



La ville amplifiée

Nicolas Puig

► To cite this version:

Nicolas Puig. La ville amplifiée: Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire. Techniques et culture, 2017, Low Tech? Wild Tech!, 67. halshs-01560535

HAL Id: halshs-01560535

<https://shs.hal.science/halshs-01560535>

Submitted on 12 Apr 2019

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.

La ville amplifiée

Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire

The Amplified City. Synthesizer, sound system and electroacoustic effects in urban rituals in Cairo

Nicolas Puig



Éditeur
Éditions de l'EHESS

Édition électronique

URL : <http://tc.revues.org/8504>
ISSN : 1952-420X

Référence électronique

Nicolas Puig, « La ville amplifiée », *Techniques & Culture* [En ligne], Suppléments au n°67, mis en ligne le 23 octobre 2017, consulté le 13 novembre 2017. URL : <http://tc.revues.org/8504>

Ce document a été généré automatiquement le 13 novembre 2017.

Tous droits réservés

La ville amplifiée

Synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire

The Amplified City. Synthesizer, sound system and electroacoustic effects in urban rituals in Cairo

Nicolas Puig

Trevor Pinch et Frank Trocco (2002), s'intéressant à l'invention et à l'impact du synthétiseur Moog, proposent de considérer les instruments de musique comme des pièces technologiques et d'appréhender la musique sous l'angle de la sociologie et de l'histoire des technologies. Il s'agit alors moins de rechercher comment la technique modifie la société que d'aborder la technologie et le social comme étant coproduits.

- 1 Cette approche permet d'articuler les dynamiques culturelles et technologiques : en décrivant les relations étroites entre l'émergence du synthétiseur et la musique pop, Pinch et Trocco mettent au jour les soubassements matériels d'un pan de la culture populaire aux États-Unis dans les années soixante et soixante-dix. Renonçant au modèle unilinéaire de l'invention et de l'inventeur remis en question par Edgerton ¹, les auteurs insistent sur le rôle joué par les utilisateurs, les musiciens eux-mêmes, les intermédiaires comme les vendeurs et les réparateurs, dans cette épopée technologique et artistique qui débouche sur le synthétiseur moderne à partir d'une ébauche sans clavier au comportement particulièrement imprévisible. Car au centre du dispositif se trouve la « machine moog » sans laquelle tout un courant de musique pop n'aurait jamais vu le jour, tant « les machines sont les messagers invisibles d'une culture » (Pinch 2005 : 64).
- 2 Peter Doyle (2005) insiste de son côté sur l'importance de la mise au point de deux effets électro-acoustiques de spatialisation, l'écho et la *reverb*, dans l'émergence de la musique occidentale (*hillbilly*, *rock 'n' roll*, *rockabilly*, blues électrifié). L'insertion de ces effets dans les enregistrements répondait pour partie à une visée figurative : suggérer des mondes imaginés et des paysages, comme l'Ouest américain ou les collines du Sud, modelés par la répétition et la réverbération des sons. Les nouveaux procédés d'enregistrement dans les années vingt permettent de spatialiser la musique et de créer une profondeur, un proche

et un lointain, pouvant simuler les propriétés acoustiques des espaces réels (p. 228). Ces études, peu nombreuses, soulignent qu'au croisement des questions techniques et esthétiques nichent certaines dimensions encore méconnues des dynamiques culturelles.

- 3 En Égypte, l'insertion dès les années 70 du synthétiseur, *urg* en arabe, dans les orchestres et l'évolution de la sonorisation des performances publiques favorisent la production de nouvelles sonorités, et constituent un aspect important des socialisations sensorielles et culturelles qui mérite sans doute que l'on s'y intéresse de près.
- 4 Ainsi, les techniques de sonorisation ont connu dans l'histoire récente une série d'innovations dont les conséquences parfois involontaires ont modifié les environnements sonores, influencé l'esthétique musicale, et au final façonné un pan de la culture populaire. L'emploi d'effets électro-acoustiques est l'une de ces innovations les plus remarquables, et il est difficile de distinguer ce qui, du soutien sonore de la performance ritualisée ou de la simple intention esthétique, a prévalu lors de leur mise en place progressive.
- 5 La généralisation des effets sonores et électro-acoustiques s'accompagne de la popularisation du synthétiseur qui s'impose comme l'instrument central des fêtes de mariage, au prix de son adaptation aux propriétés rythmiques et mélodiques de la musique arabe. Il constitue l'une des sources les plus prolifiques du déploiement des nouvelles sonorités.
- 6 Ces innovations dans les domaines musical et sonore sont propagées par différents acteurs qui contribuent à leur essor en les ajustant à l'environnement artistique, sensoriel, plus largement culturel du pays : musiciens, réparateurs d'instruments, électriciens/techniciens, DJ ou encore *nabatshî* : les « ambianceurs » soit les meneurs de cérémonie des fêtes de mariage (*farah* pl. *afrâh*). Le terme *farah*, qui signifie dans son sens littéral « joie », est générique : il désigne toute forme de festivité familiale (mariages, bien sur, mais aussi fiançailles, anniversaires, obtention de diplômes, etc.)
- 7 Le matériel de sonorisation de haute technologie (appareil de sonorisation, façades, enceintes) particulièrement coûteux, est réservé aux salles de concert, aux festivals d'envergure sponsorisés par les firmes multinationales, aux grands hôtels ou aux clubs prestigieux. Tandis que la majorité des sonorisateurs de fêtes et cérémonies « *beledî* » (locales)² recourt à des répliques bon marché importées de Chine des éléments de sonorisation sans renoncer pour autant à élargir le plus possible l'espace sonore, malgré les qualités physiques limitées de ces appareils. Les amplificateurs et les enceintes restituent alors un son saturé qui devient avec le temps un élément central de la signature sonore des ces événements.
- 8 Il s'agit de festivités publiques qui, disséminées dans la ville, en épousent la morphologie et s'adosent au bâti, de façon temporaire, mais renouvelée selon les cycles familiaux (fiançailles, mariages, etc.) et religieux (fêtes de saints).
- 9 Ces festivités s'apparentent à des « rituels urbains » car les cadres d'actions et de performances sont insérés dans la ville, ce qui n'empêche pas d'intenses circulations avec les régions limitrophes, voire plus éloignées. Ces rituels sont porteurs d'une forte intensité émotionnelle, investis de multiples enjeux économiques, symboliques, spirituelles, politiques ou ludiques³, à polarité sacré ou profane.
- 10 Ils prennent place dans les rues et ruelles des quartiers populaires, dans la ville médiévale et ses faubourgs (où l'on trouve les tombeaux des saintes et des saints), les quartiers péricentraux, les extensions urbaines informelles (*'ashwâi'yât*), comme *Manshi'at Nasr* qui

accueille plus d'un million d'habitants. La cartographie des rituels urbains recoupe ainsi celle des quartiers populaires.

- 11 Pour les organiser, les habitants créent des enclosures qui modifient temporairement les propriétés de l'espace, réveillent les vieux saints endormis, transfigurent les rues encombrées et empoussiérées de la cité. Les nappes sonores se répandent depuis ces enclosures dans le voisinage et les environnements immédiats.
- 12 La sonorisation des rituels urbains répond à des impératifs autant esthétiques que sociaux qu'il s'agit de décrire et d'analyser, en les rapportant d'abord à leur fonction sociale – l'encadrement des actions ritualisées – puis à leurs propriétés, – usages spécifiques d'effets électro-acoustiques et prodigalité sonore. Enfin, elle dessine une ligne de différenciation sociale et culturelle qui nous alerte sur la présence d'une « oreille morale », qui non seulement établit une évaluation morale du son, comme la définit Anthony Pecqueux (2012 : 7), mais catégorise dans le même élan l'émetteur sonore et, avec lui, le monde social dont il est issu.
- 13 Car la sonorisation de ces rituels et les usages du clavier qui en sont l'apanage, définissent une composante « populaire », et majoritaire ⁴ de la ville dont les membres, parfois à leur corps – oreille – défendant(e), forment une communauté acoustique, certes aussi diversifiée que la catégorie elle-même, réunie néanmoins par « une forme de sensibilité englobante et partagée que l'on peut nommer *culture sonore* » (Sterne 2015 : 11) ⁵. Les sons et tonalités électriques, la présence de grésillements et parasites, imputables à la sonorisation constituent autant de « marqueurs sonores », *soundmarks* (Schafer 1994 : 10) parfaitement identifiables pour les membres de cette communauté élargie, comme ils la caractérisent à l'extérieur. Ils dessinent les contours mouvants de différenciations qui distinguent les classes sociales et urbaines par leurs pratiques sonores.
- 14 De la sorte, l'analyse des technologies sonores déployées dans les rituels urbains permet de documenter un aspect encore méconnu de la culture populaire. Elles s'insèrent dans un contexte de ville amplifiée à laquelle elles contribuent et elles répondent à des intentions bien spécifiques qu'un premier plan large permettra d'identifier.
- 15 Comprendre la façon dont le synthétiseur a pu s'imposer en Égypte, nécessite ensuite de suivre le fil des adaptations assurant son intégration dans la musique et l'environnement sonore des rituels urbains. Enfin, il restera à décrire comment la fabrique des environnements sonores prend appui sur l'utilisation d'effets électro-acoustiques ⁶.

