



HAL
open science

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-00081995v2

HAL Id: halshs-00081995

<https://shs.hal.science/halshs-00081995v2>

Submitted on 24 Apr 2007 (v2), 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 (UR107 / associé au LAU)- IFPO – nicolas.puig@ird.fr

Amour, honte et prestige au Caire

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

« - Ecoute-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 ! ».

*Extrait d'un dialogue entre Zuzu (Su°ad Hosni) et Soliman dans le film *Khali belek min Zuzu*ⁱⁱ, 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 haillonneux d'une fanfare spécialisée dans les processions de mariage installée avenue Mohamed Ali au Caire. Négligeant leurs propres difficultés, ces derniers prodiguent soins et affection au héros qui deviendra quelques années plus tard une étoile respectée de la musique arabeⁱⁱⁱ.

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 sur l'avenue de la honte. 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 l'Égypte qui s'ouvre alors à l'économie de marché.

Ces deux qualifications, l'amour et la honte, témoignent à la fois du déclassement de cet espace dans la topographie urbaine et de la dégradation de la réputation des musiciens qui le fréquentent^{iv}. 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, une petite société de musiciens, « ambianciers^v » et imprésarios de petit acabit, continue de faire des cafés de l'avenue le siège de son activité professionnelle et de ses sociabilités. Même si la dévalorisation du métier est une constante, ils furent regardés avec sympathie par une partie des habitants tout au long d'un âge d'or qui s'étend des années vingt à la fin des années soixante^{vi}, tant que l'avenue mêlait les plus grands et les plus modestes, dans des cafés certes hiérarchisés. C'était l'époque où Mohamed Abd al-Wahab, compositeur prolifique et chanteur renommé, fréquentait régulièrement le café Tigara (café du commerce) dans lequel on a aussi aperçu, en quelques rares occasions, la diva Umm Kalthum. Pourtant, depuis une trentaine d'année, le charme est rompu et les musiciens de l'avenue, réintégrant leur anonymat social, ont recouvré un statut dévalorisé.

Aussi, pas une discussion avec un musicien de l'avenue (*ash-sharia*^{vii}) sans que ne soit mentionné le prestige disparu d'un 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 le milieu ambigu des musiciens et danseuses, maîtres des nuits cairotés, que la grandeur de la musique égyptienne. Elle n'est plus considérée comme un lieu de conservation des traditions artistiques populaires. Les membres des familles au sein desquelles se transmettaient le métier de génération en génération se disséminent peu à peu dans la ville et nul parent ne songerait 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 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 gamme^{viii}.

La fréquence de la thématique du déclin dans les discours des musiciens révèle une forte aspiration à la reconnaissance sociale 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 sociale 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 micro-quartiers, 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 articule, 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 entoure le milieu constituera le fil directeur du séjour proposé dans les bas-fonds caiotes. Il sera conduit 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.

D'une certaine façon, j'usais moi-même 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 commençais de développer cette enquête anthropologique (1999-2003). À l'opposé de l'usage classique de la discipline, je pratiquais 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 établit l'ethnologue sur

son terrain pour un temps long, autorisant ainsi la construction patiente de relations de terrain sans pour autant infliger aux informateurs une présence permanente par trop envahissante, ou à l'inverse, des entretiens rapides effectués dans l'urgence d'un bref séjour au gré de circonstances parfois mal maîtrisées.

