une conscience de leurs singularités en tant que musiciens non académiques avec des valeurs propres fondées sur l'improvisation, la capacité de jouer sans partition, de distraire et de faire danser le public, ainsi que de s'adapter à ses demandes. Comme l'affirme un instrumentiste : « On n'est pas en train de jouer avec un tarbouche sur la tête… » ; le tarbouche étant l'emblème de la société aristocratique, bourgeoise et moderniste de la première moitié du XXe siècle.

Si les positions occupées dans le monde de la musique dépendent de facteurs spécifiques au milieu (compétences, rapports avec le Syndicat et avec les groupes dispensateurs de gratifications, les institutions culturelles, etc.), elles sont également liées aux relations avec le public. À l'échelle de la musique populaire urbaine, celui-ci accorde ou non ses faveurs à tel ou tel chanteur, le propulsant du jour au lendemain étoile des quartiers populaires par le biais du marché des cassettes audio, puis le renvoyant tout aussi rapidement à l'anonymat des scènes des mariages de rue. Dépendants du public, de ses demandes comme de ses gratifications pour le développement de leur carrière, les musiciens de l'avenue Mohamed Ali conçoivent à son égard un sentiment d'amertume : non seulement le public est ingrat, puisqu'il ne respecte pas les musiciens, mais il intervient dans le cours du travail pour imposer ses choix, la plupart du temps – bien entendu… – dénués de tout intérêt artistique :

> « Tu rencontres [dans le cadre du travail] des sentiments fous, des gens aux goûts complètement différents, ils ne comprennent pas, sont désordonnés et trop excités. La musique…, la musique qu'ils écoutent aujourd'hui c'est de l'excitation pure au point qu'ils se bousculent [dans la danse] et finissent par se disputer. Ça les rend nerveux, ça ne les calme pas. Ils ne profitent pas de la musique. Quand je faisais des concerts sur un bateau à Assouan, j'étais habitué à jouer de l'*urg* fort, pour que le son porte. Les gens sont contents. Mais quand des auditeurs viennent et surtout des Européens mélomanes ou des gens qui ont un goût supérieur, si j'en vois un mettre la main sur ses oreilles parce que le son est trop fort, c'est comme s'il fermait ses rideaux sur moi. Ça me fâche, alors, il faut que je baisse le son pour qu'il m'entende bien. Mais, il y a d'autres auditeurs et il faut toujours monter le son, car ils ne savent pas écouter dès le départ. Je travaille pour les gens et s'ils ont un "goût de merde", je leur propose une musique merdique et inversement. Je suis avec lui et sans lui je ne suis rien du tout. Le public est l'élément principal. Il est celui qui me fera réussir ou échouer. C'est lui qui m'acceptera et qui m'applaudira et m'admirera et c'est lui qui me fera chuter. Et si je ressens qu'il ne me sert à rien, il faut que j'arrête ce métier, que j'abandonne la musique » (Ahmad, 2002).

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 65

Les « mélomanes » (*sama°îyîn*, litt. : les « auditeurs ») auraient depuis longtemps disparu du public des fêtes de mariages, qui ne serait plus constitué que de convives imbibés d'alcool tentant d'imposer à l'orchestre des chansons de leur souhait sur lesquelles ils ont envie de voir la danseuse évoluer[25]. Quant aux fêtes elles-mêmes, elles ne seraient désormais plus dévolues qu'à la récolte d'argent, laquelle est devenue la motivation principale de la cérémonie, du moins dans les milieux populaires :

> « Avant c'était mieux que maintenant. Les mariages de rues étaient mieux. Il y avait des gens qui savaient écouter. Ils étaient mélomanes et aimaient le *tarab* [le plaisir procuré par l'écoute de la musique, la musique de qualité permettant de le ressentir]. 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. Il le fait pour l'argent. Il veut récolter l'argent et payer la nourriture et les tentures et l'électricité » (Ridha, 2002).

Soulignant leur spécificité, les musiciens estiment mener une vie exotique et non conformiste. Les horaires particuliers sont par exemple invoqués : ils travaillent la nuit et ont donc un rythme de vie inversé (quoique, pour beaucoup au Caire, cette inversion soit la norme…). Il en résulte un décalage avec le reste de la société conventionnelle et donc une polarisation des sociabilités au sein du milieu professionnel. Ou encore, ils se considèrent comme des personnes disposant de dons spéciaux et cela couvre tous les domaines de la vie, y compris les plus intimes comme la sexualité. À l'instar de ce qui se passe dans diverses corporations, ils se distinguent par l'existence d'un argot propre au métier, forgé autour des termes techniques de la musique (modes, rythmes, styles, etc.), mais également par l'utilisation de mots désignant des choses usuelles mais permettant de communiquer sans être compris des clients : ainsi de l'argent *(al-ubayig)*, du thé *(ma'ahli)*, du hashich *(sûga)*, de l'alcool *(ma°at)*, de l'officier de police *(al-kabârî)*, ou encore du mariage lui-même *(al-belbel)*. Une partie de ce lexique est commun avec le langage des voleurs et des pickpockets (comme l'interjection « amé ! », qui signifie soit « tais-toi ! », soit « fais attention ! »). Enfin, il existe une vision partagée de la destinée incertaine des musiciens, qui même lorsqu'ils connaissent le succès, sont toujours soumis au risque de la disparition : « La vie des musiciens est comme la vapeur d'eau, elle monte puis disparaît », constatait avec amertume l'impresario Abu Magdi (Puig 2006b).

