



HAL
open science

Amour, honte et prestige au Caire Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale

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. 2006. halshs-00081995v1

HAL Id: halshs-00081995

<https://shs.hal.science/halshs-00081995v1>

Preprint submitted on 26 Jun 2006 (v1), last revised 14 Nov 2014 (v3)

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.

Nicolas Puig
IRD/LAU
nicolas.puig@ird.fr

Amour, honte et prestige au Caire **Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali entre intimité urbaine et mise à distance sociale**

« L'avenue Mohamed Ali est l'avenue de la honte »
Zuzu (Su°ad Hosni) dans le film *Khali belek min Zuzu*¹, Le Caire, 1972

À la fin des années cinquante, le film « l'avenue de l'amour » relate l'adoption d'un jeune orphelin, chanteur et clarinettiste talentueux, par les membres dépenaillés d'une fanfare spécialisée dans les processions de mariage installée avenue Mohamed Ali au Caire. Oubliant leurs propres difficultés, ces derniers prodiguent soins et affection au héros qui deviendra quelques années plus tard une étoile respectée de la musique arabe².

Vingt ans plus tard, au cours d'une scène mélodramatique intense, Zuzu, 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 « Avenue de la honte ». Au-delà du chagrin d'amour, les larmes de Zuzu, à un moment charnière de l'histoire de l'avenue Mohamed Ali comme de l'Égypte qui s'ouvre alors à l'économie de marché, symbolisent la fin d'une époque.

Ces deux présentations de l'avenue Mohamed Ali, de l'amour à la honte, témoignent du déclassement de cet espace, et du point de vue de sa place dans la topographie urbaine, et de celui de la réputation des musiciens qui le fréquentent³. Si les instrumentistes et les chanteurs prestigieux s'en sont allés en quête de carrières légitimes et rémunératrices vers des destins plus nobles inscrits dans de nouveaux espaces, les « artisans de la musique », comme se désignent parfois instrumentistes, chanteurs, « ambienceurs⁴ » et impresarios de petit acabit continuent de faire des cafés de l'avenue le siège de leur activité professionnelle et de leurs sociabilités. Même si la dévalorisation du métier est une constante, ils furent un temps regardés avec sympathie par une partie de leurs coreligionnaires, quand l'avenue mêlait les plus grands et les plus modestes dans des cafés certes hiérarchisés tout au long d'un âge d'or qui prend place des années 30 à la fin des années 60. C'était l'époque où Abdel Wahab, compositeur prolifique et chanteur renommé fréquentait régulièrement le café *Tigara* (café du commerce) dans lequel on apercevait à quelques rares occasions la diva Umm Kalthum. Depuis une trentaine d'année toutefois, le charme est rompu et les musiciens de l'avenue, réintégrant leur anonymat social, ont recouvré un statut dévalorisé.

¹ « Prends garde à Zuzu », Réalisation Hasan Al-Imam.

² « *Sharia' al-hubb* », 1958, réalisation Iz ad-Din Dhu al-Faqar, avec Abdel Halim Hafez.

³ Pour une histoire de l'Avenue et de ses publics, voir Puig, 2003.

⁴ *Nabatshî*. Le terme désigne les aides des musiciens notamment chargé de porter le matériel, mais leur rôle a considérablement évolué et ils sont désormais l'élément central des fêtes familiales, principalement des fêtes de mariage. C'est eux, en effet, qui accueillent au micro les invités, recueillent les dons monétaires en faveur 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.

Pas une discussion avec un musicien de l'Avenue (*ash-sharia*⁵) sans que ne soit mentionné le prestige disparu d'un lieu qui continue pourtant de résonner dans la conscience territoriale des habitants du Caire et des Egyptiens en général. Toute évocation de son histoire entraîne parmi les membres de la corporation 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 cet espace figure de nos jours davantage l'image ambiguë des musiciens et danseuses, maîtres et maîtresses des nuits cairotés, que la grandeur de la musique égyptienne. Il n'est plus considéré comme dépositaire des traditions artistiques populaires cairotés. Les membres des familles au sein desquelles, de génération en génération, se transmettaient le métier se disséminent peu à peu dans la ville et nul parent ne songerait à promouvoir auprès de son enfant une carrière dans le milieu des artistes encore présents dans les 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 vêtement traditionnel 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'oeuvre pas à animer les réjouissances plus ou moins licites des fêtes des quartiers populaires ou les nuits un peu « désespérées » des cabarets bas de gamme⁶.

La fréquence de la thématique du déclin dans les discours des musiciens que je fréquentais durant trois années (1999-2003)⁷ relève 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 autant qu'ils se singularisent par la spécificité de leur mode de vie. Ce processus de marginalisation est déterminé en partie par les caractéristiques de la grande ville constituée de mondes sociaux relativement imperméables les uns aux autres. Aussi, une perspective d'écologie urbaine est-elle nécessaire pour comprendre les significations qui lui sont et la nature des réponses apportées par les musiciens.

1 – Les déviances d'une profession.

« *Quand on est musicien, on n'est pas plombier* »

Je dois cet intitulé à Ali, éphémère chanteur de mariage 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 et à une pratique artistique professionnelle, mais implique également « de rentrer dans le rang » et d'abandonner un mode de vie spécifique qui contribue à accroître la perception du métier de musicien comme déviant.

Le constat est assez banal de prime abord, tant certaines catégories de musiciens font l'objet

⁵ Ainsi qu'est désignée l'avenue Mohamed Ali dans le milieu. Ce raccourci signale la familiarité avec le lieu et fait du terme « *sharia* » un quasi-toponyme. On dit ainsi : « Je descends sur l'avenue » : *Ana nâzil ash-sharia*°.

⁶ Des études et une carrière musicale académique (et donc le passage d'une musique « populaire » à une musique « savante », même si les frontières ne sont pas toujours clairement établies) sont regardées comme une mobilité sociale par les familles de professionnels de l'Avenue.

⁷ Dans le cadre d'une enquête anthropologique dont je soumetts ici quelques résultats, pour des précisions sur ce terrain : Puig Nicolas, 2006 (a). Les extraits présentés sont issus d'une série d'entretiens longs conduits pour la plupart à l'automne 2002.

d'une constante stigmatisation un peu partout dans le monde et à diverses époques⁸. Howard Becker dans sa description du milieu des musiciens de danse à Chicago à la fin des années quarante avance que ces derniers, bien qu'exerçant une activité légale, 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 communauté (1985)⁹. Selon cette perspective, la notion de déviance est élargie à une classe de comportement et d'actions non criminalisées mais considérés comme déviants du fait de leur aspect non conventionnel.