Si j'ai rencontré durant ces quelques années des dizaines d'instrumentistes, de chanteurs et d'intermédiaires divers, c'est surtout à la fréquentation d'un cercle restreint de personne, et notamment de Ahmad Wahdan, auquel je suis lié par une longue amitié, que je dois mon insertion dans le milieu en tant que chercheur. Outre le domicile d'Ahmad, véritable « gare » comme il le désigne pour en souligner l'ouverture, je fréquentais les cafés de l'avenue d'où je partais régulièrement en compagnie des membres d'un orchestre vers les lieux de leur engagement, dans ma voiture ou entassés dans un minibus, en compagnie de la danseuse, à qui l'on aura respectueusement réservé la place à côté du chauffeur. J'ai côtoyé ces musiciens dans les fêtes de mariage de rue, mais aussi les clubs, les cabarets et les soirées privées. Je les ai pris en photos à certaines occasions, j'ai enregistré leur musique et filmé leur performance. Ils forment pour moi la « rumeur » du métier, ils m'en donnent une vision pleine mais confuse, m'aidant à en discerner les contours, à approcher ce monde social et la culture spécifique de ceux qui le fréquentent. Mais, ils ne faisaient pas partie du « premier cercle », celui de mes informateurs « privilégiés » qui se retrouvent régulièrement dans le petit appartement d'Ahmad situé non loin de l'avenue, dans le quartier de Darb al-Ahmar^{ix}.

Je passais ainsi de longues heures, nocturnes le plus souvent – les musiciens dorment le jour me répétait-on à l'envi –, à échanger en leur compagnie, converser ou simplement suivre ce qui se disait, ou tenter de le faire quand je commençais doucement à m'assoupir à l'aube d'une nouvelle journée. Dans le cours de l'enquête, j'ai ménagé quelques moments dévolus à de longues interviews en tête-à-tête – je les ai conduites plutôt lors des dernières périodes, lorsque, connaissant suffisamment les personnes, j'en attendais une pertinence accrue. Une part des discours cités dans le texte provient de ce matériau, le reste est issu de conversations s'étant déroulées sur un tour moins formel.

1 – Les déviations 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 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 constante mise à l'écart un peu partout dans le monde et à diverses époques^x. Dans sa description du milieu des musiciens de danse dans le Chicago de la fin des années quarante, Howard Becker 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 société (1985).

Au-delà des informations relativement succinctes que nous livre Becker sur les musiciens, nous retiendrons la façon dont il aborde la notion de déviance. Selon la perspective qu'il adopte, celle-ci est élargie à une classe de comportements et d'actions non criminalisées, mais considérés comme déviants du simple 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 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 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^{xi} 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 importé d’Occident. Une sociologie du travail appliquée aux musiques de masse (Denis-Constant 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^{xii}. 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 traduisent 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^{xiii}. 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 manoeuvre^{xiv}.

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 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 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^{xv} 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 plait. Tu peux faire la connaissance de mauvaises personnes". 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 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 la musique est illicite du point de vue des normes morales à référent religieux ; sinon comment auraient-ils embrassés 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, Darb al-Ahmar, 2002).

Karin Van Nieuwkerk 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 peuvent qu'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'années après avoir enquêté sur les danseuses cite le cas son ancienne informatrice Ibtisam, « repentie » au moment de sa visite, 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 une constatation voisine, en remarquant que les « musiciens conventionnels » (*conventional musicians*) font face à deux problèmes concomitant :, économique et moral. Elle continue et indique plus loin 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, lesquels condamnent explicitement la danse professionnelle devant un public masculin (Van Nieuwkerk, 1996, 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'ïd 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 »^{xvi} (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).

À l'inverse certains cheiks libéraux à l'instar du Libanais al-Mardînî soutienne 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 » (2005, 14).

Ces discussions « byzantines »^{xvii}, 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'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 ; 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...

2 - « *Les Egyptiens aiment la musique mais pas les musiciens*^{xviii} »

Des artisans de la musique

Voici une quinzaine d'année, Dwight Reynold qualifiait la chanson épique dans la région du Delta du Nil de « forme artistique respectable transmise par des artistes méprisées^{xix} ». Si les *performers* de la geste des Banu Hilal se considèreraient avec difficulté comme des « musiciens »^{xx}, 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 banaliser leur travail – les danseuses parlent d'un métier comme les autres, *a trade like any other* (Van Nieuwkerk, 1996) – que par réelle inclination, mettent en avant l'aspect artisanal de leur profession. D'origines modestes, fils d'ouvrier, 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. Le monde de la petite production musicale rejoint ici un modèle de la fabrication artisanale avec une semblable organisation en cafés corporatistes, une localisation dans l'espace à l'instar des différents corps de métiers dans le souk et le partage de valeurs, telles la résistance 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 auto-représentation.