Ville amplifiée et efficacité rituelle

Densité sonore

Le Caire est souvent présenté comme une ville particulièrement bruyante. Les journalistes décrivent un univers cacophonique et les études acoustiques se cantonnent aux mesures de l'intensité sonore en décibel dans une perspective que l'on pourrait qualifier d'hygiéniste (Battesti, Puig 2016). Il est vrai que la matière sonore est particulièrement riche et dense dans la « ville compacte » (Barthel 2010) sur laquelle les pratiques ordinaires et rituelles d'amplifications déposent une strate supplémentaire de signaux sonores électrifiée.

- 16 Les amplificateurs et les enceintes de différentes puissances investissent la ville tandis que les mosquées diffusent cinq fois par jour les appels à la prière depuis des haut-parleurs savamment disposés de façon à couvrir la plus grande étendue possible.
- 17 Les petites enceintes avec amplificateur intégré à bas prix importées de Chine, en vente chez de multiples détaillants, se disséminent dans les moindres recoins de la ville, commerces, petits restaurants, cafés, etc.

Illustration 1



Comptoir de vente de jus de fruit frais
Nicolas Puig, Le Caire, centre-ville, 2016

- 18 Les sons amplifiés circulent également à partir des transports privés. Vespas, triporteurs indiens *rickshaw*, appelés localement *tūktūk*, fourgonnettes à plateau ou encore microbus diffusent, du moins pour une partie d'entre-eux, la pratique n'est pas systématique, ni même majoritaire, les dernières chansons à la mode tout au long de leur parcours⁷. Durant les périodes électorales, ce sont des pickups chargés de baffles puissantes embarquées sur les plateaux arrières qui répandent des chansons et des slogans en faveur du candidat qui a affrété l'équipage.

Illustration 2



Un rickshaw (trporteur de fabrication indienne) à Darb al-Ahmar (quartier de la ville médiévale)
Nicolas Puig, Le Caire, 2016

Extrait sonore 1

Musique de *mahragan* diffusé dans un minibus durant un trajet entre un quartier de Manshi'at Nasr (quartier étendu informel et péricentral) et la grande artère qui le dessert.

Enregistrement Nicolas Puig, 22 avril 2016

- 19 La sonorisation des fêtes publiques répond à différents objectifs dont le premier et le plus évident est de donner le plus d'ampleur possible à la cérémonie quelle que soit sa forme, elle contribue ainsi à l'amplification de la ville.
- 20 Mais, dans un premier temps et de façon pragmatique, la quête de la sonorisation maximale par les orchestres et les DJ qui se produisent dans les fêtes de rue, correspond au souhait de faire ressentir physiquement l'onde sonore. Il s'agit pour les sonorisateurs de donner une matérialité à la musique, de la rendre tangible, d'en faire un élément solide qui s'insinue dans le corps des auditeurs, présente au corps dans son ensemble et non uniquement à l'oreille. Comme le précisait laconiquement un musicien de mariage : « il faut qu'ils sentent le son (...) il faut leur en donner pour leur argent ». Ce principe a été encore étendu par les DJ qui utilisent des enceintes de basse pour provoquer la propagation des ondes sonores dans le corps. Pour ces derniers, le son paraît une matière dangereuse à manipuler avec précaution car si on « ressent le son des enceintes dans son corps » cela signifie qu'à une certaine intensité « il peut tuer quelqu'un », et à une moindre « briser les vitres » me confiait un jeune DJ.

Extrait sonore 2

Fête « DJ » à Duwîqa à l'occasion de fiançailles
Enregistrement Nicolas Puig, 4.12.2016

- 21 La chanson diffusée sur l'enregistrement à partir de 00'55 ressortit, tout comme celle entendue dans l'extrait sonore 1, au courant musical *mahragan* – le terme est souvent utilisé au pluriel, *mahraganât* –, « festival » est étroitement relié à l'évolution des modes de sonorisation des mariages populaires. Il consacre un moment spécifique où s'établit une alliance entre les DJ animant les fêtes de mariage et la chanson sous les auspices de l'Auto-Tune, un programme permettant de modifier la tonalité de la voix et de l'étalonner sur une gamme déterminée. Mais par un usage tout à fait spécifique de ce programme, les compositeurs de *mahragan* en exagérant la correction de la voix l'ont déformée, ce qui lui confère une tonalité électrique, presque robotique⁸. Ce trait est devenu la signature du courant musical⁹. Il se double d'une proposition acoustique dont rend compte l'étymologie même du terme. Car si *mahragan* signifie littéralement « festival », il comprend au figuré l'idée d'une démesure sonore (vacarme, charivari).
- 22 Il résulte de l'évolution des pratiques de sonorisation dont il partage la recherche de l'amplitude sonore, de façon revendicative cette fois. Il étend à la voix humaine le processus d'électrification dont témoigne la généralisation des effets électro-acoustiques.
- 23 En parallèle à cette dimension professionnelle, la sonorisation est une composante essentielle des performances publiques.

Sonorité et efficacité rituelle

Julien Mallet, dans un ouvrage sur le *tsapiky* un genre musical malgache, indique que cette musique jouée lors de cérémonies familiales dans des sortes de bals poussières est un : « acteur de premier rôle sur la scène (devant l'orchestre) où se joue l'arrivée des familles avec leurs dons (*enga*), il soutient, accompagne, le mouvement de la foule (...). Il donne aux cérémonies une ampleur extrême, renforce l'espace commun, impose son partage, appelle à la transe collective » (2009 : 166).

- 24 La sonorisation quoique rudimentaire est particulièrement efficace. Des haut-parleurs sont fixés sur des poteaux hauts de plusieurs mètres dispensent la musique de l'orchestre qui provoquent ainsi « simultanément un élargissement et un resserrement de l'espace (...) La musique doit s'entendre le plus loin possible, tout le monde doit savoir qu'ici quelque chose se passe, on est donc à l'opposé d'un espace de l'intimité » (p. 199). Au Caire, la sonorisation permet de déployer l'espace de la cérémonie familiale dans l'environnement immédiat du quartier, au prix parfois d'une certaine irritation des voisins bien obligés néanmoins d'accepter ce qu'eux-mêmes sont susceptibles d'imposer aux autres un jour ou l'autre.
- 25 Dans le même temps la sonorisation provoque une forte contextualisation de la situation au sein de l'espace de performance : « cette puissance sonore permet aussi un rapprochement ; elle devient élément de symbiose, elle construit une emprise collective et intensifie, resserre l'espace proche de l'orchestre. Cet espace de communication, d'unité autour et par la musique est aussi un enjeu fondamental » (p. 199).
- 26 Mallet cite une étude de Waterman (1990) qui propose une autre situation dans laquelle la puissance sonore représente un indispensable adjuvant cérémoniel. Ce dernier note, à

propos des cérémonies Yoruba moderne (Afrique de l'Ouest), que la sonorisation à « hauts niveaux de décibels permet d'étendre l'espace privé d'une cérémonie familiale à tout le quartier créant ainsi des « *semi-public occasions* » (événements semi-publics).