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 (mariages de rue, mouleds, soirées des cabarets...) et alimente une défiance collective vis-à-vis des professions de musicien et de danseuses. Celles-ci ne date pas d'aujourd'hui et elle s'est certainement accrue depuis trentaine d'années¹⁰ du fait notamment des pressions d'entrepreneurs de morale se parant d'une légitimité religieuse et oeuvrant au rétablissement d'un ordre social plus respectueux des préceptes islamiques telles 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 religieux¹¹ réprouvant les actes et pratiques liés à certains types de festivités et de lieux comme la rue ou le cabaret. Des 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, qui plus est importé d'occident.

Toutefois, il ne suffit pas que certains entrepreneurs de morale décident du caractère déviant de la profession pour que l'ensemble de ces membres soient aussitôt marginalisés¹². Le statut des musiciens de l'avenue Mohamed Ali – la légitimité sociale 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 traduisent 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 déviance¹³. 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 avérée de comportements déviants. Autrement dit, une part de négociations est encore possible et les musiciens ne sont

⁸ Par exemple Mallet (2002) pour l'Afrique contemporaine ou Granger (2002) pour la France du XVII^e au XIX^e siècle ou encore Manuel pour les musiciens populaires urbains au XX^e siècle (1988).

⁹ Il s'agit des chapitres 5 – « La culture d'un groupe déviant : les musiciens de danse » et 6 – « les carrières dans un groupe professionnel déviant : les musiciens de danse ».

¹⁰ Certaines catégories de la profession connaissent une valorisation de leur statut, globalement dévalué, au cours de différentes périodes de l'histoire (exemple des musiciens de cours du XIX^e siècle, des grandes danseuses de l'entre-deux-guerres, des réformateurs et nationalistes comme Sayid Darwish, etc.).

¹¹ Jean-Noël Ferrié, 1998, 122.

¹² 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, 111, 1995)

¹³ Pollner, discutant l'approche de Becker dans la perspective de l'ethnométhologie, 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).

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 manoeuvre¹⁴.

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

L'honteux et l'interdit

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

« Je suis à l'origine d'une famille pieuse et très conservatrice et mes soeurs 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 en 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 sein. 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 'awâlîm¹⁵ 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 musiques pour qu'ils jouent dans les jardins. 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 lui diraient : "ne joues pas de musique, cette musique peut d'amener à des choses mauvaises ou à de mauvaises fréquentations ou te donner de mauvaises habitudes pour faire une chose qui te plaît. Tu peux faire la connaissance de personnes pas bien". La famille a peur pour le fils. »

(Ahmad, Darb al-Ahmar, 2002).

Dans cet extrait, les registres de l'interdit religieux (*harâm*) et de la mauvaise réputation sociale du métier sont mis en exergue. Ils sont étroitement imbriqués pour conférer au métier des significations négatives. Les professionnels font la distinction toutefois et s'ils reconnaissent, voire revendiquent un mode de vie spécifique et un sentiment de marginalité avec ses aspects positifs (originalité) et ses aspects négatifs (honte), ils ne partagent pas l'idée que la musique dans les contextes populaires est illicite du point de vue des normes morales à référent religieux. Cette différenciation structure les significations accordées par les musiciens au métier et constitue la base de leur positionnement par rapport à l'idée de déviance.

¹⁴ Strauss donne l'exemple suivant : « Ainsi le contexte structurel de négociations secrètes engagées par un juge corrompu, inclut les traits du système judiciaire américain ainsi que les caractéristiques des différents marchés, alors que le contexte structurel des négociations se déroulant dans un hôpital psychiatrique comprend, lui, les propriétés du système de soins américains, les sous spécialités psychiatriques, la spécialisation parmi les professions de soins et les divisions du travail propres aux hôpitaux psychiatriques » (1992 (a), 260).

¹⁵ Les « savantes », le terme désigne le milieu des danseuses et musiciens de mariage de façon péjorative.

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 – °ib-* » (Ridha, Darb al-Ahmar, 2002).

Ce sentiment de honte fait référence au déshonneur lié à la pratique d'un métier dévalorisé qui ne jouit d'aucune reconnaissance sociale.

Il est tout à fait remarquable que Karin Van Nieuwkerk observe chez les danseuses égyptiennes le phénomène inverse. Elle écrit ainsi : « J'étais intéressé de noter que la plupart des danseuses que j'ai interviewées durant mon travail de terrain considéraient leur profession comme *harâm*, interdit mais non pas comme *'ib*, honteuse. Face à Dieu, elles peuvent seulement espérer sa pitié, mais face aux êtres humains, elle peuvent défendre leur honneur » (1998, n.p.). L'auteur qui retourne sur le terrain une petite dizaine d'année après avoir enquêté sur les danseuses cite le cas son ancienne informatrice Ibtisam, « repentie » au moment de sa visite, qui ressent douloureusement le rappel de son ancienne profession, ayant le sentiment d'avoir vécu en pécheresse.

Katherine E. Zirbel (2000, 125-126) établit une constatation voisine, en remarquant que les « musiciens conventionnels » (*conventional musicians*) font face à deux problèmes concomitant, économique et moral. Elle continue en indiquant 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.

Ces différences dans l'appréhension de la profession renvoient aux débats publics sur les métiers de la scène, débats qui condamnent explicitement la danse professionnelle devant un public masculin (Van Nieuwkerk, 1998) mais sont bien plus ambiguës 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 des artistes populaires. Au début des années soixante-dix, la perception de la marginalisation du métier était davantage liée à son aspect archaïque, contraire à un projet moderniste, qu'à une norme morale. C'est l'un des enseignements de Zuzu qui, pour décrire le déclin de l'avenue Mohamed Ali, réfère au déclassé social et non pas à la morale religieuse.

En résumé, si la licéité de la danse devant un public masculin sera difficilement argumentée dans le contexte actuel, il en va différemment dans le cas la musique.

Certes, celle-ci a souvent posé problème au regard de certaines conceptions religieuses qui la limitent 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 pratiques condamnables sont par exemple liées aux instruments à cordes qui peuvent servir de supports à la production de musiques légères lors réunions au cours desquels du vin ou des boissons alcoolisées sont consommés.