Comme évoqué précédemment, les musiciens de l'avenue Mohamed Ali se produisent quasi exclusivement dans le circuit populaire le moins légitime et prestigieux^{xxi}. Il est constitué des fêtes de rue (cérémonies familiales, « nuits d'artistes »^{xxii} et commémorations de saints), des petites soirées privées dans de modestes appartements, des cabarets, des salles de spectacle et des petits clubs^{xxiii} 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 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 au sein des institutions culturelles nationales ou des circuits commerciaux fortement médiatisés par les anciens et nouveaux supports (radio, télévision, Internet, CD vidéos, etc.).

Ils bénéficient 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).

Ces musiciens sont peu 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 attrait de gains immédiats sur le marché des mariages étant préféré à la poursuite d'études non directement rémunératrices. Une faible part des artistes est affiliée au syndicat des métiers de la musique et peu disposent du statut de membre actif qui garantit le bénéfice de services sociaux (une mutuelle santé, une retraite modeste mais non négligeable, etc.).

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 baladés 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 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 dans les discours ordinaires.

En définitive, comme le résume Hassan Abu Sa'ud, compositeur et président du Syndicat des métiers de la musique qui débuta lui-même sa carrière sur l'avenue il y a une trentaine d'années : « Les musiciens de l'avenue Mohamed Ali jouent pour les petites gens » (entretien au siège du syndicat, Abdeen, 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 qui façonnait tous les nouveaux arrivants 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 jusqu'aux années soixante-dix des familles de musiciens et de danseuses au sein desquels le métier se transmettait 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 qui s'est vu interdire tout soutien parental à son ambition de suivre les cours d'une école de musique et qui va s'enrôler sur l'avenue Mohamed Ali et apprendre au contact de plus anciens 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 dont le père condamnait fermement la vocation. Si le constat est récurrent, dans le cas de familles paupérisées, on voit parfois se produire l'inverse lorsqu'un père de famille met son enfant au travail et provoque ainsi lui-même l'abandon de 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 60 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 où 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.*
- *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, Sayyid, à *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 *sheria'* 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, 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 leur coexistence avec des danseuses à la réputation bien plus ternie.

Une biographie succincte de Talaat, chauffeur de taxi, éclaire la relation entre le lieu et les danseuses, relation qui perdure et fait de l'avenue 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 – en général, on épouse une danseuse, on ne convertit pas sa femme à la danse – et s'installa avec elle dans un petit appartement de l'avenue, fuyant la mauvaise réputation qui le poursuivait 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 ». Pour Talaat, pas de doutes, le *mihna* est bien métier de femmes car ce sont elles qui 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. 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 mot désigne les danseuses mais aussi les musiciens de mariage de façon péjorative^{xxiv}. Du point de vue des musiciens, la dévalorisation est double puisqu'elle ajoute en plus de celle de l'opprobre sur une profession, l'accusation d'exercer un métier de femme.

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

« *Métier inutile (kar gargara)*

Métier de femme (shoghlata mra)

Sommeil de merde (nâm khra)

Tu salues celui que tu ne connais pas (tsallem 'al elli ma ta'arefush) ».

La stigmatisation du métier trouve une traduction dans les significations dérivées des termes du lexique de la musique en arabe égyptien. L'emploi du vocable *mazzikâtî* pour désigner un musicien, plutôt que *musîqâr*, maestro, qui récompense une carrière prestigieuse ou encore *ustâz*, maître, montre le peu d'importance accordée à sa fonction et à sa vocation artistique.