- 27 Les rituels du Caire proposent une autre variante de la double propriété du mode de sonorisation : déploiement de la cérémonie et contextualisation de la situation pour les personnes présentes.
- 28 Dans le cas du *farah*, la circulation don-salutation est au centre d'une cérémonie qui engage la société citadine et son organisation dans un rituel d'exposition. Les mariages, du moins certains d'entre-eux ¹⁰, sont le lieu de dons appelant des contre-dons ultérieurs. Les sommes sont notées sur un cahier tandis qu'un vidéaste filme l'ensemble de la fête, y compris les séquences de dons d'argent. La visibilité pèse sur la transaction. Elle produit son propre espace déterminée par la double logique de l'exposition : exposer son statut social et s'exposer à la perte de la face, si quelque chose se dérègle dans le cours du rituel. Les invités sont particulièrement attentifs à l'accueil qui leur est réservé dans l'enceinte du *farah*, l'arrivée se fait en majesté, elle suscite une emphase des organisateurs qui se précipitent pour installer les hôtes, tandis que, toutes affaires cessantes, les *nabatshî* lancent des bordées de salutations¹¹.
- 29 La position du *nabatshî* est dès lors particulièrement importante, car il a le pouvoir de conférer ou d'ôter le prestige social des participants à la fête (ce qui conditionne d'ailleurs la marginalité de son statut).
- 30 La visibilité transforme la transaction en un rituel d'exposition et confère ainsi une fonction d'acte notarié à la cérémonie. En étudiant le potlatch des tribus indiennes du Nord canadien, F. Boas (1898) avait bien noté la façon dont la publicisation de la transaction lui donnait plus de sureté ¹².
- 31 La fonction notariale du *farah* prend dans le contexte égyptien une forme spécifique fixée dans les années 70 dans le prolongement de l'ouverture économique (*infitah*) et voit l'émergence d'une nouvelle classe d'entrepreneurs proche du pouvoir qui engrange les dividendes de l'ouverture économique. Les mariages de rue s'inscrivent dans ces évolutions liées à des changements économiques majeurs accompagnés d'une nouvelle relation à la richesse et à l'argent. Ce qui précédemment était fait dans la discrétion se fait désormais au grand jour. Cette nouvelle culture du *show off*, en rejoignant la volonté de « surdifférenciation » au sein de la société citadine, pèse sur la relation don-salutations des *farah* actuels. Les formes rituelles sont emphatisées et le sonore participe à cette évolution.
- 32 Les noms des invités qui s'acquittent publiquement d'un don monétaire sont scandés par l'ambianceur sur l'estrade. Les déclamations rythmées de patronymes, de qualités (métier, lieu d'origine) et de chiffres (les montants, les dates) filtrées par les effets électroacoustiques et amplifiées jusqu'à saturation fabriquent un espace sonore spécifique, un écrin assourdissant où la reconnaissance publique des acteurs est magnifiée. L'ordre social du mariage se caractérise ainsi par une exposition visuelle et sonore de la société citadine, et les personnes s'orientent dans la situation en fonction d'une recherche de prestige obtenue par la publication de leur nom et, le plus souvent, de celui de leur quartier, assortie de brefs commentaires élogieux.
- 33 Mise en son et mise en vue sont dès lors indissociables, la sonorisation des rituels apparaît comme un élément essentiel de leur conduite, les exemples malgache, nigérien

et égyptien en attestent. Au centre de ce dispositif trône un instrument devenu incontournable, le synthétiseur.

Extrait vidéo

Une séquence musicale (le chanteur est le frère d'une grande vedette de la musique sha'abî, Abdel Bassit Hamouda), suivie d'un échange don d'argent-salutation dans un mariage (modeste) en 2016 à Zirzara (Manshi'at Nasr) au Caire.

Images Nicolas Puig

L'incroyable destinée du synthétiseur (*urg*) dans la musique arabe

De l'accordéon au synthétiseur

Dans ses travaux portant sur l'analyse technologique de la musique, Trevor Pinch interroge les raisons de la postérité de Bob Moog dans le monde des synthétiseurs (en ligne, non daté). Ce dernier, en mettant notamment au point un filtre (*ladder filter*), a permis la miniaturisation de cet instrument à l'origine particulièrement volumineux. Depuis lors, Bob Moog est connu comme le créateur du *Minimoog*, le premier synthétiseur facilement transportable, d'un prix abordable, commercialisé à partir de 1970.

- 34 Bob Moog, est décédé en 2005, et nul ne sait ce qu'il aurait pensé du succès de son invention en Égypte, ni des modifications qui lui furent imposées pour l'adapter à la musique arabe. Car, initialement, Moog souhaitait que son instrument s'insère dans les orchestres de musique classique, mais il sera utilisé et développé par et pour les musiques pop et psychédéliques au profit de groupes tels que Pink Floyd, the Doors, the Who, Mahavishnu Orchestra et de musiciens comme Chick Corea ou Peter Gabriel.
- 35 Avec le *Minimoog*, plusieurs marques de synthétiseurs apparaissent en Égypte au cours des années soixante-dix (Antonelli, Vox, Yamaha). Le grand chanteur Abdel Halim Hafiz est probablement le premier à intégrer un synthétiseur dans un orchestre arabe. L'organiste Magdy al-Husseyni dispose d'un *Minimoog* et d'un Farfisa dans l'enregistrement public en 1976 de la chanson *Qari'at al-Finjan* – « La lecture de la tasse », c'est-à-dire dans le marc de café -. Les notes électroniques qu'il émet à partir du *Minimoog* ne sont pas sans rappeler les sons de la musique psychédélique de l'époque. Abdel Halim Hafiz était certainement le plus moderniste des grands chanteurs égyptiens et on peut faire l'hypothèse d'une certaine influence des musiques psychédéliques sur ses chansons par l'intermédiaire des sonorités.
- 36 Il est possible que les premiers synthétiseurs soient arrivés en Égypte dans les bagages de musiciens de retour d'Europe. La commercialisation se met en place et dès le début des années 1980, l'instrument devient central dans les orchestres de mariage comme dans les musiques de variété en Égypte.

Illustration 3



Synthétiseur analogique Vox, Le Caire, début des années 1980

photographie : collection du musicien Ahmad Wahdan

- 37 La nécessité d'inscrire la fête dans un espace sonore amplifié est l'un des éléments qui a conduit à la diffusion des synthétiseurs en lieu et place des accordéons qui constituaient jusque dans les années 1990 l'instrument mélodique de la fête de mariage autour duquel prenait place les percussions, les chanteurs-es et les danseuses. Cet instrument était utilisé dans « les orchestres de musiques populaires et en Égypte, notamment au Caire et dans les villes de la façade maritime. Son usage s'est répandu parmi les *awâlîm*¹³ et les chanteurs *beledî* [locaux/populaires] ». Des modifications sont apportées à l'instrument pour que les musiciens puissent exécuter des quarts de tons et ainsi jouer les « chansons orientales arabes » (Umrân 2002 : 29).
- 38 Le synthétiseur se diffuse en se substituant à l'accordéon dans la musique populaire et les performances au sein des rituels urbains. Les raisons pratiques ne manquent pas : l'accordéon nécessite un micro fixe placé devant l'instrument tandis que le synthétiseur peut être raccordé directement au système d'amplification au moyen d'un cordon de raccordement (un jack). Ceux qui sont passés de l'accordéon à l'*urg* insistent également sur la facilité de jeu du second par rapport à la technicité requise par le premier, de surcroît, lourd, fatigant et particulièrement pénible, à terme dommageable pour le dos.
- 39 Dans sa définition la plus simple empruntée à Wikipédia, le synthétiseur peut être défini comme « un instrument de musique électronique capable de créer et de manipuler des sons sous forme de signal électrique ». Les synthétiseurs offrent ainsi toute une panoplie de sons, de rythmes et d'accompagnement mobilisables par l'artiste en fonction de son discours artistique. Ils permettent d'enrichir la présence sonore et donner plus d'amplitude à la musique. Pour cette raison, ils sont très appréciés dans les orchestres de mariage. De la sorte, un seul instrument peut remplacer plusieurs musiciens, même si à l'usage, il faut parler de redoublement plutôt que de remplacement, car des

percussionnistes, souvent un batteur, sont mis à contribution en plus des boîtes à rythmes des synthés et des accompagnements mélodiques.

- 40 L'accordéon acquiert une valeur patrimoniale et demeure présent dans les grands orchestres des vedettes de variété comme celui de Abdel Basset Hamouda. La façon dont le synthétiseur remplace progressivement l'accordéon et trouve immédiatement une place dans la musique égyptienne vient contredire au passage l'assertion de Pinch pour qui « un nouvel instrument a besoin d'une nouvelle musique. C'est ainsi que le saxophone ne s'imposa que dans les années 1940, avec le jazz ». (2005 : 62).
- 41 Toutefois, le synthétiseur, comme l'accordéon, doit être « arabisé » pour s'insérer dans la musique égyptienne. Ces transformations sont faites de façon artisanale pour les accordéons, comme pour les premiers synthétiseurs.
- 42 Pour l'accordéon, la modification consiste à limer l'une des deux anches montées sur le même sommier pour abaisser la fréquence du son. Il est ensuite possible à l'instrumentiste d'émettre la note diminuée d'un quart de ton au tiré ou « ouverture » (*fath*) du soufflet, et d'un demi-ton au poussé que l'on nomme fermeture (*'afi*). Cette disposition n'est qu'un exemple, chaque instrumentiste demande à l'accordeur son propre arrangement selon ses habitudes de jeu et les modes musicaux (*maqam*) qu'il favorise. Il en résulte qu'il n'existe pas d'accordéon arabe standard. Une fois modifié, l'accordéon devient *mitssayik*, du terme *sikah* désignant le quart de ton. Ce micro-intervalle est indispensable et prend la forme d'un symbole identitaire par lequel l'instrument « s'arabise » ; il l'enrichit et l'insère complètement dans l'univers local : la conviction partagée de la supériorité de la musique arabe pour restituer la profondeur des émotions humaines s'enracine dans l'idée de la subtilité mélodique permise par les micro-intervalles (voir Puig 2012).
- 43 L'histoire du synthétiseur en Égypte, quant à lui, illustre parfaitement le modèle collaboratif de l'innovation que promeuvent Pinch et Trocco (2002). Dans le monde arabe, depuis l'introduction du Minimoog de multiples acteurs interviennent dans l'ajustement de l'instrument aux conditions locales. Ce sont tout d'abord des artisans, réparateurs d'instrument, qui après avoir « arabisés » les accordéons, font de même avec les synthétiseurs en modifiant la fréquence des notes, afin de convertir certains demi-tons en quarts de ton. Puis, collaborant avec les instrumentistes égyptiens dans une circulation qui relie l'Égypte aux lieux d'assemblage des instruments, en Asie le plus souvent, les ingénieurs intègrent en amont les gammes arabes sur les nouveaux modèles de synthétiseur, au départ simplement avec une molette permettant de modifier la valeur de la note (*pitch bend*), puis par un interrupteur permettant de basculer du demi-ton au quart de ton comme sur ce synthétiseur Casio AT400 qui date des années quatre-vingt – distinguant au passage le *normal* de « l'arabic »... –.