25. Comme le chante Shaaban Abdel Rahim avec une certaine ironie, car il est accusé de produire une musique vulgaire et décadente : « Où est passé le temps des mélomanes, ô Almaz et Saïd et Badia ? », en référence à Almaz, musicien de la fin du XIX^e^ siècle, à Saïd Darwish, grand compositeur et modernisateur de la musique égyptienne dans le premier tiers du XX^e^ siècle, et à Badia Masâbnî, contemporaine de Darwish (« Je vais arrêter de chanter *[Habatal al-runa]* », 2000). L'anthropologue égyptien Muhammad Ahmad Ghunaym fait le même constat pessimiste sur l'évolution des mariages dans la ville de Mansoura (1998).

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 66

La singularité des modes de vie et le non-conformisme intellectuel sont donc perçus dans le milieu comme des garants de l'originalité artistique. Cette face cachée de la marginalisation propre à la culture des musiciens fait finalement de leur différence un élément positif.

La marginalité des musiciens de Mohamed Ali se traduit par un mépris collectif de la part des citadins envers les membres de la profession mais pas par une relégation spatiale. *A contrario*, leur présence est bien tangible dans l'espace social des citadins, ce qui est dû à la mobilité qui caractérise le métier de musicien : ne sont-ils pas ceux qui vont vers les autres ? Ceux qui vont à la fête, au cœur des quartiers, des rues, des venelles et des impasses, ceux qui entrent dans l'intimité des familles pour en animer les grands événements ? Et cette présence nécessite de trouver un juste équilibre entre proximité et distanciation.

Passeurs de mondes

D'un monde à l'autre

Les musiciens aiment à dire qu'ils « sentent l'odeur » des fêtes *baladi*, celles qui se tiennent dans une portion de rue appropriée plus ou moins éloignée de la voie principale. Ils signalent ainsi leur compétence à circuler dans les « intérieurs » de la ville et à trouver le lieu de la fête qu'ils doivent animer. Cette compétence géographique se double d'une compétence sociale, car se déplacer dans la ville c'est aussi voyager au travers de mondes sociaux différenciés.

Au cours d'une discussion à propos du mot « almée », un indice de la conception que les musiciens se font de leur fonction sociale me fut dévoilé par l'un de mes interlocuteurs. En arabe, les termes « almées » et « mondes » au pluriel *('awâlîm)* sont homonymes et même homographes. Il est alors séduisant, comme le fait cet instrumentiste, de transformer une appellation déshonorante en une caractéristique du métier, celle de passer d'un monde à l'autre. Les *'awâlîm* au pluriel désigneraient ainsi moins le milieu interlope de la nuit (celui des almées et des musiciens) que les différents « mondes » côtoyés par les musiciens dans l'exercice de leur profession. Ils seraient ainsi des « passeurs de mondes », en contact avec des publics multiples et témoins privilégiés de la diversité des contextes urbains.

Cette autodéfinition souligne la capacité à interagir avec les membres des différentes composantes de la population de la ville, capacité qui apparaît de façon récurrente dans les discours des professionnels de l'avenue. Elle est considérée comme une compétence indispensable à tout musicien de Mohamed Ali :

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 67

« Je travaille partout, quartiers populaires, sous-populaires, informels, quartiers chics, chez des voleurs, des pickpockets, des beys, des docteurs, des ingénieurs. Mon travail me conduit partout. Et je dois me débrouiller avec tous ces gens. Si c'est un milieu élevé, je monte mon niveau pour pouvoir parler avec eux. Dans les basses couches de la société, je baisse complètement mon niveau pour pouvoir interagir avec eux ».

Et d'ajouter :

« Le métier impose des styles, ce n'est pas raisonnable de jouer les Rubba'iyyât d'al-Khayyam d'Umm Kulthûm[26] devant des gens dont le niveau culturel est nul ou du Abdel Wahab, ils ne sauront pas ce que je joue. Je descends à leur niveau et je leur joue des trucs nazes » (Midhat, quartier de Darb al-Ahmar, 2002).