Ainsi, dans ses impressions de voyage au Caire au XII^e siècle, Ibn Sa'id note les mœurs dissolues de la ville en évoquant « l'ivrognerie qui est cause de criminalité, l'audition

d'instruments à corde, la sortie de femmes de mauvaise vie le visage découvert, la publicité faite aux lieux de plaisir »¹⁶ (Raymond, 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).

Brièvement, on peut considérer que les positions des ulémas sur la musique oscillent entre trois catégories : légitime, controversé et interdit. Seuls certains cheiks libéraux à l'instar du Libanais al-Mardîni font preuve d'une exceptionnelle ouverture d'esprit en soutenant que l'Islam accepte inconditionnellement la musique et en écrivant :

« 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 » (2005, 14).

Ces discussions « byzantines », qui perdurent de nos jours, ne sont pas sans effet sur la façon dont les individus se déterminent et orientent leur action par rapport à la déviance. Elles en constituent l'un des contextes puisqu'elle 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 relent d'immoralité. Du point de vue 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...

2 - « Les Egyptiens aiment la musique mais pas les musiciens¹⁷ »

Ces mots rappellent ceux de Dwight Reynold quinze ans plus tôt à propos de la chanson épique dans la région du Delta du Nil : « une forme artistique respectable transmise par des artistes méprisées¹⁸ ». Ils font référence à la situation qu'expérimentent les musiciens de Mohamed Ali et ceux d'autres quartiers du fait de la mise à distance sociale qu'il subisse.

Au-delà de l'universalité d'une situation et des généralités que l'on peut en dire, il reste à apprécier les formes spécifiques de cette marginalité dans les contextes spécifiques.

¹⁶ On peut noter un certain renversement des valeurs concernant les instruments à corde, puisque l'*ud* (luth arabe) est présent dans les musiques sacrées jouées à l'occasion des fêtes de saints (*mouled*) et constitue dans le domaine de la musique profane un instrument prestigieux symbole de la spécificité de la musique arabe.

¹⁷ Ahmad, Darb al-Ahmar, 2000.

¹⁸ « *A respected art form transmitted by unrespected performers* » (1989, 1).

Des artisans de la musique

Les musiciens de l'Avenue Mohamed Ali se produisent quasi exclusivement dans le circuit populaire le moins légitime et le moins prestigieux¹⁹. Il est constitué des fêtes de rue (cérémonies familiales, « nuits d'artistes »²⁰ et commémorations de saints), des petites soirées privées dans de modestes appartements, des cabarets bas de gamme et des salles de spectacle des petits clubs²¹ de quartier. Ces lieux de performance de la musique et de la danse influent sur le degré de légitimité des artistes qui s'y produisent. Ils ne sont pas habités du même prestige que les cabarets haut de gammes, les restaurants et bateaux sur le Nil organisant des spectacles, les grands hôtels et les palaces. Ils n'impliquent pas les mêmes carrières que dans les institutions culturelles nationales ou dans les circuits commerciaux fortement médiatisés par les anciens et nouveaux supports (radio, télévision, Internet, CD vidéos, etc.). Le support commercial des musiciens du circuit populaire demeure la cassette audio bon marché, laquelle permet toutefois à certaines vedettes populaires d'atteindre un niveau de vie très enviable par le reste de la population.

Ils bénéficient peu 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).

D'origines modestes, ils se considèrent parfois comme des artisans de la musique²². Ils sont donc peu intégrés au monde officiel et institutionnel de la musique. Ils ne sont pas insérés dans les réseaux de la musique académique (certains 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, bien peu ont achevé leur cursus, en général par manque de moyens, les attraits de gains immédiats dans le marché des mariages étant préféré à la poursuite d'études fastidieuses.

Leur spécialisation entraîne une désaffiliation dans le monde de la musique et dans la société conventionnelle. Les musiciens de Mohamed Ali, en effet, jouent plutôt des musiques populaires urbaines demandées dans les mariages mais très critiquées par les tenants de la culture officielle et les promoteurs du bon goût. Si les musiques labellisées « folklore » jouissent d'une reconnaissance sociale et institutionnelle en tant que témoignage de l'authenticité culturelle égyptienne, les musiques urbaines populaires, telles qu'elles se développent par le biais du marché de la cassette depuis une trentaine d'années, font elles l'objet d'une virulente stigmatisation dans les médias égyptiens comme les discours ordinaires.

Fort logiquement, une faible part des artistes est affiliée au syndicat des métiers de la musique et peu dispose du statut de membre actif qui implique le bénéfice de services sociaux comme une mutuelle santé, une retraite modeste mais non négligeable, etc.).

¹⁹ Il existe des exceptions et les succès régulièrement enregistrés par des chanteurs de l'avenue sur le marché de la cassette bon marché entretiennent l'espoir d'une glorieuse carrière lancée depuis les cafés du *sharia*. Mais ces étoiles, parfois filantes, quittent l'Avenue dès qu'ils connaissent une petite notoriété.

²⁰ Littéralement nuits d'artiste. Il s'agit de fêtes organisées par un musicien dans l'espoir de gagner un peu d'argent grâce aux dons des invités. Ces soirées mettent en jeu une relation d'obligation réciproque au niveau du milieu professionnel.

²¹ *Nādī*, espace fermé de sociabilité dont les membres se recrutent sur une base élective ou corporatiste.

²² Un certain nombre de valeurs positives circulant dans le milieu comme la solidarité, le courage, la résistance aux maux de la vie sont également des qualités réputées dans le monde du travail manuel, chez les ouvriers ou les artisans. De même, la résistance à l'effort est mise en avant, ainsi que la solidité et la force du travailleur. Cf. Puig, 2006.

En définitive, ainsi que le résume Hassan Abu Sa'ud, compositeur et président du syndicat des métiers de la musique qui débuta lui-même sa carrière à partir de l'Avenue Mohamed Ali il y a une trentaine d'année : «Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali jouent pour les petites gens » (entretien avec l'auteur, siège du syndicat, Abdeen, 2004).