Illustration 4



Levier de basculement qui abaisse la valeur de certaines notes d'un quart de ton pour pouvoir jouer certains modes musicaux arabes

Photo Nicolas Puig, 2016

Autonomisation du synthétiseur

Instrument dévolu à l'accompagnement des chanteurs et des danseuses, comme au soutien des *nabatshî*, le clavier acquiert une certaine autonomie. Certains musiciens adoptent un jeu spectaculaire, au départ dans le cadre des performances qui s'insèrent comme l'un des « numéros » (*numro*, le terme est passé à l'arabe égyptien avec le même sens qu'en français : « partie du programme d'un spectacle ») qui animent la nuit festive du *farah*. Ils cherchent ainsi à mettre en avant leur talent et à capter l'attention, à côté des interventions de la danseuse, des chansons des vedettes, ou parfois, des tours des magiciens. Cette tendance, et la façon dont l'instrument est mis au centre de la musique égyptienne, n'est pas sans rappeler la figure du « guitarero » dans la musique rock occidentale : un virtuose alliant technique et inspiration mélodique. Ainsi, les virtuoses du synthétiseur, des « *urg héros* » (*batal al-urg*) prennent leur essor depuis les estrades des fêtes de mariage en Égypte, au Liban et ailleurs dans le monde arabe. Il est vrai que Magdy al-Husseyini, le claviériste de Abdel Halim, a ouvert la voie en poursuivant une carrière solo comme virtuose du synthétiseur, mais il reste néanmoins confiné à la reprise des chansons arabes classiques et des tubes internationaux.

- 44 Islam Chipsy est l'un des musiciens emblématiques de ce mouvement : il se produit entouré de deux batteurs (Islam Tata et Khaled Mando) dans une composition orchestrale et musicale dérivée de la forme des orchestres de mariage alliant synthétiseur et batterie.
- 45 Retracer la généalogie de la musique de Chipsy implique de tracer une ligne qui court des mariages des années soixante-dix jusqu'à nos jours. Ces années-là font repère dans l'histoire égyptienne, car une politique d'inspiration libérale en rupture avec le socialisme nassérien est instituée. La société qui se met en place à l'époque est bien différente de celle qui la précède. Une nouvelle relation à la richesse et à l'argent se fait

jour. Ce qui précédemment était fait dans la discrétion a lieu désormais au grand jour. Cette nouvelle culture du *show off*, en rejoignant la volonté de « surdifférenciation » au sein de la société citadine, n'est pas sans effets sur les rituels urbains.

- 46 Les conditions de la technique, les considérations esthétiques et les enjeux sociaux des rituels urbains s'entrelacent sur une quarantaine d'années pour aboutir par dérivations successives à l'émergence de ce musicien qui renouvelle le jeu du synthétiseur et contribue à l'expansion des nouvelles sonorités, jusqu'aux prochains développements.
- 47 Originaire du quartier populaire d'Imbaba au Nord-Ouest du Caire, Chipsy a fait ses armes dans les mariages où « il travaillait derrière les chanteurs ». Il commence par prendre de plus en plus de place avec ses phrasés répétitifs et très rapide et percussif. Finalement, il « impose » la présence du synthétiseur sur scène sans l'orchestre, ce qui ne se faisait pas jusqu'alors. Selon ses dires, c'est dans un contexte non professionnel que s'est joué ce passage à l'instrumental. Invité au mariage d'un ami, il est invité à monter sur scène et il se lance alors dans une série d'improvisation au synthétiseur qui déclenche l'enthousiasme du public. Dès lors la formule est lancée, il ajoute une batterie supplémentaire pour surligner la dimension rythmique de la performance et lui conférer plus d'énergie. Le groupe se nomme EEK d'après l'initiale des trois musiciens. Il propose une formule artistique qui maximise les possibilités offertes par le synthétiseur tout en restant dans un cadre musical arabe.

Deux extraits vidéos

- 48 youtube.com/watch?v=OtJoqT3zOIY
 Show d'Islam Chipsy accompagné par le batteur Sameh Tito dans un mariage du Caire, 2011
 Mis en ligne par Sameh Tito
 Islam Chipsy au festival « Nuit populaire », Université américaine, Le Caire, 15 avril 2016
 Images Nicolas Puig
- 49 Dans le premier extrait, le musicien se produit dans une fête privée. La vidéo a été enregistrée en 2011 et l'on peut voir ainsi comment l'artiste met en place son jeu et intègre dans un second temps un circuit de concert et festival en Égypte et en Europe (extrait 2).
- 50 Le synthétiseur Yamaha 2000 d'Islam Chipsy est adapté à la musique arabe : il intègre des rythmes arabes, des sons d'instruments arabes comme le *nay* (la flûte de roseau ¹⁴), et non arabes mais présents en Égypte (clarinette), ainsi que la possibilité de jouer les quarts de tons. Mais, il affectionne surtout les sons artificiels du synthétiseur. Chipsy utilise différents effets comme l'écho qui donne de l'épaisseur au son, en accroît la puissance. Il recourt également à un effet de compression qui réduit le spectre entre les sons les plus forts et les sons les plus faibles.

Illustration 5



Islam Chipsy dans son bureau/studio au Caire

Photo Nicolas Puig, 2016

- 51 Le passage au numérique entraîne un changement d'approche, le bricolage électronique cède la place aux manipulations informatiques et aux programmes numériques. Islam Chipsy et son frère Amr, informaticien, interviennent sur la construction des programmes des synthétiseurs Yamaha destinés au marché arabe. Les ingénieurs de Yamaha interagissent avec les deux frères qui sont sollicités non seulement pour exprimer leurs attentes vis-à-vis des caractéristiques de l'instrument à venir, mais également pour contribuer à l'élaboration des sons, des arrangements et des rythmes qui seront intégrés dans la version arabe de la machine. Pour cette raison, bien que le système qui pilote le synthétiseur soit protégé, les deux frères conservent la possibilité d'intervenir sur les programmes et de rajouter leurs propres données de façon à garder une exclusivité sur les sons qu'Islam utilise en concert. Cette innovation sonore permanente est commandée par la situation du marché de la musique et les aléas du droit d'auteurs et du *copyright*. Aux circulations, citations et autres emprunts de mélodies et de paroles (Guillebaud, Mallet & Stoichita 2010), il faut désormais ajouter les sons eux-mêmes.
- 52 Des phrasés musicaux d'Islam Chipsy sont régulièrement repris par les claviéristes dans les fêtes de mariage, tandis que les rappeurs utilisent parfois des extraits de sa musique pour élaborer leurs boucles sonores. Le virtuose égyptien s'en est encore plaint lors d'un festival au Caire durant lequel il eut la surprise d'entendre certaines de ses phrases mélodiques reprises dans les boucles musicales du groupe électro-rap le précédant sur scène. De façon révélatrice, ce n'est pas tant l'emprunt qui le gênait que le fait que ces sons soient diffusés et de ce fait « éventés », avant qu'il ne les joue lui-même sur scène.

Effets électro-acoustiques

Saturation

Pour des raisons économiques, les sonorisateurs de fêtes et rituels urbains utilisent systématiquement des matériels *low-tech* comme des répliques à bas coûts d'amplificateurs et d'enceintes (par exemple les baffles *Montrabo* qui imitent les Montarbo italiens de très bonne qualité mais beaucoup plus chers), ce qui n'est pas sans influence sur les propriétés de l'espace sonore.