Ou encore :

« Je vais dans beaucoup d'endroits, je suis *sâhib kursî* sur Mohamed Ali[27]. Il y a des musiciens qui jouent de la musique sans dépasser les frontières de la zone dans laquelle ils vivent. Ils ne sont pas très performants du point de vue artistique et musical. Ils ne peuvent pas assurer une fête au Sheraton [hôtel] ou à Assouan, ou dans un *mouled* [fête de saint], ou dans un lieu différent [de leur propre quartier]. Ils peuvent simplement animer des mariages de rue là où ils vivent, c'est tout. Car ils savent ce que les habitants du quartier aiment. Ils sont des musiciens locaux. Mais ceux de l'avenue, celui qui reste au café de l'avenue, est prêt : le matin en sortant de sa maison, il peut se retrouver à Alexandrie, Assouan, Isma'iliyya, Louxor, au Sheraton, dans un *mouled*, une fête, des marionnettes, un anniversaire. Il peut s'en sortir dans toutes les situations » (Ahmad, 2002).

Cette capacité d'adaptation et de médiation est synthétisée par Martin Stokes :

« Les musiciens vivent la plupart du temps dans des mondes culturels translocaux. Ils voyagent ; leurs compétences sociales sont celles de personnes capables de s'adresser à des groupes variés et hétérogènes et leur valeur dans une localité est souvent perçue comme étant précisément leur habilité à transcender les frontières culturelles de cette localité » (1997 : 98).

Cette compétence sociale à se produire dans des contextes très divers est érigée en qualité professionnelle par les musiciens de Mohamed Ali. Il s'agit d'un discours d'autolégitimation qui prend sens dans le monde de la musique et ses enjeux de statut. Il correspond à une réalité du métier qui est la mobilité intra- et inter-urbaine, aux échelles nationales et internationales. Au Caire, le déplacement des musiciens effectué à bord de minibus ou de taxis qui essaiment depuis l'avenue Mohamed Ali en direction de quartiers populaires plus ou moins lointains, périphériques ou centraux, « informels » ou « légaux », dotés de réputations inégales, est l'un des traits saillants du métier.

26. Quatrains du poète Omar al-Khayyâm datant du XI[e] siècle chantés par la diva.

27. Litt. : « propriétaire d'une chaise » ; se dit d'un musicien reconnu par le milieu qui a ses habitudes dans l'un des cafés d'artistes de l'avenue.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 68

Les musiciens de l'avenue sont ainsi toujours en position d'extériorité et expérimentent dans l'exercice de leur profession la diversité des mondes urbains. Ils se produisent devant des groupes appartenant à des milieux sociaux différents. Ce mode de vie illustre une appartenance urbaine spécifique. Cela renvoie à l'idée de l'homme marginal comme figure emblématique de la société citadine. Pour ce dernier, le déplacement entraîne une forme de distance à la base d'un mode de vie spécifique ; le citadin étant ainsi une sorte d'éternel étranger, à l'instar du commerçant itinérant jouissant d'une aptitude à la mobilité (Simmel 1999 [1908] : 663).

La marginalité des musiciens découle fondamentalement, outre des positionnements moraux contingents, du caractère mobile de la profession qui heurte un ordre social fondé sur la sédentarité et sur les cloisonnements plus ou moins rigides. En effet, ils interviennent dans les lieux d'ancrage, dans les rues et ruelles de la ville occupées par une famille pour organiser le mariage d'une fille ou d'un fils ; ils sont, en général, à la fois proches et distants, puisqu'ils sont étrangers à la fête, aux familles, aux convives et au quartier. Ils sont susceptibles d'y apporter des éléments nouveaux, venus « d'ailleurs », comme des répertoires musicaux, des styles vestimentaires, langagiers, etc. Les musiciens sont ainsi des vecteurs de subjectivation qui, au Caire, rendent possible une forme d'appropriation de la modernité urbaine dans son versant populaire. Ne dit-on pas, au demeurant, « *mizmar al-hayy la yutrib* », le « hautbois du quartier ne fait pas rêver » ? Cette présence est à la fois souhaitée et crainte par les habitants du fait des possibilités de déstabilisation de l'ordre social local propre à la communauté familiale et de résidence. Du point de vue du rapport entre distance et proximité, les musiciens partagent la condition de l'étranger qui n'appartient pas d'avance à un espace social et qui y importe « des qualités qui n'en proviennent pas et ne peuvent pas en provenir » *(Ibid.)*.

Les formes d'engagement dans ces mondes que l'organisation urbaine cloisonne relativement sont variables et l'observation des « jeux de rôle », c'est-à-dire l'agencement des rôles sociaux endossés par les musiciens dans le cours de leurs interactions avec autrui, permet de mettre en lumière une indétermination partielle des statuts. C'est l'image du « masque » qui servira de guide dans cette exploration, cela en référence à la réflexion d'un informateur à propos de ses relations de voisinage : « Tu sais, ici, tout le monde porte un masque ».