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 qui façonnait tous les nouveaux arrivants aux normes musicales. Ce seuil urbain leur ouvrait les portes du monde de la musique à différent niveau de compétences et d'engagements. Cette variété a maintenant disparu et les musiciens et danseuses qui travaillent à partir de l'avenue font désormais partie dans leur immense majorité des professionnels les moins reconnus. Ainsi, alors qu'il existait jusqu'aux années soixante-dix des familles de musiciens et de danseuses au sein desquels le métier se transmettait de génération à génération, c'est désormais en toute discrétion qu'on embrasse la carrière, voire en rupture avec les milieux familial et scolaire. On entre donc dans le métier dans une logique de ségrégation. Certaines trajectoires sont assez symptomatiques de cette rupture ; ainsi de Midhat qui s'étant vu interdire tout soutien parental à son ambition de suivre les cours d'une école de musique va s'enrôler avenue Mohamed Ali et apprendra au contact de plus ancien, l'accordéon et l'orgue électrique (*urg*), ou encore de Mahmoud, percussionniste que la famille tenta en vain de convaincre de renoncer à s'engager sur la voix de la musique. Ce fut également le cas pour Ahmad comme relaté précédemment dont le père condamnait fermement ce métier.

Dans le cas de familles paupérisées, on voit parfois, à l'inverse, le père d'un enfant le mettre au travail et provoquer ainsi lui-même son abandon de la scolarité :

« - *Tu joue 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 où 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 60 à peu près ?*

- *Avant ça même.*

- *Tu a 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 de la percussion.*

- *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 jusqu'à aujourd'hui ?*
- *Jusqu'à maintenant, j'y descends, mais je n'y habite pas. Le travail juste est là-bas. »*
(Extrait d'entretien entre Sayyid et l'auteur, *Darb al-Ahmar*, 2005).

Un métier de femme

L'avenue est liée au monde des almées et si de nombreux « cafés d'artistes » disséminés dans la ville concurrencent ceux du *sharia*, ce dernier demeure prépondérant pour ce qui est des danseuses qui trouvent refuges dans des appartements et de petits hôtels du quartier. Cela permet d'assurer aux musiciens une certaine survie économique puisqu'ils bénéficient de cette présence, l'organisateur d'un mariage pouvant trouver l'orchestre complet, « *bint* » (fille) comprise, dans un même lieu. Cette modeste sécurité professionnelle joue toutefois également contre eux puisque leur marginalisation se trouve renforcée par la coexistence avec les danseuses, dont la réputation est bien pire que celle des musiciens.

L'histoire de Talaat le chauffeur de taxi montre bien que la relation entre le lieu et les danseuses perdure et en fait une région morale tout à fait spécifique au Caire. Talaat s'était fait une spécialité d'accompagner les danseuses dans leurs différents engagements. Il finit par en épouser une et s'installa avec elle dans un petit appartement de l'avenue, fuyant la mauvaise réputation qui s'établissait dans son quartier d'origine du fait de sa liaison avec une « fille almée » (*bint 'âlma*). Il était notamment traité de *sabî 'âlma*, du nom du jeune garçon qui accompagnait les danseuses pour les aider et porter leurs effets. 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 Talaat, le métier est un métier de femmes car elles permettent de dégager d'importants bénéfices, bien plus que les musiciens du fait qu'elles portent une tenue qui laisse voir une partie de leur corps et qu'elles dansent devant les hommes (résumé d'un entretien avec l'auteur, Avenue Mohamed Ali, 2000).

Cette intrication des destins des musiciens et des danseuses explique que désormais le terme de *'awâlîm* est employé pour désigner, avec une nette connotation péjorative, les artistes des deux sexes et non plus uniquement les femmes. Car au départ *'awâlîm* est 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'orchestre entièrement composées de femmes. Mais, le mot désigne aujourd'hui de façon péjorative les danseuses mais aussi les musiciens de mariage²³. Du point de vue des musiciens, la dévalorisation est double puisqu'elle ajoute en plus de celle de l'opprobre moral sur toute une profession, l'accusation d'exercer un métier de femme.

²³ Le dictionnaire d'arabe égyptien de Badawi et Hinds continue de donner à l'entrée *'âlma*, une définition correspondant à la situation ancienne : « femme leader d'une troupe de femmes musiciennes et danseuses () » (1986). L'élargissement du terme aux hommes est un emploi dépréciatif, en bref, ils sont perçus comme des « danseuses ». Il signale l'expression « la chance des *'awâlîm* » synonyme de la « chance du diable ».

Le mot ne connote plus un noble métier de femmes, mais un métier de femmes tout court comme le souligne un petit quatrain d'auto-dévalorisation décrivant le métier qui circule chez les musiciens de Mohamed Ali:

« *Métier inutile (bruit de l'eau dans le narguilé quand on aspire la fumée)*

Métier de femme

Sommeil de merde

Tu salues celui que tu ne connais pas ».

Cette stigmatisation du métier trouve une traduction dans les significations dérivées des termes du lexique de la musique. L'emploi du vocable *mazikatî* pour désigner un musicien (plutôt que *musîqar*, qui connote le prestige) montre le peu d'importance accordée à sa fonction et à sa vocation artistique. Le suffixe *î* (i long) ou *guî* quand il est placé devant une voyelle, est employé pour dériver un nom de métier d'un nom commun et s'applique généralement à des métiers peu valorisés. Si le café se dit 'ahwa, le cafetier sera le 'ahwaguî, le mot mécanique est un emprunt au français (*mikanik*), le mécanicien est donc le *mekanikî*, etc. Le *mazikatî* est ainsi assimilé à un métier manuel peu prestigieux.

De même le terme instrumentiste (*alâtî*) a pour sens figuré : débrouillard, magouilleur, roublard, cela en référence à l'ingéniosité des musiciens qui réussissent à gagner leur vie malgré les conditions parfois difficiles (par exemple quand des clients refusent de payer l'orchestre ou quand un convive tente d'enlever la danseuse ou encore lorsqu'une bagarre générale éclate, etc.). Cette acception un peu négative ou en tout cas dénué de tout prestige du mot ne date pas d'aujourd'hui. Elle est manifeste lors du congrès du Caire sur la musique arabe tenu en 1932. A ce moment, s'exprime un différent marqué 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 basées sur l'oralité conduisant à l'anarchie (1992, 232).

Un esprit de corps

Les artistes de l'avenue Mohamed Ali possèdent une conscience de leur propre spécificités 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 la faculté de s'adapter à ses caractéristiques. Comme me l'affirmait un joueur d'*urg* : « 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 XX^e siècle.