De même, le vocable instrumentiste (*alâtî*) 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, un convive tente d'enlever la danseuse, ou encore lorsqu'une bagarre générale éclate, etc.). Cette acception négative connote l'univers déprécié de la musique non académique urbaine. Elle est manifeste lors du congrès du Caire sur la musique arabe tenu en 1932 quand 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 (Vigreux, 1992, 232). Cette opposition se double d'un rapport divergent à la professionnalisation. Ainsi, la pratique de la musique en régime vocationnel, lequel implique de gagner sa vie pour pouvoir créer, est valorisée au dépend du régime professionnel (Heinich, 2005, 124). Jusqu'à nos jours, il reste plus prestigieux en Egypte comme dans l'Europe du XIX^e 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 propres 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 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 XX^e siècle.

Si les positions occupées dans le monde de la musique dépendent de facteurs internes 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 du marché des cassettes audio puis 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 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 demander des chansons, la plupart du temps dénuées de tout intérêt artistique, bien entendu.

« 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 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).

Les « mélomanes » (*sama°iyîn*, littéralement, les « auditeurs ») auraient depuis longtemps disparu du public des fêtes de mariage et ne demeureraient plus que des convives imbibés d'alcool qui tentent d'imposer à l'orchestre des chansons de leur souhait sur lesquelles ils ont envie de voir la danseuse évoluer^{xxv}. Les fêtes de mariages et autres sont de toute les 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. 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 soulignés, 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 la vie sociale et une polarisation des sociabilités au sein du milieu professionnel. Ils se considèrent de plus en plus comme des personnes disposant de dons spéciaux et cela couvre tous les domaines de la vie, y compris les plus intimes comme la sexualité. L'originalité des modes de vie et le non-conformisme intellectuel sont perçus dans le milieu comme des garants de l'originalité artistique. Cette face

cachée de la marginalisation 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 forgé autour des termes techniques de la musique (modes, rythmes, styles, etc.) mais également sur une 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 soumis au risque de la disparition : « la vie des musiciens est comme la vapeur d'eau, elle monte puis disparaît » constatait avec amertume Abu Magdi l'impresario (Puig, 2006).

La marginalité des musiciens de Mohamed Ali se traduit par un mépris collectif de la part des citoyens envers les membres de la profession et non pas par une relégation spatiale. *A contrario*, elle s'accompagne d'une présence dans l'intimité sociale des citoyens autour de laquelle s'organise un équilibre entre proximité et distanciation et cela est lié 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 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*, 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, un indice de la conception que les musiciens se font de leur fonction sociale me fut dévoilé par l'un de mes interlocuteurs lors d'un échange autour

du mot « almée ». En arabe, les termes « almées » et « mondes » au pluriel ('*awâlîm*) sont homonymes et même homographes. 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 autodéfinition 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, 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'iyât d'al-Khayyam d'Umm Kulthûm^{xxvi} 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, Darb al-Ahmar, 2002).

Ou encore Ahmad (2002) :

« Je vais dans beaucoup d'endroits, je suis sâhib kursî sur Mohamed Ali^{xxvii}. 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 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 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. »

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 formule souligne la compétence sociale à se produire dans des contextes très divers, compétence que les musiciens de Mohamed Ali érigent en qualité professionnelle. Il s'agit d'un discours d'autolégitimation qui prend sens dans le monde de la musique et ses enjeux de statut. 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 minibus ou de taxis 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.

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 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. 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, 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 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'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 » (Simmel, 1999, 663).

Les formes d'engagement dans ces mondes que l'organisation urbaine cloisonnent 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 citoyens dans leurs échanges sociaux. Ce point fut largement développé par les auteurs de l'école dite