Les masques de la respectabilité

L'éclatement des sociabilités urbaines autorise une certaine réserve des citadins dans leurs échanges sociaux. Ce point fut largement développé par les auteurs de l'école dite de Chicago comme Robert Park (1990 : 209)

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 69

qui souligne que « l'espace n'est pas le seul obstacle à la communication et que la distance sociale n'est pas toujours mesurable de façon adéquate en termes purement physiques. L'obstacle ultime à la communication, c'est la conscience de soi ». Le sens de cette conscience de soi, de cette réserve, est lié :

> « […] à ce monde de communication et de "distances", dans lequel nous essayons tous de sauvegarder une forme d'intimité, de dignité personnelle, d'équilibre […]. Dans cet ordre social et moral, l'idée que nous nous faisons de nous-mêmes a pour limites celles que chaque individu, dans le même monde circonscrit de la communication, se fait de lui-même et des autres. Il en résulte que tout individu est en compétition pour son statut, en lutte pour maintenir son prestige personnel, son point de vue et l'estime de soi » (*ibid.* : 210).

Dans ce texte (dont on se représente l'influence qu'il a pu exercer sur un auteur comme Erving Goffman), Park ouvre un champ analytique : celui de la négociation autour des statuts et des conventions morales. Qu'il s'agisse d'une négociation inégale, puisqu'elle intègre des rapports de pouvoir et qu'elle est modelée par les inégalités de position, les phénomènes de dominations culturelle, sociale économique, etc. (ce que Strauss appelle le contexte structurel qui pèse sur la négociation), ne signifie pas pour autant que les individus sont sans ressources.

Ces derniers construisent leur identité professionnelle dans la négociation avec autrui dans les différents contextes de la vie quotidienne, en fonction d'un éventail de possibilités collectivement acceptables. En effet, la recherche de respectabilité doit se plier aux impératifs de conventions morales. Cette conciliation peut apparaître parfois irréalisable, entraînant dans ce cas la sortie de la carrière de musicien quand toutefois cela est économiquement possible. Les carrières de musiciens et de danseuses (et également d'actrices qui optent pour le voile) témoignent de l'existence d'une tendance à se rapprocher, à un moment de leur vie, des normes et institutions conventionnelles (Roulleau-Berger 1999 : 15). Il s'agit alors de tenter de réduire la multiplicité des rôles à un unique rôle social afin de s'assurer respectabilité et gratification[28]. Pour les musiciens de l'avenue Mohamed Ali, ce rétrécissement de l'éventail des rôles sociaux se fait tout au long de la carrière. Il est par exemple observable à l'examen des cartes de visite, qui insistent sur l'aspect professionnel que l'on souhaite mettre en avant tout en renvoyant à la hiérarchisation des métiers au sein du monde de la musique comme hors de ce monde : président du Syndicat plutôt que compositeur de musiques populaires, organisateur de fêtes et mariages plutôt que *tabbâl* (« joueur de tabla »), *mûsîqâr* (« maître musicien »),

28. Les rôles sont « des engagements situationnels finalisés comportant une dimension consciente et une dimension de maîtrise des ressources » (Hannerz 1983 : 305).

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 70

à la rigueur *mûsîqî* – une de mes fréquentations a dû attendre l'âge de cinquante ans pour pouvoir renseigner par « musicien » la case profession de sa carte d'identité – plutôt que loueur d'instruments et de matériel d'amplification, etc.

L'établissement d'un statut en accord avec l'image de soi se joue sur le temps long de la carrière et, au cours du déroulement de la vie, les impératifs de respectabilité vont se faire de plus en plus pressants et les négociations vont se multiplier, notamment avec l'entourage familial, pour sortir de ce milieu. C'est dans ces moments que prennent place les rêves plus modestes de petits commerces, d'épiceries de quartier ou de vies de bureau.

La stigmatisation d'une partie des musiciens du *shâri°a* et le caractère instable et précaire de leur statut économique et social poussent ainsi dans un premier temps à la diversification des rôles, puis, l'âge venant, à une quête de reconnaissance sociale. L'apprentissage musical et l'insertion dans le souk des musiciens permettent d'acquérir une culture professionnelle bien que partant d'une situation instable (rupture avec le milieu familial, échec scolaire, etc.). Il s'agit donc d'un processus de relative normalisation afin d'obtenir au jour le jour de quoi subvenir à ses besoins, voire de quoi fonder une famille et lui assurer un train de vie modeste mais acceptable. L'impétrant intègre le métier « à la dure », en suivant les anciens dans leurs différents engagements, en leur rendant de petits services (porter l'instrument, apporter le thé, etc.), jusqu'à parvenir à un statut au sein de ce monde d'« outsiders ».

Une grande vedette de la chanson populaire urbaine des années 1970, Ahmad Adawiyya, déclarait dans ce sens :

> « C'est mon expérience de chant dans les *mouleds* et sous les tentes qui a fondé toute ma carrière. Mon propre talent combiné avec une telle vie m'ont qualifié pour l'équivalent d'un PhD dans la musique. Je n'ai jamais étudié la musique, excepté à travers le *feeling*, l'écoute et une vie à la dure » (in Al-Kashef 2001).