Dans le cadre de leur activité professionnelle, les musiciens développent une culture spécifique, professionnelle d'une part car elle est liée à un métier, des compétences et subordonnée à des enjeux économiques et « urbaine » d'autre part, puisqu'en relation étroite avec des lieux de la ville.

Enfin, « la relation d'opposition entre les musiciens et les non musiciens détermine non seulement la culture des musiciens, mais aussi le déroulement de leurs carrières » (Becker, 1985, 127). En effet, ces derniers acquièrent une forte conscience de leur différence et de la spécificité du métier qu'il exerce. Si les positions occupées dans le monde de la musique dépendent de facteur interne 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 transformant du jour au lendemain en étoile des quartiers populaires par le biais des marchés des cassettes audio ou le renvoyant à l'anonymat des scènes des mariages de rue. Dépendant 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 des sentiments d'amertume. Car, non seulement le public est ingrat puisqu'il ne respecte pas les musiciens, mais il intervient dans le cours du travail pour demander des chansons la plupart du temps dénuées 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 il 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'admira et c'est celui 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).

Les « mélomanes » (*sama°îyîn*, littéralement, les « auditeurs ») ont depuis longtemps disparu, ne demeurent plus que des convives imbibés d'alcool qui tentent d'imposer à l'orchestre les chansons qu'ils ont envie d'entendre et sur lesquelles ils ont envie de voir la danseuse évoluer²⁴. Les fêtes de mariage et autres sont de toute façons dévolues désormais à la récolte d'argent, laquelle est devenue la donnée centrale de la cérémonie, du moins dans les milieux populaires.

« Avant c'était mieux que maintenant. Les mariages de rues étaient mieux. Ils y avaient des gens qui savaient écouter. Ils étaient mélomanes et aimaient le tarab (sentiment d'extase procuré par l'écoute de la musique). 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)

Cette dépréciation du public et des organisateurs, ainsi la protection contre ses ingérences fait écho à d'autres situations comme celle des musiciens de danse de Chicago et les *squares*, les caves constituées par les non musiciens (Becker, 1985).

²⁴ 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 ; Saïd Darwish, grand compositeur et modernisateur de la musique égyptienne dans le premier tiers du XX^e siècle et Badia Masâbnî, contemporaine de S. Darwish. (« Je vais arrêter de chanter » – “ *habatal al-runa* ”, 2000). L'anthropologue égyptien M. A. Ghunaym fait ce type de constatations pessimistes sur l'évolution des mariages dans la ville de Mansoura (1998).

Cette différenciation entre musiciens et les autres conduit les premiers à estimer mener une vie exotique et non conformiste. Les horaires particuliers sont soulignés, ils travaillent la nuit et ont donc un rythme de vie inversé (quoique de nombreux habitants du Caire aiment à veiller jusqu'à des heures tardives). Il en résulte un décalage avec la vie sociale et une polarisation des sociabilités au sein du milieu professionnel. Ils nourrissent un fort sentiment de spécificité accrue par la place de la musique en Égypte, ils se considèrent ainsi comme des gens ayant des dons spéciaux et cela couvre tous les domaines de la vie, y compris les plus privés comme la sexualité. L'originalité des modes de vie et le non-conformisme intellectuel sont perçus comme garants de l'originalité artistique. Cette face cachée de la marginalisation, cachée, propre à la culture des musiciens, fait de la différence un élément positif.

À l'instar de ce qui se passe dans diverses corporations, il existe un argot propre au métier constitué des termes techniques de la musique (modes, rythmes, styles, etc.) et qui se distingue également par sa richesse lexicale en matière d'argent (et de *bongo*, nom donné à la marijuana locale). Enfin, il existe une vision partagée de la destinée incertaine des musiciens qui même lorsqu'ils connaissent le succès sont toujours au risque de la disparition : « *hayat al-mussiyyiin ka bukhar al-ma, tetla' u baadin tekhtefi* », « la vie des musiciens est comme la vapeur d'eau, elle monte puis disparaît ». La formule est d'Abu Magdi, un impresario qui se tient au café Halawithum, avenue Mohamed Ali.

La marginalité des musiciens de Mohamed Ali se traduit par un mépris collectif envers les membres de la profession et non pas une relégation dans l'espace. A contrario, elle s'accompagne d'une présence dans l'intimité sociale des citadins autour de laquelle s'organise un équilibre entre proximité et distanciation. Cela est lié à la mobilité spatiale qui caractérise le métier de musicien : ne sont-ils pas ceux qui vont vers les autres ? Ceux qui vont à la fête, au coeur des quartiers, des rues, des venelles et des impasses pour animer les grands événements familiaux ?

3) *Passeurs de mondes*

D'un monde à l'autre

Les musiciens aiment à dire qu'ils « sentent l'odeur » des fêtes *baladi* («*tsham rihat al-afrah* »), 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 dans des mondes sociaux différenciés.

Au cours d'une discussion, un indice de la conception que les musiciens se font de leur fonction sociale m'a été dévoilé par une « improvisation » de l'un de mes interlocuteurs autour du mot « almée ». En arabe, les termes « almées » et « mondes » au pluriel sont homonymes et même homographes ('*awâlîm*). Il est alors séduisant comme le fait cet ami 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 « mondes » différents 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 auto définition souligne la capacité à interagir avec les membres des différentes composantes de la population de la ville qui apparaît de façon récurrente dans les discours des professionnels de l'avenue. Elle est considérée comme une compétence indispensable du musicien de Mohamed Ali.

« Je travaille partout, quartiers populaires, sous - populaires, informel, quartiers chics chez des voleurs, des pickpockets des beys, des docteurs, des ingénieurs. Mon travail fait que je vais 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 le même d'ajouter : « Le métier impose des styles, ce n'est pas raisonnable de jouer les Rubba'iyât d'al-Khayyam d'Umm Kulthûm²⁵ 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 à leur niveau et je leur joue des trucs nazes (...) » (Midhat, Darb al-Ahmar, 2002).