de Chicago comme R. E. Park 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 » (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 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 » (210). Dans ce texte (dont on se représente l'influence qu'il a pu exercer sur un auteur comme E. 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 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 acceptables. En effet, la recherche de respectabilité doit plier aux impératifs de conventions morales. Cette conciliation peut apparaître parfois irréalisable et cela entraîne alors la sortie de la carrière de musicien quand toutefois cela est possible économiquement. 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 la vie des normes et institutions conventionnelles (Rouilleau-Berger, 1999, 15). Cela correspond à une tentative de résoudre la multiplicité des rôles en un unique rôle social permettant d'assurer respectabilité et gratification^{xxviii}. 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 mariage plutôt que *tabbâl* (joueur de *tabla*), *mûsîqâr* (maître musicien), à la rigueur *mûsîqî* – une de mes fréquentations a dû attendre l'âge de cinquante ans pour 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 en particulier pour une sortie du milieu. C'est à ce moment de la vie 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 *shari*^o et le caractère instable et précaire de leur statut économique et social pousse ainsi 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 permettent 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 (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 70, Ahmad Addawiyya, 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* » (2001, Al-Ahram Weekly).

Adawiyya a connu un succès fulgurant qui ne le quitte pas, bien qu'affaibli et malade, il ait quasiment renoncé à la carrière. Il est l'exception et nombreux sont ceux 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 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 parfois, ce n'est pas le cas et l'on préfère 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 dont on me dit : « 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-dénudée dans les fêtes de rue » ; ou notre 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 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 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, 1992 (a), 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, 1992 (b), 37). Ahmad a enregistré depuis quelques années 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, 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, se trouvent contraints 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 ségrégué qui constitue l'un des modes de vie urbaine mis en exergue par Ulf Hannerz (1981, 316) avec l'enclavement, l'intégration et l'isolement^{xxix}. Ce mode de vie ségrégué est constitué par 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 par Hannerz, 1983, 318). C'est ainsi que l'individu vivant sur le mode de la ségrégation voit les segments de son réseau demeurer bien distincts (Hannerz, 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 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 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 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 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 sont l'immeuble et la rue où l'on réside. 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 à intégrer des postes dans des mondes plus légitimés de la musique (travailler par exemple pour la radio-télévision ou être employé au Syndicat des musiciens ou encore impresario avec pignon sur rue).

Ceux qui s'arrachent ainsi aux 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 bien des trajectoires hésitantes conduisent à reprendre le chemin des planches. La plupart en définitive peine à vivre décemment du métier.

Cela n'empêche pas de veiller sur son « *brestij* » (prestige) et cet élément est déterminant de 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.

Conclusion :

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

La participation des musiciens à cette société se fait selon deux axes, tous les 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 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 lequel ils interviennent, car ils peuvent constituer ainsi un vecteur de nouveautés sociales et apporter quelque chose de l'urbanité du Caire au sein de la 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 dans 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 ainsi soumis au contrôle social s'exerçant dans la famille et dans le micro-quartier. 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. La mobilité des musiciens de l'avenue Mohamed Ali renvoie ainsi à ce trait spécifique de la condition citadine. Cette mobilité entraîne une synthèse spécifique 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.

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-Mardîni 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 fî shâri' Siyâm bi-madinati-l-Mansûra, Dirâsa anhrûbûlûgiyya*, 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.

Heinich Nathalie, 2005, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Gallimard.

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.

Mallet Julien, 2004, « Ethnomusicologie des jeunes musiques », *L'Homme, Musique et anthropologie*, n°171-172, 477-488.

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

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*, (Turner Roy ed.), Harmondsworth, Penguin, 27-40.

Puig Nicolas, 2006, « 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*, n°3, série 3, V. Battesti & N. Puig (dirs), 35-59.

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.

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-Yémen*, (B. Dupret & A. Burgat dirs), n° 1, troisième série, 275-288.

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.

2003, « Le long siècle de l'avenue Muhammad Ali au Caire : d'un lieu et de ses publics musiciens », *Égypte/Monde arabe, L'Égypte dans le siècle 1901-2000*, n° 4/5, 207-223.

Qassim Hassan Shéhérazade, 2004, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », *L'Homme, Musique et anthropologie*, 171-172, pp. 353-370.

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.

Rodinson Maxime, 1975, « Alima », *Encyclopédie de l'islam*, Vol I, Leiden, Paris, E.J. Brill, Maisonneuve et Larose, 1399 p.

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

Roulleau–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.