Adawiyya a connu un succès fulgurant qui ne le quitte pas, bien que, affaibli et malade, il ait quasiment renoncé à sa carrière. Mais il est une exception car nombreux sont ceux qui continuent d'exercer un second métier, particularité partagée notamment avec les fonctionnaires et employés égyptiens souvent obligés d'enchaîner deux emplois pour s'assurer une vie décente. Chez les musiciens, il s'agit en général d'activités liées à la musique (réparation, vente ou location d'instruments, organisation de mariages, intermédiaires, etc.), mais ce n'est pas toujours le cas et l'on préfère généralement laisser la profession de musicien (instrumentiste ou chanteur) dans l'ombre de peur des réactions négatives. Ainsi de cette marchande de fèves qui se trouve être une danseuse dont on me dit :

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 71

« Elle travaille au marché à Ataba, elle vend des fèves, elle est vêtue de noir et personne ne pourrait dire que le soir elle danse à demi-nue dans les fêtes de rue » ; ou Ali, plombier et chanteur, ou encore Ahmad qui depuis quelques années gère les échoppes familiales du quartier de Qirabiyya dans la vieille ville. Il me confiait un jour, assis sur un banc vermoulu dans la ruelle d'où il supervise les activités du rémouleur et des forgerons de ciseaux – entre deux bouffées de narguilé, l'inamovible appendice du patron artisan –, que ses employés ignoraient tout de ses activités artistiques : « Là-bas [avenue Mohamed Ali], c'est un monde *('âlam)* et ici c'en est un autre totalement différent ».

Ahmad a le sentiment de jouer deux rôles bien distincts et de revêtir un masque pour s'intégrer socialement à ce milieu d'artisans et d'ouvriers, dont il est issu pourtant, mais qu'il a quitté très jeune pour suivre une carrière musicale. Son monde, c'est la musique, c'est elle qui lui renvoie en miroir l'image qui lui convient le mieux ; image déformée parfois par les conventions morales dominantes. Aussi est-ce dans le « micro-monde » (Strauss 1992a : 274) des musiciens de Mohamed Ali que Ahmad trouve confirmation de son engagement : pour lui, les cafés de l'avenue fonctionnent comme une institution de légitimation au sein de laquelle « chacun à chacun est miroir, pour réfléchir l'autre qui passe » (Strauss 1992b : 37).

Depuis plusieurs années, Ahmad a enregistré quelques succès d'estime lui permettant de se présenter tête haute dans le milieu des musiciens. Il fréquente d'ailleurs beaucoup moins le café de l'avenue où il avait ses habitudes et il n'a plus besoin de louer ses services à un organisateur de mariages rassemblant un orchestre au dernier moment. D'autres, en revanche, se trouvent contraints de poursuivre une carrière poussive, s'abîmant la santé dans de poussiéreuses fêtes nocturnes et tentant de faire bonne figure malgré une position sociale de plus en plus précaire.

La description que livre Ahmad d'une situation professionnelle entre artisanat et musique (entre rémouleur et *ré* mineur, pourrait-on dire…) correspond à un mode de vie ségrégué qui constitue l'un des modes de vie urbaine mis en exergue par Ulf Hannerz (1983 : 316) avec l'enclavement, l'intégration et l'isolement[29]. Ce mode de vie ségréguée est constitué par

29. L'enclavement correspond à la densité d'un seul secteur du réseau individuel et fait que cette densité correspond à un ou plusieurs rôles dans lesquels le sujet investit la majeure partie de son temps et de son intérêt. Il ne reste pas grand-chose de son réseau en dehors de ce secteur. Le noyau de l'enclave peut être aussi bien un rôle partagé ou un discriminant de rôle (par exemple le sexe peut être un discriminant du rôle, inventaire des rôles réduits pour les femmes). « Un réseau individuel intégré recouvre [en revanche] plusieurs domaines sans qu'il y ait concentration notable de relations sur l'un d'eux » et l'isolement est un mode de vie quasiment dénué de relations sociales significatives (Hannerz 1983 : 320).

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 72

un ensemble de relations stables, chacune étant censée représenter le sujet en tant que tel. La ségrégation est le mode de vie par excellence du citadin qui vit avec un « noir secret ». C'est la conséquence de l'intuition de Robert Park sur la ville : « mosaïque de petits mondes juxtaposés, mais qui ne s'interpénètrent pas » (cité in *Ibid.* : 318). C'est ainsi que l'individu vivant sur le mode de la ségrégation voit les segments de son réseau demeurer bien distincts (*Ibid.* : 319).

C'est l'expérience que vit Ridha, percussionniste (2002) :

— « Je ne suis pas connu à Bassatin [où il réside depuis quelques années alors qu'il est d'un autre quartier du Caire] et puis j'ai un truc, je ne sais pas si c'est bon ou pas : depuis que je me suis marié et que je me suis installé là-bas, je ne veux pas qu'on sache quoi que ce soit sur moi. Depuis que je me suis marié et que j'ai un enfant, aucun de mes amis [musiciens] ne sait où j'habite et aucun ne vient me voir là-bas. Parce que je suis dans un immeuble avec des gens très religieux et ils ne savent pas ce que je fais.