Ou encore Ahmad (2002) :

« Je vais dans de beaucoup d'endroits, je suis sâhib kursî sur Mohamed Ali²⁶. Il y des musiciens qui jouent de la musique dans les frontières de la zone dans laquelle ils vivent et ils n'en sortent pas. Ils ne sont pas très performants du point de vue artistique et musical. Ils ne peuvent pas assurer une fête au Shiratun [hôtel] ou à Asswan 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 les musiciens locaux. Mais ceux de l'avenue celui qui reste au café de l'avenue est prêt, le matin en sortant de sa maison peut se retrouver à Alexandrie, Assouan, Isma'iliyya, Louxor, au Shératun, dans un Mouled, une fête, des marionnettes, un anniversaire. Il peut s'en sortir dans toutes les situations. »

Cette capacité d'adaptation et de médiation est synthétisée par Martin Stokes (1997, 98) :

« 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 ».

Cette formulation un peu emphatique est intéressante car elle souligne la compétence sociale à se produire dans des contextes très divers dont les musiciens de Mohamed Ali ont fait une qualité professionnelle. Il s'agit d'un discours d'auto-légitimation qui prend sens dans le monde de la musique et dans les enjeux de statuts au sein de ce monde. Il renvoie à une réalité du métier qui est la mobilité intra et inter urbaine, aux échelles nationales et internationales. Au Caire, le déplacement des musiciens, effectués à bord de mini bus ou de taxi qui essaient 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.

²⁵Quatrains du poète Omar al-Khayyâm datant du XI^e siècle chantés par la diva.

²⁶ Littéralement, « 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.

Les musiciens de l'avenue sont ainsi toujours en position d'extériorité là où ils interviennent et ils expérimentent dans l'exercice de leur profession la diversité des mondes urbains. Ils se produisent devant des groupes appartenant à des espaces et des milieux sociaux différents. Ce mode de vie professionnel illustre une forme d'appartenance urbaine spécifique. Cela renvoie à l'idée de l'homme marginal comme figure emblématique de la société citadine.

Selon E. Hughes, cité par Grafmeyer et Joseph (1990, 11), Robert E. Park aurait été le premier à utiliser le terme d'« homme marginal ». La marginalité dans les analyses de Park est liée à l'extériorité supposée du citadin à la ville et à son milieu d'insertion. Elle résulte de la mobilité et 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, 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 de toutes sortes plus ou moins rigides. En effet, ils interviennent dans les lieux d'ancrage, dans les rues et ruelles de la ville appropriées 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'apporter au sein du micro-quartier 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. Cela est à la fois souhaité et craint 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 » (Simmel, 1999, 663).

L'extériorité du citadin par rapport au milieu urbain dans lequel il évolue est liée également à la spécificité des sociabilités en ville où les rencontres entre anonymes impliquent une forme prononcée de réserve, un mode spécifique de communication. Il s'agit là d'un héritage des travaux de Simmel qui identifie dans la grande ville une forme de sociabilité qui lui serait propre, une mentalité (1990). Cette conception de la vie citadine, on le sait, fut critiquée pour trop minorer la force des ancrages sociaux et sociables par rapport aux espaces d'anonymat et aux moments de passage et proposer une vision un peu « idéaliste » d'une ville dont l'air rendrait « libre »²⁷ en opposition à un monde rural « tissé » par les relations primaires et les solidarités de toutes sortes.

Il s'agit pourtant de deux aspects indissociables de la vie telle qu'elle se déroule en ville. La culture urbaine n'est pas uniquement une « culture du passage », c'est-à-dire une culture du désengagement et de la réserve mais aussi une culture de l'engagement où plutôt des engagements dans les différents mondes sociaux présents au sein de la grande ville.

L'observation des « jeux de rôle », c'est-à-dire des agencements de rôles sociaux endossés par les musiciens dans le cours de leurs interactions avec autrui et au cours de leur existence

²⁷ Il s'agit notamment de la critique que Lewis adresse à Wirth concerne la conception de la vie urbaine. Selon Lewis, elle s'inscrirait pour l'essentiel dans de petits mondes, famille, voisinage, entreprise, secte, bande, etc., U. Hannerz réplique à cela que nous devons toujours « prendre la mesure du fait que la région de comportements sur laquelle nous faisons porter toute notre attention à un moment donné n'est la plupart du temps qu'une des régions dans lesquelles un individu est engagé » (Hannerz, 1981, 322, et Lewis, 1965).

permet de mettre en lumière l'indétermination partielle des statuts. C'est l'image du « masque » qui servira de guide dans cette exploration, cela en référence à la réflexion que me fit un jour 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 citoyens dans leurs échanges sociaux. Dans le texte « la communauté urbaine, un modèle spatial et un ordre moral », R. E. Park insiste sur cette notion : « Une existence personnelle solide, tout comme une société saine exige en effet une certaine résistance aux influences et aux emprises sociales. Il est aussi inconcevable qu'il y ait des personnes sans intimité qu'une société sans personnes. Dès lors, il est évident 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 » (1990, 209).

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 celle 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 » (210). Park dans ce texte (dont on se représente l'influence qu'il a pu exercer sur un auteur comme E. Goffman) ouvre un champ analytique : celui de la négociation autour des statuts et des conventions morales. Le fait qu'il s'agisse d'une négociation inégale puisqu'elle intègre des rapports de pouvoir et est modelée par les inégalités de position, les phénomènes de domination culturelle, sociale économique, etc. (ce que Strauss appelle le contexte structurel qui pèse sur la négociation) ne signifie pas pour autant que les individus soient sans ressources.

Ces derniers construisent leur identité professionnelle dans la négociation avec autrui au cours des différents contextes de la vie quotidienne, en fonction d'un éventail de possibilités collectivement acceptable. En effet, il est nécessaire de concilier la recherche de respectabilité avec des impératifs de conventions morales. Cette conciliation peut apparaître parfois irréalisable et cela entraîne alors la sortie de la carrière de musicien quand toutefois elle est possible économiquement. En effet, les individus au cours de leur existence ont tendance à se rapprocher de plus en plus des normes et institutions conventionnelles (Rouilleau-Berger, 1999, 15), en étant de plus en plus vulnérable aux pressions sociales de toutes sortes (mariage, scolarisation des enfants, recherche d'une position sociale « convenable » avec l'âge, etc.).

Cette position peut-être considérée comme atteinte lorsque la multiplicité des rôles se résout en un unique rôle social permettant d'assurer respectabilité et gratification²⁸. 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 et dénote en même temps une hiérarchie implicite des métiers au sein du monde de la musique comme hors de ce

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

monde : *président du syndicat* plutôt que *compositeur de musiques populaires*, organisateur de fêtes et mariage plutôt que *tabbâl* (joueur de tabla), *mûsîqâr* (maître musicien) plutôt que *loueur d'instrument et de matériel d'amplification*, etc.²⁹».