Illustration 6



Enceinte « Montrabo » et table de mixage Nady PMX-600 (copie). Le Caire

Photographie : Nicolas Puig, 2016

- 53 Ces usages ont pour conséquence l'instauration d'une saturation et la création de parasites sonores. Il s'agit donc d'un effet involontaire, produit d'un usage de la technologie dont les conséquences sur la fabrique des environnements sonores se révèlent durables. Car la saturation acquiert une signification forte, elle devient un élément central de l'ambiance sonore des rituels urbains, fêtes familiales et religieuses. L'hypothèse de son insertion dans la production musicale en tant que propriété esthétique à part entière ouvre une voie encore inexplorée sur les relations entre musiques et sons.
- 54 Si l'on suit Peter Doyle, la saturation dans la musique rock a suivi un tel cheminement : d'effet involontaire, elle est devenue un élément musical. Elle a correspondu au départ à une sorte de surenchère sonore au sein des groupes où le jeu était de passer devant les autres instruments. Mais la mauvaise qualité des matériels a produit de la saturation. Par

la suite, s'en dispenser devient « ringard » et elle est dès lors intégrée dans la panoplie des effets électro-acoustiques offerts par les appareillages sonores. Elle est démocratisée par Jimmy Hendrix dont l'ingénieur du son avait mis au point un système efficace de pédale d'effets.

- 55 La saturation, dans le rock occidental comme dans les ambiances sonores au Caire, musiques, chants, salutations, louanges provient donc d'un accident sonore inhérent à la qualité des matériels et à leur usage.
- 56 Elle a pour effet la modification du signal sonore. Le compositeur et chercheur Raphaël Cendo (2008) indique que la saturation musicale est la conséquence « d'une démesure dans un espace limité », il indique que :

« (...) Les systèmes d'enregistrement, de traitement et de restitution du son ont tous un volume maximum – un espace limite – au-delà duquel le signal est perdu ou déformé. On parle encore de saturation pour les amplificateurs électroniques lorsque la tension d'entrée ou de sortie a atteint le maximum de ce que peut fournir l'appareil. Ce qui fait alors saturer, ou transformer la source initiale, c'est le trop plein d'information (*overflow*). Il se dégage donc de cette expérience que la saturation n'est pas en premier lieu une transformation du signal. Elle n'est que la conséquence d'une action excessive dans un environnement donné. Nous pouvons dire alors que le concept premier de la saturation est – avant d'être celui de la transformation du timbre – le concept de l'excès. Excès de sons – *overdrive*, excès d'informations – *overflow* ».

- 57 Cet excès de sons et d'information modifie le signal sonore qui perd en précision mais s'enrichit néanmoins de nouvelles harmoniques qui offrent puissance et chaleur.
- 58 Mais avec la saturation, c'est l'ensemble des sons/bruits exogènes à la source sonore qui sont à repenser. Émanations involontaires issues des filtres technologiques de l'émission sonore, ils sont ramenés au statut de parasites indésirables dans l'univers de la « haute fidélité »¹⁵ (Sterne 2015 : 395).
- 59 Pourtant Augoyard insiste sur les aspects positifs du parasite pour l'individuation et les modes de sociabilité, contre la quête d'un milieu acoustiquement performant. Prenant l'exemple d'un marché, il indique comment la « masse mouvante de petits bruits » signale aux acteurs « la prolifération de l'échange sous ses formes économiques, symboliques et collectives » (2003 : 32). Cette « fonction phatique » des sons joue à plein dans l'environnement sonore des rituels urbains, l'événement sonore que constitue le parasite dans ce contexte délivre un message aux membres de la cérémonie sur le rituel et son déroulement : il permet une identification de la situation par une sorte d'ornementation acoustique des messages discursifs et musicaux qui s'adressent directement à la raison et à l'émotion.

Écho et *reverb*

Au Caire, avec la saturation, l'écho (*delay*) et la réverbération (*reverb*) sont les effets électro-acoustiques les plus utilisés dans la sonorisation des rituels urbains, le premier en priorité dans les *afrâh*, le second plutôt dans les cérémonies religieuses (lors de célébrations données en l'honneur d'un saint patron, ou de séances de louanges à Dieu et son prophète)¹⁶.

- 60 Écho et *reverb* se différencie par l'intervalle de temps qui sépare chaque répétition. L'un répète la note, l'autre la fait résonner.

- 61 La *reverb* imite un effet de réverbération qui se définit comme un « phénomène de persistance du son lorsque sa source a cessé d'émettre, dû à une réflexion des ondes sonores qui reviennent aux oreilles de l'auditeur avec un certain retard »¹⁷.
- 62 L'impression de résonnance provient de la brièveté de l'intervalle entre chaque son réfléchi qui ne permet pas de distinguer un son de l'autre.
- 63 Dans le cas de l'écho, il est possible de distinguer chaque son répété (comme le nom d'une personne), car l'écart séparant les sons est plus long que pour la résonnance. Doyle indique qu'avec l'écho, la source sonore est reproduite distinctement (p. 38). Il existe finalement un continuum entre la *reverb* et l'écho selon la durée séparant la répétition du son émis.
- 64 La fonction sociale du *farah* se déploie dans la rencontre entre l'art du *nabatshî* et l'usage de l'écho. Les effets déployés permettent alors d'appuyer le prestige de la personne nommé et ils donnent lieu dans le même temps à une performance d'ordre esthétique, même si aucun *nabatshî*, ni aucun participant à la noce n'accrédite cette interprétation esthétisante d'une fonction sociale.

Extrait sonore.3

Shirabiyé. 20.11.2015 : salutations faites par les *nabatshîs*
enregistrement N. Puig.

- 65 **Transcription/traduction d'une séquence de salutation** [titre de l'encadré]

al-mualem Shaaban Selim (titre honorifique destiné à un homme qui possède un commerce, à un artisan, à quelqu'un qui dirige le travail des autres + nom propre)

Imad Abdel- Alim (nom)

Mashî ya ba'id (« ça marche, toi qui est loin », c'est-à-dire je t'ai repéré et je vais m'occuper de ton annonce)

Salah Kamel (nom)

al-mualem Mamdouh Ghitan [titre + nom. On entend un homme à côté souffler le nom]

Shaaban Selim

Al-assayta (ceux de Asiout)

[2^e voix de *nabatshî*] *Aywa Aywa* (okey okey)

Sa'id Abu Zaki (nom)

al-Husseyn Lehba (nom)

al-Husseyn Lehba

(une voix souffle) : *al-mualem Saber li taslih al-makan* (titre honorifique + Saber (nom) qui répare les motos)

Le *nabatshî* reprend : *al-mualem Saber li taslih al-makan*

wahyat an-nabi enta hatetzef ‘achan khatr Assyut (sur la vie du prophète, tu vas faire la fête pour Assiout [ville de Haute-Égypte])

Assiout Assiout (ville d’où sont originaires une partie des invités)

wallah enta ... awal wahid (à quelqu’un : « vraiment, tu es le premier »)

[2^e voix] interférence

sitta u ‘asherîn khamsa bizât. 26 mai spécialement (date d’un prochain *farah* annoncé en exclusivité)

Ahmad (inaudible)

Deuxième *nabatshî* : *at-tahiya hamma lil-mu‘allam ibrahim abdel bassit* (La salutation importante pour le maître + nom)

wa at-tahiyya ghaliya lil-mu‘allam Ibrahim Bassit (et une salutation chaleureuse pour le maître + nom)

Am Ibrahim Bassit

Sitta u ‘ashrîn (26)

ya rayis ya rayis (litt. « chef, président », titre honorifique très commun)

Assiout (nom de ville)

‘Ena (Qena, nom de ville de Haute-Égypte)

‘Ena

Suhag (nom de ville de Haute-Égypte)

‘Ena

Assiout

Suhag

Fayum (ville et grande oasis au sud-ouest du Caire)

Assiout

- 66 L’usage de l’écho prolonge le nom de la personne félicitée dans l’aire du *farah*. Si les *nabatshîs* sont dotés d’une solide mémoire – c’est même une compétence indispensable au métier et ils apparaissent un peu comme les généalogistes du quartier –, ils ne peuvent connaître l’ensemble des noms des invités. Dans la séquence présentée, les deux *nabatshîs* saluent des hommes originaires de Haute-Égypte, une personne à leurs côtés souffle certains noms pour qu’ils les honorent au micro.