— *Et s'ils l'apprenaient, ça pourrait être un problème ?*

— Non, pour moi, je suis libre, je ne dois rien à personne. Mais pour eux, le statut d'un type qui travaille dans les mariages va être très inférieur. Ils pensent que je travaille dans une société ou un truc comme ça. Ils ne connaissent pas mes déplacements ».

La figure de la ségrégation renvoie une image assez fidèle de la situation des musiciens du point de vue de leur vie sociale. Il existe tout d'abord une sorte de pudeur à dire son métier ou son activité aux voisins. Dans les lieux de résidence, cet aspect demeure dans l'ombre. La présentation de soi intègre la stigmatisation de la profession et l'on en tient compte dans les mondes de proximité que peuvent être son immeuble et sa rue. C'est pour cela que certains musiciens préfèrent ne pas se produire dans leur quartier d'origine, surtout passé un certain âge : pour les plus anciens, le fait d'être encore dans le milieu à l'approche de la cinquantaine est synonyme d'échec social et professionnel, et signifie qu'ils n'ont pas percé dans le monde de la musique.

D'autres, enfin, réussissent tout en restant dans ce milieu à intégrer des postes dans des sphères plus reconnues (travailler par exemple pour la radiotélévision ou être employé au Syndicat des musiciens, ou encore devenir impresario avec pignon sur rue). Ceux qui s'arrachent ainsi des estrades des mariages de rue, s'ils le peuvent, ne retourneront pas dans ces fêtes, car cela serait déchoir de la position atteinte. Cependant, cette dernière est bien souvent précaire et nombre de trajectoires hésitantes conduisent à reprendre le chemin des planches. La plupart, en définitive, peinent à vivre décemment du métier.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 73

Cela n'empêche pas de veiller sur son *brestij* (« prestige ») et cet élément est déterminant dans l'évolution de nombreuses carrières. Il existe un véritable « capital prestige », reconnaissance et respectabilité dans le métier, qui hiérarchise le milieu. Réussir à élargir le prestige dont on jouit dans le monde de la musique aux membres de la société conventionnelle est une façon de dépasser la situation de marginalisation sociale. Ce dépassement s'obtient parfois grâce à une carrière ascendante permettant de se produire dans des lieux plus prestigieux et légitimes.

❖

Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali se produisent principalement au sein d'une « société de proximité » (Puig 2003 et 2005) établie dans les quartiers populaires, et qui se caractérise par la vigueur du contrôle moral et social.

La participation des musiciens à cette société se fait de deux façons différentes, toutes les deux caractérisées par une forme de retrait. D'une part, et c'est une marque de la marginalisation des professionnels, on préfère bien souvent taire à son voisinage son appartenance au milieu et déménager si les pressions sont trop fortes. Il s'agit d'un mode de vie construit sur la base de la ségrégation. En conséquence, beaucoup évitent de se produire dans leur quartier d'origine, d'autant plus qu'il est apprécié que les musiciens animant les fêtes soient extérieurs aux quartiers dans lesquels ils interviennent puisqu'ils peuvent ainsi constituer un vecteur de nouveautés sociales et apporter quelque chose de l'urbanité du Caire au sein de la communauté de résidence. D'autre part, les pratiques professionnelles des musiciens de l'avenue Mohamed Ali entraînent des situations d'extranéités par rapport aux mondes urbains dans lesquels ils sont amenés à travailler. Étrangers au quartier, à la famille, au public, ils pénètrent pourtant dans l'intimité des lieux à l'occasion de moments forts de la vie sociale. Ils sont au sein d'un espace approprié, privatisé, un facteur de troubles potentiels, puisqu'ils « viennent d'ailleurs » et sont ainsi soumis au contrôle social s'exerçant dans la famille ou dans le microquartier. C'est là l'apparent paradoxe de la marginalité urbaine : elle est une figure de l'éloignement au cœur de la société citadine. Cette figure souligne l'importance du basculement de l'intérieur à l'extérieur qui est possible en ville, le jeu des ancrages et des passages. Car, aux cristallisations identitaires et spatiales qui se constituent en mondes plus ou moins reliés répondent les occasions de déprise, de sortie des espaces de l'interconnaissance, des passages vers des milieux diversifiés entre lesquels les citadins, parfois, ont l'impression de voyager. De la sorte, la mobilité des musiciens de l'avenue Mohamed Ali renvoie à ce trait spécifique de la condition

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 74

citadine. Cette mobilité entraîne une synthèse entre distance (ordre de l'extériorité) et proximité (ordre du face-à-face).

Il est temps de se remémorer la maxime évoquée plus haut : « Tu salues celui que tu ne connais pas ». Il y a ainsi au cœur du métier cette ouverture sur des mondes différenciés. C'est sans doute ce qu'exprime l'idée des mondes, les *'awalîm*, ce retournement de la stigmatisation d'une figure désobligeante à une fonction centrale de la vie en ville, celle d'en animer les ambiances nocturnes en adaptant la performance aux différents publics de la société citadine.