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 pressant et les négociations, notamment avec l'entourage familiale vont se multiplier, notamment les pressions pour une sortie du milieu. C'est à ce moment de la vie que prennent place de modestes rêves de petits commerces, d'épicerie de quartier ou de vie de bureau.

Ainsi, la stigmatisation d'une partie des musiciens du *shari*^o et le caractère instable et précaire de leur statut économique et social pousse dans un premier temps à la diversification des rôles puis à une quête de reconnaissance sociale, l'âge venant. L'apprentissage musical et l'insertion dans le souk des musiciens permet d'acquérir une culture professionnelle à partir d'une situation instable (rupture avec le milieu familial, échec scolaire, etc.). Il s'agit donc d'un processus de relative normalisation permettant d'obtenir au jour le jour de quoi subvenir à ses besoins, voire 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, comme porter l'instrument, amener 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 70, Ahmad Addawiyya déclarait dans ce sens : « *C'est mon expérience de chant dans les mûlid et sous les tentes qui a fondé toute ma carrière. Mon propre talent, combiné avec une telle vie m'a 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* » (2001, Al-Ahram Weekly).

Toutefois, à la différence de Adawiyya qui a connu un succès fulgurant qui ne le quitte pas alors qu'affaibli et malade, il a quasiment renoncé à la carrière, nombreux sont ceux avenue Mohamed Ali qui continuent d'exercer un second métier, caractéristique qu'ils partagent notamment avec les fonctionnaires et employés égyptiens souvent obligés d'enchaîner deux emplois pour assurer une vie descente à eux-mêmes et à leur famille. Il s'agit en général d'activités liées à la musique (réparation, vente ou location d'instrument, organisation de mariages, intermédiaires, etc.) mais parfois, ce n'est pas le cas et l'on préfère dans ce cas laisser la profession de musicien (instrumentiste ou chanteur) dans l'ombre de peur que cela ne suscite des réactions négatives. Ainsi de cette marchande de fèves qui se trouve être une danseuse et dont on me dit : « elle travaille au marché à Ataba, elle vend des fèves, elle est vêtue de noir et personne ne pourra dire que le soir elle danse à demi -dénudée dans les fêtes de rue » ; ou de Ali notre plombier – chanteur ou encore Ahmad, musicien qui depuis peu gère les échoppes familiales du quartier de Qirabiyya dans la vieille ville. Il me confiait un jour assis dans la ruelle, sur un banc entre le rémouleur et la fabrique de ciseaux 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 très différents 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

²⁹ Mon ami et informateur Ahmad Wahdann, souvent cité dans ce texte, n'a inscrit la profession de musicien sur sa carte d'identité qu'à presque 50 ans.

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 dans les autres par les conventions morales dominantes. Aussi est-ce dans le « micro-monde » (Strauss, 1992 (a), 274) des musiciens de Mohamed Ali que Ahmad trouve confirmation de son engagement, de ce point de vue, 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, 1992 (b), 37). Ahmad a enregistré depuis quelques années quelques succès d'estime lui permettant de figurer la tête haute dans le milieu des musiciens. Il fréquente d'ailleurs beaucoup moins le café de l'avenue où il avait ses habitudes, il n'a plus besoin de louer ses services à un organisateur de mariage rassemblant un orchestre au dernier moment avant de l'envoyer pour la nuit animer une fête quelconque.

D'autres, en revanche, n'ont d'autres possibilités que de continuer une carrière poussive s'abîmant la santé dans de poussiéreux mariages 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 ségrégué³⁰ qui constitue l'un des modes de vie urbains mis en exergue par Ulf Hannerz avec l'enclavement, l'intégration et l'isolement (1981, 316). Il est constitué par un ensemble de relations stables, chacune étant censé 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 par Hannerz, 1983, 318). « L'individu vivant sur le mode de la ségrégation a donc deux ou plus de deux segments de son réseau qui demeurent bien distincts » (Hannerz, 319).

Un exemple parlant est fourni par le percussionniste Ridha (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 quoique 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 mauvais. Ils pensent que je travaille dans une société ou un truc comme ça. Ils ne connaissent pas mes déplacements ».

La figure de la ségrégation donne 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

³⁰ 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).

L'intégration renvoie à « un réseau individuel intégré recouvre 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).

son activité aux voisins. Cette face « noire » n'est pas mise en avant dans les lieux de résidence. La présentation de soi intègre la stigmatisation de la profession et en tient compte dans les mondes de proximité que sont l'immeuble et la rue ou ruelle que l'on occupe. C'est pour cela que certains musiciens préfèrent ne pas se produire dans leur quartier d'origine, surtout passé un certain âge. Car 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 dans le monde de la musique dans lequel ils n'ont pas percé. Dans la hiérarchie des carrières, le fait de travailler dans les mariages populaires durant toute son existence est mal considéré et les emplois stables et rémunérateurs dans des endroits respectables (les grands hôtels par exemple) sont très prisés, autant que la réussite économique permise par le succès d'un titre enregistré sur une cassette.

D'autres, enfin, réussissent à intégrer des postes dans des mondes plus légitimés de la musique (par exemple, travailler pour la radio-télévision, être employé au syndicat des musiciens ou encore impresario avec pignon sur rue)³¹.

Ceux qui s'élèvent ainsi de l'estrade des mariages de rue, s'ils le peuvent, ne rejoueront pas dans ces fêtes car cela serait déchoir par rapport à la position atteinte. Cependant, les positions sont souvent précaires et bien des trajectoires, hésitantes. La plupart en définitive peine à vivre décentement du métier.

Cela n'empêche pas de veiller sur son « *brestij* » et cet élément est déterminant de l'évolution de nombres de carrières. Il existe un véritable « capital prestige » - reconnaissance et respectabilité dans le métier qui hiérarchisent 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.

Ainsi, pour les musiciens de mariage, la pluralité des rôles et des engagements est-elle problématique et pour certains la recherche de cohérence entre les rôles aboutit à la rupture avec le milieu quand cela est économiquement possible tandis que pour d'autres une carrière ascendante permet finalement de bénéficier d'un statut social positif rendant envisageable une présentation comme musicien dans l'ensemble des engagements de la vie quotidienne.