Van Nieuwkerk Karine, 1996, "A trade like any other", *Female Singers and Dancers in Egypt*. Cairo, American University in Cairo Press, 226 p.

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] (23 mars 2007)

Vigreux Philippe, 1991, « Centralité de la musique égyptienne », *Egypte, Monde arabe*, n° 7, 55-101

Résumé : La fréquence de la thématique du déclin (de l'amour à la honte) dans les discours des musiciens de mariage au Caire 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 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.

Mots clés : musiciens – citadinités – distance – proximité – déviance

ⁱ Je remercie Sylvaine Bulle et Marie-Antoinette Hily pour leurs conseils ainsi que Vincent Battesti qui a bien voulu procéder à une relecture attentive de ce texte.

ⁱⁱ « Fais attention à Zuzu », Réalisation Hasan Al-Imam.

ⁱⁱⁱ « *Sharia' al-hubb* », 1958, réalisation Iz ad-Din Dhu al-Faqar, avec Abdel Halim Hafez. Ce film reprend quelques éléments biographiques du chanteur puisque le personnage, comme le chanteur, est orphelin, hautboïste et sera diplômé de l'académie de musique arabe.

^{iv} Pour une histoire de l'Avenue et de ses publics, voir Puig, 2003.

^v *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.

^{vi} Inaugurée en 1873, l'avenue constitue dans le nouveau système urbain qui se met en place un axe privilégié permettant de relier la citadelle, résidence des vices-rois d'Égypte jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle aux quartiers modernes à travers la vieille ville. Les musiciens et les fabricants d'instruments s'y installent pour être proche 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 (cf. Puig, 2003).

^{vii} 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*.

^{viii} 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 ascension sociale par les familles de professionnels de l'Avenue.

^{ix} Ces deux paragraphes reprennent en partie les lignes d'un article portant spécifiquement sur le terrain égyptien dans lequel sont détaillées la relation anthropologique et les modalités de recueil des données (Puig, 2006).

^x 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 pour les musiciens populaires urbains au XX^e siècle (1988).

^{xi} Jean-Noël Ferrié, 1998, 122.

^{xii} 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). Je suis redevable au séminaire animé par Baudouin Dupret au CEDEJ en 2002 de ces considérations sur la notion de déviance (dont j'assume bien sûr la responsabilité).

^{xiii} 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).

^{xiv} Je retiens l'emploi que fait Anselm Strauss de 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 au sein de ces mondes (1992 (a), 260).

^{xv} Les « savantes », le terme désigne le milieu des danseuses et musiciens de mariage de façon péjorative. Voir plus loin.

^{xvi} 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.

^{xvii} On retrouve de façon récurrente trace de ce débat sur l'interdit religieux et l'opprobre sociale. 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 sur les nombreux forums, y compris francophones, portant sur l'islam dans lesquels les avis des ulémas et des fidèles sont partagés (23 mars 2007). Il faut noter enfin que dans ce contexte de renouveau du rigorisme morale se développent les « anashîd-s » modernes, chanson islamique dont le plus emblématique représentant est Sami Yusuf [<http://www.samiyusuf.com/>] (23 mars 2007).

^{xviii} Ahmad, Darb al-Ahmar, 2000.

^{xix} "A respected art form transmitted by unrespected performers" (1989, 1).

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

^{xxi} 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*^o. Mais ces étoiles, parfois filantes, quittent l'Avenue dès qu'ils connaissent une petite notoriété.

^{xxii} Au singulier, « *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 niveau du milieu professionnel.

^{xxiii} *Nâdî*, espace fermé de sociabilité dont les membres se recrutent sur une base élective ou corporatiste.

^{xxiv} 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 *'awâlm* » qui équivaut à l'expression « la chance du diable ».

^{xxv} 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).

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

^{xxvii} 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.

^{xxviii} Les rôles sont « des engagements situationnels finalisés comportant une dimension consciente et une dimension de maîtrise des ressources (...) » (Hannerz, 1983, 305)

^{xxix} 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).