Institut de recherche pour le développpement
URMIS, « Migrations et société », Paris
nicolas.puig@ird.fr

MOTS CLES/*KEYWORDS* : musiciens/*musicians* – citadinités/*citadinity* – distance – proximité/*nearness* – déviance/*deviance* – reconnaissance sociale/*social recognition* – Le Caire (Égypte)/*Cairo (Egypt)*.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 75

Al-Kashef, Injy

2001 « Ahmed Adawiya : The King is in the House, This is History and He's Making It », *Al-Ahram Weekly*, 8-14 février 2001.

Al-Mardînî Shaykh, Ibrahim Ramadan

2005 *Conference on Freedom of Expression in Music*. Communication non publiée. Beyrouth, 14 p. ronéotypées, en arabe.

André, Raymond

1993 *Le Caire*. Paris, Fayard.

Badawi, el-Said & Martin Hinds

1986 *A Dictionary of Egyptian Arabic : Arabic-English*. Beirut, Librairie du Liban.

Becker, Howard

1985 [1963] *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Paris, Métaillé.

Brunschvig, Robert

1962 « Métiers vils en Islam », *Studia Islamica* 16 : 41-60.

Ferrié, Jean-Noël

1998 « Figures de la morale en Égypte : typifications, conventions et "publicité" », in Jocelyne Dakhlia, ed., *Urbanité arabe. Hommage à Bernard Lepetit*. Arles, Actes Sud-Sindbad : 113-146.

Ghunaym, Muhammad Ahmad

1998 *Gamâ°ât al-ghinâ w-al-tarab fi shâri°a Siyâm bi-madinati-l-Mansûra, Dirâsa anthrûbûlûgiyya [Les Orchestres de chant et de* tarab *de l'avenue Siyâm à Al-Mansura. Étude anthropologique]*. Université de Al-Mansura, Centre des civilisations pour les sciences de l'homme et le patrimoine populaire.

Grafmeyer, Yves & Isaac Joseph

1990 « La ville laboratoire et le milieu urbain », in Yves Grafmeyer & Isaac Joseph, eds, *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris, Aubier (« Champ urbain ») : 5-52.

Granger, Sylvie

2002 *Musiciens dans la ville, 1600-1850*. Paris, Belin.

Hannerz, Ulf

1983 *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*. Traduit et présenté par Isaac Joseph. Paris, Minuit.

Hassan, Shéhérazade

2004 « Tradition et modernisme : le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme* 171-172 : *Musique et Anthropologie* : 353-370.

Heinich, Nathalie

2005 *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard.

Mallet, Julien

2002 « Histoire de vies, histoires d'une vie : Damily, musicien de tsapiky, troubadour des temps modernes », *Cahiers de musiques traditionnelles* 15 : 113-132.

2004 « Ethnomusicologie des "jeunes musiques" », *L'Homme* 171-172 : *Musique et Anthropologie* : 477-488.

Manuel, Peter

1988 *Popular Musics of the Non-Western World. An Introductory Survey*. New York, Oxford University Press.

Martin, Denis-Constant

2006 « *Le myosotis, et puis la rose…* Pour une sociologie des "musiques de masse" », *L'Homme* 177-178 : *Chanter, musiquer, écouter* : 131-154.

Ogien, Albert

1995 *Sociologie de la déviance*. Paris, Armand Colin (« U »).

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 76

Park, Robert E.

1928 « Human Migration and the Marginal Man », *American Journal of Sociology* 33 (6) : 881-893. [Cité in Grafmeyer & Joseph 1990 : 11.]

1990 « La communauté urbaine : un modèle spatial et un ordre moral [1926] », in Yves Grafmeyer & Isaac Joseph, eds, *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris, Aubier (« Champ urbain ») : 197-211.

Pollner Melvin

1974 « Sociological and Common Sense Models of the Labelling Process », in Roy Turner, ed., *Ethnomethodology. Selected Readings*. Harmondsworth, Penguin : 27-40.

Puig, Nicolas

2001 « Le long siècle de l'avenue Muhammad ᶜAlî au Caire : d'un lieu et de ses publics musiciens », *Égypte/Monde arabe* 4/5 (2ᵉ sér.) : *L'Égypte dans le siècle, 1901-2000* : 207-223.

2003 « Habiter à Dûwîqa au Caire. Dedans et dehors d'une société de proximité », *Autrepart* 25 : *Dynamiques résidentielles dans les villes du Sud*, éd. par Monique Bertrand : 137-152.

2005 « Les justices ordinaires au Caire, entre procédures et procédés : esquisse d'une description des relations entre les citoyens et le monde de la justice », *Égypte/Monde arabe* 1 (3ᵉ sér.) : *Le shaykh et le procureur. Systèmes coutumiers et pratiques juridiques au Yémen et en Égypte*, éd. par Baudoin Dupret & François Burgat : 275-288.

2006a « *Sha'abî*, "populaire" : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », *Civilisations* 53 (1-2) : *Musiques "populaires". Catégorisations, circulations, enjeux,* éd. par Sara Le Menestrel : 23-44.