Conclusion : *mizmâr al-hayy la yutrib*³²

Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali se produisent principalement au sein de « la société de proximité » (Puig, 2003, 2005) qui est établie dans les quartiers populaires du Caire dans lesquels il existe un fort contrôle moral et social.

La participation des musiciens à la société de proximité se fait selon deux axes, tous deux caractérisés 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 évite de se produire dans leur quartier d'origine. D'autant plus que, comme le souligne le dicton placé en exergue de cette conclusion, est apprécié que les musiciens animant les fêtes soient extérieurs aux quartiers dans lequel ils

³¹ Je n'aborde pas ici la question de l'ambition artistique qui relève d'une autre problématique.

³² Le *mizmar* (instrument de musique de la famille du hautbois) du quartier n'apporte pas de plaisir.

interviennent, car ils peuvent constituer ainsi un vecteur de nouveautés sociales et apporter quelque chose de l'urbanité du Caire dans une communauté de résidence.

Les pratiques professionnelles des musiciens de l'avenue Mohamed Ali entraînent ainsi, d'autre part, 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 au coeur 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, privatisé, un facteur de troubles potentiels puisqu'ils « viennent d'ailleurs », ils sont moins soumis au contrôle social s'exerçant dans la famille et dans le micro-quartier. C'est là l'apparent paradoxe de la marginalité telle que conçue par Simmel et Park : elle est une figure de l'éloignement au coeur 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. La mobilité des musiciens de l'avenue Mohamed Ali est certes le signe d'une petite carrière dans le monde de la musique, mais on peut y voir également un symbole de la condition citadine. Cette mobilité entraîne une synthèse spécifique entre distance (extériorité) et proximité (face-à-face) à l'origine de la marginalisation des musiciens.

Il est temps de se remémorer la maxime évoquée plus haut : « tu salues celui que tu ne connais pas ». Il y a au coeur 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 cairote.

Bibliographie

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

Al-Mardînî Shaykh Ibrahim Ramadan, 2005, Communication non titré, *Conference on Freedom of Expression in Music*, Beyrouth, 14 p. Ronéotypées, en arabe.

Badawi el-Said et Hinds Martin, 1986, *Dictionnaire of Egyptian arabic*, Beyrouth, Librairie du Liban.

Becker Howard, 1985 (1963), *Outsiders, Etude de sociologie de la déviance*, Métailié.

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 J. Dakhliya (dir.), *Urbanité arabe. Hommage à Bernard Lepetit*, Paris/Arles : Sindbad/Actes Sud, 113-143.

Ghunaym Muhammad Ahmad, 1998, *Gamâ'ât al-ghinâ w-al-tarab fi shâri' Siyâm bi-madinati-l-Mansûra*, *Dirâsa anthrûbûlûgiyya*, al-markaz al-hadhârî li 'ulûm al-insân wa turath ash-sha'abî bi gâmi'at al-Mansûra.

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

Granger Sylvie, *Musiciens dans la ville, 1600-1850*, Belin.

Hannerz Ulf, 1983, *Explorer la ville*, (traduit et présenté par Isaac Joseph), Paris, Les Editions de Minuit.

Lewis Oscar, 1965, « Futher Observations on the Folk-Urban Continuum and Urbanization with special Reference to Mexico City », In Philip M. Hauser and Leo F. Schnore, eds, *The study of Urbanization*, New-York, Wiley.

Mallet Julien, 2002, « Histoire de vies, histoires d'une vie, Damily, troubadour des temps modernes », *Cahiers de musiques traditionnelles*, n°15, Ateliers d'ethnomusicologie, Genève Georg éd, , 113-132.

Park Robert Ezra, 1990 (1928), « Human Migrations and the Marginal man », *American Journal of Sociology*, XXIII, 6, 881-893. Cité dans Grafmeyer et Joseph, 1990, p. 11.

1990 (1926), « La communauté urbaine, Un modèle spatial et un ordre moral », in *L'école de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Aubier, 197-211.

Peter Manuel (avec Danielson Virginia), 1988, *Popular Musics of the Non-Western World*, Oxford, Oxford University Press.

Pollner Melvin, 1974, « Sociological and common-sense models of the labelling process », in *Ethnomethodology*, (sous la dir. de Turner Roy), Harmondsworth, Penguin, 27-40.

Puig Nicolas, 2006 (a), « *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) », in *Égypte-Monde Arabe, Terrains d'Égypte, anthropologies contemporaines*, 9, le Caire, CEDEJ.

Puig Nicolas, 2006, « *Sha'abî*, « populaire » : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », *Civilisations, Musiques « populaires » : catégorisations, circulations, enjeux*, Sara la Menestrel (dir.), Université Libre de Bruxelles.

Puig Nicolas, 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, Carrefours de justice, Égypte-Yemen*, (B. Dupret & A. Burgat dirs), n° 1, troisième série, 275-288.

Puig Nicolas, 2003, « Habiter à Dûwîqa au Caire. Dedans et dehors d'une société de proximité », *Autrepart, Dynamiques résidentielles dans les villes du Sud : positions sociales en recomposition*, Bertrand M. (dir.), n° 25, 137-152.

Puig Nicolas, 2001, « Le long siècle de l'avenue Muhammad Ali au Caire : d'un lieu et de ses publics musiciens », *Égypte/Monde arabe, L'Égypte dans le siècle 1901-2000*, n° 4/5, 207-223.

Raymond André, 1993, *Le Caire*, Paris, Fayard.

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

Rouget Gilbert, 1990 (1980), *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.

Rouleau–Berger Laurence, 1999, *Le travail en friche, les mondes de la petite production urbaine*, Aix-en-provence, Editions de l'Aube.

Simmel Georg, 1990 (1903), « Métropoles et mentalités », in *L'école de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier, 61-77.

Simmel, Georg, 1999, « Excursus sur l'étranger », in *Sociologies, Etudes sur les formes de la socialisation*, PUF, 663-684.

Stokes Martin, 1997, "Introduction : Ethnicity, Identity and Music", In *Ethnicity, Identity and Music, Musical Construction of Place*, Oxford, New-York, BERG, 1-27.

Strauss Anselm, 1992 (a), *La trame de la négociation, Sociologie qualitative et interactionnisme*, (Textes réunis et présentés par Isabelle Baszanger), Paris, L'Harmattan.

Strauss Anselm, 1992 (b), *Miroirs et masques, une introduction à l'interactionnisme*, Paris, Métailié.