Illustration 7



Deux ambianceurs dans un farah du quartier de Shirabiyé au Caire. 20.11.2015

Photo Vincent Battesti

- 67 L'écho « sculpte le son, le matérialise et lui donne une présence réverbérante », il lui confère de l'épaisseur et impose sa propre temporalité : il défait la linéarité du son pour « l'alimenter avec plusieurs événement sonores qui remplissent l'espace » (LaBelle 2016, p. 7). L'écho, comme la *reverb*, constitue un effet de spatialisation, particulièrement adapté pour la publicisation des noms et des donations, tandis que les ondes sonores s'échappent de l'enclosure du mariage pour s'insinuer dans les rues et ruelles environnantes.
- 68 L'extrait sonore 4 isole une onomatopée du nabatshî qui permet de bien entendre les caractéristiques de l'effet d'écho utilisé : le son est répété quatre fois durant une seconde environ. Cet effet confère une intensité à l'environnement sonore. On entend dans cet extrait le bruit du vendeur de bières qui tape avec un décapsuleur sur une bouteille vide pour attirer l'attention des consommateurs et quelques notes d'un percussionniste (*tabla* : *darbouka*). La répétition du son peut être encore plus accentuée, comme on peut le constater à l'écoute de l'extrait vidéo d'un *farah* de petite dimension à Duwiqa. Il existe ainsi toute une gamme de *farah beledî*, des plus modestes au plus dispendieux, et les modes de sonorisation diffèrent en fonction de l'investissement de l'organisateur du mariage et des conceptions sonores des acteurs (musiciens et *nabatshîs*). Mais il s'agit de nuances qui ne mettent pas en cause le traitement général du son.
- 69 Ces effets sont commandés depuis la table de mixage où le technicien, qui peut aussi bien être l'un des musiciens ou un ambianceur, ajuste de façon différentielle la sonorisation des micros vocaux et les différents instruments, percussions et synthétiseur. L'écho, obtenu par les réglages disponibles sur la table sans ajout d'appareils supplémentaires, est appliqué fortement à la voix et beaucoup moins aux instruments (l'*urg* et les percussions) pour éviter de créer une confusion sonore.

Extrait sonore 4

temps.répétition.écho.20.11.2015

enregistrement N.P.

- 70 Les *nabatshî* dispensent un art de l'adresse qui intègre une certaine esthétisation mise au service de l'efficacité de la performance sociale. L'usage de la respiration pour synchroniser, par moment, avec l'écho, de manière à ce que la phrase s'insère dans la boucle sonore en constitue l'une des formules. Les arts de l'adresse se nourrissent ainsi du déploiement de la technique sonore.

Extrait sonore.5

nabatshî. Shirabiyeé. 21.11.2015 : usage de la respiration pour synchroniser avec l'écho
enregistrement N.P.

- 71 L'effet de *reverb*, quant à lui, est utilisé systématiquement dans les rituels sacrés. Dans ces contextes, l'usage privilégié de la *reverb* permet de conférer de l'amplitude au son, elle provoque une sensation d'immersion et connote une certaine majesté, car elle reproduit le parcours du son dans un espace large comme une mosquée, ou une cathédrale « où la perte des hautes fréquences et l'impossibilité qui en résulte de localiser le son fait du croyant une part d'un monde de son » (Blaukopf cité par Schafer 1994 : 118).

Extrait sonore 6

Louanges au prophète (madih). Sayida Nefissa, janvier 2009
enregistrement N.P.

- 72 La *reverb* est utilisée également par les shaykhs pour sonoriser les appels à la prière qui résonnent cinq fois par jour dans la ville et pour le prêche du vendredi, la *khutba*. L'effet permet de partir à l'assaut de la verticalité de la ville en imitant la réverbération naturelle d'un son qui se répercute d'immeuble en immeuble, ou qui circule entre les murs d'une vaste mosquée. Le récitateur du Coran de la mosquée Amr Ibn al-Ass évoque « l'écho naturel du son » (*sada' sawt tabi'i*) de sa voix du fait de la taille de l'édifice ¹⁸.
- 73 L'extrait sonore présenté capte l'appel à la prière effectué par l'officiant – un employé du quartier, le shaykh ne se déplace que le vendredi – d'une salle de prière sise aux pieds d'immeubles « haussmanniens » du centre-ville. Trois hauts parleurs de 50 watts chacun, sonorisés par un amplificateur de 240 watt (trois enceintes dans la salle elle-même dispensent 40 watts) sont disposés de façon à couvrir les deux avenues perpendiculaires entre lesquelles se situe la salle.
- 74 Ils incitent tout un chacun à être attentif à l'événement sonore. Le son recouvre par sa puissance et son autorité morale les activités humaines : pour certains, il faut interrompre l'écoute de musique, cesser certaines activités prosaïques. À ceci près que les clients du café où se tient la mosquée établie ne paraissent pas le moins du monde incommodés par l'intensité sonore de l'appel à la prière.

Extrait sonore.7

adhan. Muhamed. Farid. 03.12.2016 : appel à la prière dans un quartier du centre-ville.
Nicolas Puig

Illustration 8



L'un des trois haut-parleurs d'une salle de prière établie dans une ruelle du centre-ville. Il est dirigé vers l'avenue passante Mohamed Farid.

Nicolas Puig, 2016

Conclusion

L'histoire et l'anthropologie des techniques de sonorisation en Égypte reste à faire. J'ai esquissé quelques pistes de recherche autour de l'avènement du synthétiseur et de la mise au point de modes de sonorisation qui mettent en relief le caractère collaboratif et non linéaire de ces innovations. Dans le cours des ajustements musicaux et techniques articulés aux pratiques sociales (évolutions des rituels urbains en parallèle avec les dynamiques économiques, sociales et culturelles), certaines régularités se mettent en place qui offre au tableau sonore contemporain sa forme et sa texture.

- 75 Dans les *afrah*, les illuminations, les effets sonores, la prise de substances et, pour les hommes, la jouissance visuelle procurée par le corps des danseuses, participent d'une emphase sensorielle. L'exceptionnalité du moment est restituée par la démesure d'une cérémonie où se joue l'honneur du nom. L'effet d'écho en prolonge la présence en plusieurs vagues contractées sur une durée d'environ une seconde sur lesquelles s'appuient rythmiquement certains ambiances pour soutenir leur performance vocale. Tandis que la recherche de l'intensité sonore maximale conduit à la saturation du son. L'insertion de la fête dans l'enveloppe sonore de la ville, au moyen de matériels d'amplification répliqués produit une ambiance spécifique. Les mots, les chants, les notes et les battements des percussions sont restitués par les enceintes sous des formes transformées. Ils subissent une distorsion produite par l'amplitude excessive du signal sonore. Dans le cas de la sonorisation des fêtes de mariage, il se produit une

« dégradation » du signal sonore en signal électrique ¹⁹. Au risque de la surinterprétation, on peut émettre l'hypothèse de la présence d'une esthétique de l'électrification comme principe unifiant de la fabrique des environnements sonores des fêtes familiales et religieuses.

- 76 La présence de « parasites sonores » issu de l'accident sonore, confère de la densité au moment : par fonction phatique, elle véhicule une indication sur la nature du moment et, par sollicitation sensorielle, elle devient un marqueur sonore.
- 77 Ces sons sont rapportés au milieu « populaire » ²⁰ par ceux, censément les classes moyennes et supérieures, qui dans la ville et le pays ne font pas partie de cette communauté acoustique, même si la dimension populaire peut être invoquée par les musiciens et sonorisateurs stigmatisés. Ceux qui sont immergés dans ces sonorités, sont rarement portés à avoir une attitude réflexive sur leur environnement. Tout au plus concèdent-ils que ceux-ci font partis de leurs habitudes culturelles (*taqâlid*). Le son du *farah* est simplement intégré dans les perceptions ordinaires des habitants des quartiers populaires avec les autres sons de la vie quotidienne. Il occupe une place particulière en raison de son importance symbolique que restitue son empreinte sonore sans constituer un événement extraordinaire.
- 78 Pour une habitante d'un quartier informel qui a grandi dans une partie relativement paupérisée de la ville médiévale, le son du *farah* est parfaitement reconnaissable, et dans le même temps tout à fait anodin dans sa démesure sonore, comme le laisse à penser la description laconique qu'elle en fait lors de la restitution d'un parcours sonore : « *da sawt farah* », « ça c'est le son d'un *farah* » ²¹.
- 79 Extrait du commentaire de parcours sonore de RW :
- « Très fort [le son], et des enfants heureux, très heureux, ça réjouit Adham [son enfant âgé de trois ans qui l'accompagne], la fête, la fête [*farah*], les voitures, le bruit [*sawt*] d'une moto [*makana*]..., la fête..., du bruit [*dawša*], le son de la fête s'éloigne plus j'avance dans la rue, c'est-à-dire dans la rue. On s'est encore plus éloignés dans la rue, et des enfants, des gens assis, des gens qui sont là, des gens qui sont là, le son [*sawt*] d'un vélo, du bruit [*sawt*] donc, c'est la rue principale (...) » ²².
- 80 Dans le discours normatif, ces sons émanent des milieux populaires (*sha'abî*) où l'on apprécie le bruit, abuse des effets et de la saturation, et où l'on « aime avoir les oreilles qui sifflent » ²³ – ce sifflement persistant bien après le concert, attribué à une sonorisation déficiente.
- 81 Le sonore prolonge ainsi la différenciation établie sur la base de l'urbanité, façon de tenir et de se tenir dans la ville (Battesti et Puig, 2011, p. 148). Une certaine réception de la sonorisation et, au-delà, d'un univers sonore comprenant les accents électriques des nouveaux synthétiseurs et les voix filtrées du *mahragan* redouble donc les ségrégations urbaines, sociales et économiques. Sans doute est-elle une manifestation de la « structure sociale sonore » (Battesti 2013). Le domaine sonore offre un contenu dont certains acteurs s'emparent pour dévaloriser ce qui leur apparaît comme une « sous-culture », une version dégénérée de la culture populaire, par ailleurs valorisée quand il s'agit de mettre au jour les racines authentiques du peuple égyptien (Perrin 2009).
- 82 Cette ambivalence est récurrente et probablement structurante d'une partie des relations entre classes/groupes sociaux. Une soirée intitulée « Nuit populaire » mettait ainsi en scène dans l'enceinte d'un bâtiment de l'Université américaine du Caire dans le centre-ville des chanteurs de *mahragan*, la vedette de variété, Abdel Bassit Hamouda et Islam Chypsy (15 avril 2016). Il n'y a pas loin à ce que les émanations de la culture musicale et