2006b « La vie du musicien est comme la vapeur d'eau, elle monte et disparaît (à propos de musiciens, de mariages et de citadins au Caire) », *Égypte/Monde arabe* 3 (3ᵉ sér.) : *Terrains d'Égypte : anthropologies contemporaines*, éd. par Vincent Battesti & Nicolas Puig : 35-59.

Reynolds, Dwight

1989 « Tradition Replacing Tradition in Egyptian Epic Singing : The Creation of a Commercial Image », *Pacific Review of Ethnomusicology* 5 : 1-14.

Rodinson, Maxime

1975 « Alima », in *Encyclopédie de l'islam*, 1. Leiden, E. J. Drill / Paris, Maisonneuve & Larose.

Rouget, Gilbert

1990 [1980] *La Musique et la Transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard.

Roulleau-Berger, Laurence

1999 *Le Travail en friches. Les mondes de la petite production urbaine*. La Tour-d'Aigues, Éd. de l'Aube.

Simmel, Georg

1990 « Métropoles et mentalités [1903] », in Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, eds, *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*. Paris, Aubier (« Champ urbain ») : 61-77.

1999 [1908] « Excursus sur l'étranger », in *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*. Paris, Presses universitaires de France (« Sociologies ») : 663-668.

Stokes, Martin

1997 « Place, Exchange and Meanings : Blacksea Musicians in the West of Ireland », in Martin Stokes, ed., *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford, Berg : 97-115.

Strauss, Anselm L.

1992a *La Trame de la négociation. Sociologie qualitative et interactionnisme*. Éd. par Isabelle Baszanger. Paris, L'Harmattan (« Logiques sociales »).

1992b *Miroirs et Masques. Une introduction à l'interactionnisme*. Paris, Métailié.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 77

Van Nieuwkerk, Karin

1996 *A Trade Like Any Other. Female Singers and Dancers in Egypt.* Cairo, American University in Cairo Press.

1998 *« An Hour for God and an Hour for the Heart ». Islam, Gender and Female Entertainment in Egypt.* [http ://research.umbc.edu/eol/MA/index/number3/nieuwkerk/karin_0.htm]

Vigreux, Philippe

1991 « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde arabe* 7 (1re sér.) : *Perceptions de la centralité de l'Égypte*, éd. par François Burgat : 55-101.

1992 « Le Congrès de musique arabe du Caire dans la presse égyptienne, janvier-juin 1932 », in Jean-Claude Vatin, ed., *Musique arabe, le Congrès du Caire en 1932*. Le Caire, CEDEJ : 223-235.

Zirbel, Katherine E.

2000 « Playing it Both Ways : Local Egyptian Performers between Regional Identity and International Markets », in Walter Armbrust, ed., *Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*. Berkeley, University of California Press : 120-145.

RÉSUMÉ/*ABSTRACT*

Nicolas Puig, *Amour, honte et prestige au Caire. Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale*. — La fréquence de la thématique du déclin (de l'amour à la honte) dans les discours des musiciens de mariage au Caire révèle une forte aspiration à la reconnaissance sociale et à la respectabilité. Cela renvoie à leur condition sociale, source d'un malaise partagé au sein de la profession. Soupçonnés de façon récurrente de déviance morale, ils font l'objet d'une mise à distance sociale qui s'ajoute à la spécificité de leur mode de vie. Surtout, les pratiques professionnelles de la musique entraînent des situations d'extranéités par rapport aux mondes urbains dans lesquels les artistes interviennent. Étrangers au quartier, à la famille, au public, ils pénètrent pourtant au cœur de l'intimité des lieux à l'occasion de moments forts de la vie sociale. Cette présence est ambivalente : ils sont, au sein d'un espace approprié et privatisé, source de subjectivation en même temps que facteur de troubles potentiels. C'est là l'apparent paradoxe de leur marginalité : elle est une figure de l'éloignement au cœur de la société citadine. En cela, ils représentent un emblème de la condition citadine.

Nicolas Puig, *Love, Shame and Prestige in Cairo : Musicians on Mohamed Ali Avenue, between Urban Intimacy and Estrangement.* — In the talk of Cairo musicians who play for marriages, the frequency of the theme of a descent from love to shame is evidence of a longing for social recognition and respectability that contrasts with their status, which is associated with a feeling of discomfort shared within the profession. Recurrently suspected of moral deviancy, these musicians are held at a social distance, a factor reinforcing their different lifestyle. The professional practice of music leads to situations that are alien to the urban circles where musicians perform. Although they are outsiders not belonging to the neighborhood, family or public, these musicians gain access to the intimacy of private places on major social occasions. This presence is ambivalent. In an « appropriated », « privatized » space, musicians are both a source of « subjectivation » and a potential source of trouble. The apparent paradox of their marginal status corresponds to an estrangement in urban society. In this respect, they are an emblem of urban living conditions.

4805_P_051_078:Mise en page 1 5/10/09 10:44 Page 78