sonore de la composante populaire de la ville deviennent dans une certaine mesure une référence culturelle dont les ressorts mériteraient une plus ample investigation ²⁴.

- 83 Cela ne se fait pas sans une tentative de « domestication sonore ». Devant sonoriser de jeunes vedettes de *mahragan*, style musical performé nécessitant de hauts niveaux de décibels, l'ingénieur du son d'une salle de standing au Caire fut confronté au mécontentement des musiciens qui ne retrouvaient pas la sonorité procurée par les matériels répliqués qu'ils utilisent habituellement (témoignage de l'ingénieur du son Maguid Hanna, Le Caire, 2016, entretien avec l'auteur) ²⁵.
- 84 Support d'une fracture culturelle mais mobilisé par l'industrie de l'Entertainment, récupération dans le cadre d'innovations musicales et sonores « underground » ou alternatif, perpétuation/évolutions, l'avenir de la sonorisation des rituels urbains et des musiques populaires qui leur sont liés est riche de promesses aussi intéressantes qu'inattendues. Au-delà ce sont l'ensemble des pratiques sonores qu'il conviendrait d'interroger plus avant, en lien avec les technologies, les esthétiques et les dynamiques sociales, culturelles et économiques. Pour le dire avec plus de généralité, il y a un programme à bâtir en vue de restituer au sonore la place qu'il occupe dans l'histoire culturelle de la modernité égyptienne.

BIBLIOGRAPHIE

Augoyard, J.-F. 2003 « Une sociabilité à entendre », *Espaces et sociétés, Ambiances et espaces sonores* 115 : 25-42.

Barthel, P.-A. 2010 « Relire le Grand Caire au miroir de la densité », *Confluences Méditerranée* 75 (4) : 121-135.

Battesti, V. 2013 « L'ambiance est bonne ou l'évanescence rapport aux paysages sonores au Caire. Invitation à une écoute participante et proposition d'une grille d'analyse » in J. Candau et M.-B. Le Gonidec dir. *Paysages sensoriels. Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*. Paris : Éditions du CTHS (coll. Orientations et Méthodes) 26 : 70-95.

Battesti, V & N. Puig 2016 « The Sound of Society: a Method for Investigating Sound Perception in Cairo », *The senses and society* 11 : 298-319.

— 2011 « Comment peut-on être urbain ? Villes et vies urbaines en Égypte » in V. Battesti & F. Ireton dir. *L'Égypte au présent, Inventaire d'une société avant révolution*. Paris : Sindbad-Actes Sud (La bibliothèque arabe, coll. Hommes et sociétés) : 145-183.

Denis, É. 1995 « Le Caire : aspects sociaux de l'étalement urbain. Entre spécialisation et mixité », *Égypte-Monde arabe, Le Caire, CEDEJ* 23 : 77-130.

Cendo, R. 2008 « Les paramètres de la saturation », Ressources.ircam : brahms.ircam.fr/documents/document/21512/. (Texte édité en 2008 par 2e2m, coll. « À la ligne » dans F. Bedrossian, *De l'excès du son*).

Doyle, P. 2005 *Echo and Reverb, Fabricating Space in Popular Music Recording, 1900-1960*. Middletown : Wesleyan University Press.

- Edgerton, D. 2006 *The shock of the old, Technology and Global History since 1900*. Oxford : Profile Books Ltd.
- Guillebaud, Ch., Mallet, J. & V. A. Stoichita 2010 « La musique n'a pas d'auteur, ethnographie du copyright » in *Gradhiva* 12.
- LaBelle, B. 2016 *Acoustic Territories. Sound Culture and Everyday life*. New-York, London : Bloomsbury Academic.
- Mallet, J. 2009 *Le tsapiky, une jeune musique de Madagascar. Ancêtres, cassettes et bals poussières*. Paris : Karthala (1 CD Rom).
- Mauss, M. 1985 [1923-1924] « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives » in *Sociologie et anthropologie*, PUF (coll. Quadrige).
- Pecqueux, A. 2012 « Le son des choses, les bruits de la ville », *Communications* : 5-16.
- Perrin, E. 2009 « Un patrimoine ambivalent : la définition des traditions dans le Dictionnaire des coutumes et des traditions égyptiennes de Ahmad Amîn », *Égypte/Monde arabe*, Le Caire, CEDEJ 3^e série (5-6) : *Pratiques du patrimoine en Egypte et au Soudan* : 161-187.
- Piette, A. 1997 « Pour une anthropologie comparée des rituels contemporains. Rencontre avec des "batesoniens" » in *Terrains* 29 : 139-150. En ligne : terrain.revues.org/3261.
- Pinch, T. 2011 « In the moog », En ligne : http://jim.afim-asso.org/jim11/html/actes/03_in_the_moog.pdf
- 2005 « De Trumansburg à Detroit : comment la machine moog fabrique la culture », *Mouvements* 42 : 61-69.
- Pinch, T. & F. Trocco 2002 *Analog Days : The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Cambridge : Harvard University Press.
- Puig, N. 2012 « Ahmad, un maître dans l'agitation cairote, parcours anthropologique d'un musicien » in S. Le Menestrel et al. *Des vies en musique. Parcours d'artiste, mobilités, transformations*. Paris : Éditions Hermann : 153-176.
- 2010 Farah : musiciens de noces et scènes urbaines au Caire. Arles : Sindbad (Actes Sud).
- 2006 « *Sha'abî*, "populaire" : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte » in S. Le Menestrel dir. *Civilisations, Musiques « populaires » : catégorisations, circulations, enjeux*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles 1-2 (vol. LIII) : 23-44.
- Schafer, M. 1994 (1977), *The soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester : Destiny Books.
- Sterne, J. 2015 *Une histoire de la modernité sonore*. Paris : Éditions La Découverte/Philharmonie de Paris – Cité de la musique.
- Umran, M. 2002 *Qamûs mustalihât al-musîqa ash-sha'abiyya al-misriyya* (dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne). Le Caire : EIN for Human and social studies.
- Waterman, Ch. A. 1990 *Juju, A social history and ethnography of a african popular music*. Chicago / London : University of Chicago.

NOTES

1. Edgerton explique que l'approche de l'histoire des technologies par les usages est bien plus productive que celle centrée sur les inventions (2006 : IX).
2. De *balad*, « pays », le terme est une catégorie vernaculaire en tension avec l'adjectif *sha'abî*, « populaire », qui lui est plutôt une désignation extérieure qui peut renvoyer à une hiérarchisation culturelle implicite.
3. La dimension ludique est soulignée par Piette (1997) dans sa définition du rituel : « ensemble d'actions, insérées dans un contexte spécifique ludico-fictionnel, dont le déroulement et la perception cognitive et/ou émotionnelle se font selon quatre formes non exclusives (cérémonie, compétition, fête et spectacle) ».
4. L'urbanisation informelle périphérique du Caire concentre dès les années 2000 plus de 60 % des cairotes (Barthel 2010 : 12), auxquels il convient d'ajouter une bonne partie des habitants des quartiers historiques de la ville médiévale et de ceux des quartiers péricentraux, du fait notamment du déclassement d'une partie des classes urbaines depuis les années 1970 (Denis 1995).
5. Selon Sterne, il existe une culture sonore qui, à l'instar de la culture visuelle, est historicisée et partagée, mais doit être recomposée par l'analyse à partir d'un « agencement inédit de propos, musiques, technologies et autres pratiques sonores » (p. 11). Je propose de prendre en considération les aspects vernaculaires de cette culture pour désigner le partage à des degrés divers d'un univers sonore intégré dans les modes de vie, les pratiques, les habitudes d'écoute, les goûts esthétiques et les imaginaires.
6. Les données empiriques de cet article sont issues des travaux que je mène sur les musiciens de noce, les fêtes de mariage de rue et la société citadine au Caire. Elles sont complétées par des enquêtes spécifiques conduites auprès de spécialistes du son (ingénieurs, sonorisateurs, détaillants de matériel, DJ, ambianciers et musiciens) et par la mise en œuvre d'une « écoute participante » (Battesti, 2013), même si elle reste peu systématisée du fait du caractère encore exploratoire des méthodologies sonores.
7. La sonorisation des transports et les pratiques sonores des conducteurs mériteraient une étude circonstanciée intégrant autant les lieux et les rythmes de la ville que les caractéristiques (notamment générationnelles) des chauffeurs et de leurs véhicules.
8. En réglant tous les paramètres de l'Auto-Tune au maximum, ce qui supprime toutes les modulations de la voix.
9. Il subit aussi la critique des tenants de l'orthodoxie musicale égyptienne comme le compositeur Helmi Bakr qui accuse l'Auto-Tune d'être une prothèse musicale et le *mahragan* une musique automatisée et occidentalisée (par exemple dans ce débat : [youtube.com/watch?v=eTpXInot5eo](https://www.youtube.com/watch?v=eTpXInot5eo)).
10. Il est possible de demander explicitement à ce qu'aucun argent ne soit remis à la famille qui organise la fête, cela lui permet de ne pas être redevable vis-à-vis des donateurs. Dans ce cas la *nuqta* (le don d'argent) est uniquement réservé à la gratification de l'orchestre, de la ou des danseuses et des *nabatshîs*.
11. Sur l'ordre social du mariage, voir Puig, 2010, chapitre 3 (« sur scène » : centralité de la circulation d'argent »).
12. Rapporté par Mauss (1985) (note 2 : 198) : « L'Indien n'a pas de système d'écriture et, par suite, pour donner sûreté à la transaction, elle est faite en public » (Source : F. Boas, 12th Report on the North-Western Tribes of Canada. B. A. Adv. Sc., 1898 : 54-55 (cf. Fifth Report : 38)).
13. « Savantes », 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 ». Il désigne de nos jours en Égypte, avec une nette connotation péjorative, le milieu des danseuses et musiciens de mariages et de cabarets.

14. Quand je le rencontrai en avril 2016, le musicien venait d'enregistrer un joueur de *nay* pour intégrer le son original de l'instrument dans la banque sonore du synthétiseur Yamaha.

15. Sans entrer dans le détail d'une riche discussion, notons que l'inventeur du « *soundscape* », Murray Schafer propose une version normative selon laquelle seuls les paysages sonores de haute fidélité sont dignes d'intérêt. Il explique que le *lo-fi* caractérise le paysage sonore de la ville et s'oppose au paysage (*hi-fi*) que l'on retrouve plutôt dans les campagnes : « Dans un environnement *hi-fi*, le ratio signal/bruit est positif. Dans le paysage *hi-fi*, les sons particuliers peuvent être entendus clairement du fait du faible niveau sonore ambiant » (1994, p. 43). Ainsi le paysage *high-fidelity* désigne un rapport signal-son positif : l'auditeur entend distinctement les différents signaux sonores et fait face à des « paysages sonores » dignes d'intérêt. Le paysage *low-fidelity*, en revanche, constitue une situation dans laquelle ce rapport est négatif, donc le signal sonore est couvert par le bruit ambiant. Sterne note quant à lui que le développement de la notion de « fidélité » du son reproduit a pour condition historique « l'émergence de la technique auditive en tant que manière de considérer certains sons reproduits (tel que la voix ou la musique) comme digne d'attention, « intérieurs », et de les abstraire d'autres sons « extérieurs » (tel que le bruit de surface ou le bruit stagnant), à traiter par conséquent comme s'ils n'existaient pas » (p. 42).

16. Une enquête en finesse reste à entreprendre sur les similitudes et les différences des environnements sonores en contexte « religieux » et « profane », ce qui les réunit et les distingue, pour approcher dans la nuance des modes différenciés d'articulation du social et du sensoriel.

17. <http://www.cnrtl.fr/definition/reverberation> (Centre national de ressources textuelles et lexicales).

18. Dans un spectacle étonnant et réaliste sur les muezzins du Caire « radio muezzin » : [vimeo.com/42392027](https://www.vimeo.com/42392027) (minute 44'41).

19. Raphaël Cendo note que « la saturation électrique – bien que son déroulement dans le temps nous soit encore étranger – procède par une transformation significative du signal sonore – sa dégradation » (*op. cit.*).

20. La notion même de populaire *sha'abî* est particulièrement flottante et ambivalente et nécessite toujours un effort de contextualisation (Puig 2006).

21. Description obtenue dans le cadre d'une expérience destinée à approcher la perception de l'environnement sonore des habitants du Caire : voir Vincent Battesti, Nicolas Puig 2016.

22. Le Caire, quartier de Laaba, Bashtîl, 26/10/2011.

23. Un *nabatshî* me confiait avoir encore besoin de dix à quinze minutes de rémission pour être de nouveau capable d'entendre ce que lui disaient ces enfants, une fois rentré chez lui après un *farah*.

24. Une hypothèse forte serait que l'épisode révolutionnaire aura contribué à revaloriser la notion de « peuple », reprise dans les slogans lors des manifestations « le peuple veut la chute du régime ».

25. Ce phénomène se retrouve dans différents contextes, par exemple les musiciens de punk rock dans les années quatre-vingt en France protestaient contre le son trop propre des sonoriseurs professionnels quand ils se produisaient dans des grandes salles ou bien dans des studios d'enregistrement. Ce son tranchait avec celui rendu par leurs propres amplis qu'ils n'hésitaient pas à « mettre dans le rouge » lors de concert dans des clubs (Témoignage de Christian Rinaudo, voir aussi les réflexions sur la sonorisation dans le film « Come on people », notamment de 14'00 à 14'14 : « dans les années 1984-1985, les guitares qui faisaient [onomatopées], ça faisait un peu

peur aux sonorisateurs plutôt qu'autre chose : « Y'a pas un bruit dans ton machin ? » « Non, non, c'est normal » » ([youtube.com/watch?v=6Ki2R9OieiY](https://www.youtube.com/watch?v=6Ki2R9OieiY)).

RÉSUMÉS

Les techniques de sonorisation des rituels urbains au Caire ont connu dans l'histoire récente une série d'innovations dont les conséquences parfois involontaires ont modifié les environnements sonores, influencé l'esthétique musicale, et au final façonné un pan de la culture populaire. Le synthétiseur a accompagné le développement de la sonorisation au prix de quelques modifications, et il est devenu une source importante de la diffusion des nouvelles sonorités, avec les modes d'amplification et de transformation des sons.

Cadre codifié d'exposition de la société citadine ou bien cérémonies religieuses adossées aux tombeaux des saints, ces rituels sont désormais qualifiés par un environnement sonore spécifique identifiable à la fois par ceux qui s'en reconnaissent et ceux qui le rejettent. Ainsi, sonorités électrifiées et usages spécifiques du synthétiseur dessinent les contours de différenciations sociales et culturelles dans la ville.

Cet article propose quelques pistes de recherche autour de l'avènement du synthétiseur et de la mise au point de modes de sonorisation qui mettent en relief le caractère collaboratif et non linéaire de ces innovations et leur contribution à l'histoire culturelle nationale.

Égypte, amplification, effets électro-acoustiques, synthétiseur, rituels, différenciation sociale et culturelle.

In recent history, sound techniques of urban rituals in Cairo have had a series of innovations, with consequences have, sometimes unintentionally, changed the sound environments, influenced musical aesthetics, and ultimately shaped a part of popular culture. The synthesizer, modified for Arabic music, takes an important part of the development of the sound technologies and it has become an important source of the diffusion of the new sounds, with the modes of amplification and transformation of the sounds.

From codified exposition of city society to religious ceremonies in front of by the tombs of the saints, these rituals are qualified by a specific sound environment that can be identified by both those who acknowledge it and those who reject it. Thus, electrified sounds and specific uses of the synthesizer draw the contours of social and cultural differentiations in the city.

This article proposes some lines of research around the apparition of the synthesizer and the development of sound systems that highlight the collaborative and non-linear nature of these innovations and their contribution to national cultural history.

INDEX

Mots-clés : Égypte, amplification, effets électro-acoustiques, synthétiseur, rituels, différenciation sociale et culturelle

Keywords : Egypt, sound system, electroacoustic effects, synthesizer, rituals, social and cultural differentiation

AUTEUR

NICOLAS PUIG

Anthropologue à l'IRD (URMIS)