



HAL
open science

The King of Trobby Music. Compositions électroniques et usages du numérique chez un musicien de Haute-Égypte

Séverine Gabry - Thienpont, Hicham Abou Chabana

► **To cite this version:**

Séverine Gabry - Thienpont, Hicham Abou Chabana. The King of Trobby Music. Compositions électroniques et usages du numérique chez un musicien de Haute-Égypte. Cahiers d'ethnomusicologie, 2022. halshs-03919960

HAL Id: halshs-03919960

<https://shs.hal.science/halshs-03919960>

Submitted on 3 Jan 2023

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.

The King of Trobby Music

Compositions électroniques et usages du numérique chez un musicien de Haute-Égypte

SÉVERINE GABRY-THIENPONT et HICHAM ABOU CHABANA¹

Le 15 novembre 2021, le musicien Abo Sahar poste sur son mur Facebook une photo de lui, bras dessus bras dessous, avec Molotof, une figure incontournable de la scène électro cairote. Trois semaines plus tard, ils partagent la tête d'affiche d'une soirée consacrée aux «sons underground du *mahragān*, de l'électro et du *shaabi* psychédélique [et] aux rythmes hip-hop et trap» au Cairo Jazz Club 610, avec El Kontessa, Yunis et El Waili, trois autres figures montantes de la scène électro égyptienne². Abo Sahar clôt le line-up de cette soirée.

Tandis que Molotof jouit d'une forte notoriété depuis 2018, celle d'Abo Sahar est encore confidentielle. Tous deux sont musiciens, compositeurs et producteurs de musique électronique, mais leur parcours, leurs techniques de composition et leur langage musical diffèrent. Toujours coiffé de sa capuche ou de son bob, le jeune Molotof est le pionnier d'un genre que ses fans désignent par le terme de *molowave*, dans lequel il mêle rap, *trap* et électro-*shaabi*, teintés de beats techno et d'acid house. Plus âgé, originaire du gouvernorat d'Al-Minia, en Haute-Égypte, Abo Sahar adopte quant à lui une approche compositionnelle qui séduit les adeptes de l'électro par sa simplicité et sa spontanéité : son clavier

¹ Pour entrer dans la fabrique et l'analyse du son d'Abo Sahar, Séverine Gabry-Thienpont, ethnomusicologue, s'est associée à son ami musicien et DJ Hicham Abou Chabana, qui a évolué dans le milieu électro égyptien et cosigne donc avec elle cet article. Néanmoins, tant pour des facilités de lecture que pour l'exactitude du récit ethnographique, les éléments se rapportant aux enquêtes que S. Gabry-Thienpont a menées seule, sont relatés à la première personne du singulier. Enfin,

S. Gabry-Thienpont remercie tout particulièrement son collègue et ami Nicolas Puig, qui a partagé avec elle certains entretiens qui se sont déroulés au Caire en novembre 2021 et dont les protagonistes sont cités dans les pages qui suivent. Leur collaboration et leurs échanges nourrissent considérablement la réflexion présentée ici.

² <https://fb.me/e/2ccPb9KIZ>, page de l'événement Facebook créée par le Cairo Jazz Club 610, consultée le 10 janvier 2022.

d'ordinateur est son seul et unique instrument, qu'il présente dans ses interviews et annonces diverses en ligne comme un prolongement de lui-même.

En dépit de leurs différences stylistiques, Molotof et Abu Sahar ont en commun de s'inscrire dans le sillage du *mahragān*, courant musical électronique héritier des soirées de mariage animées par les DJ, qui se développe en Égypte depuis la fin des années 2000 (Puig 2020). Le *mahragān* est le porte-drapeau d'une culture populaire jeune et urbanisée. Fruit des pratiques associées au *DIY* (*Do It Yourself*) et initialement composé dans des *home studios* de fortune, ce courant est à présent récupéré par une nouvelle génération d'artistes, dont Molotof et Abo Sahar, aux styles et aux langages différents. Partant, sur quels usages du numérique repose ce redéploiement du *mahragān* et, plus généralement, la démarche esthétique des compositeurs de musique électro, et quels sont les imaginaires à l'œuvre dans leur processus créatif ?

Dans cette contribution, nous proposons de répondre à cette question en analysant de façon concomitante les soubassements technologiques et le contexte socioculturel de la production d'Abo Sahar, et en mettant sa trajectoire en exergue au sein du vivier d'artistes électro égyptiens. L'hétérogénéité formelle des moyens numériques mobilisés pour composer et écrire la musique électro (clavier, logiciel, plug-in...) nous permet de les définir comme des « hétérographies » (Fliche et Pénicaud 2018), c'est-à-dire des techniques d'écriture plurielles par lesquelles les compositeurs inscrivent leur rapport sensible au monde dans leurs esthétiques musicales. Dès lors, quels sont les modes de subjectivation à l'œuvre dans les pratiques compositionnelles électroniques égyptiennes ?

Envers et contre les légitimités culturelles : le cas de la musique électro en Égypte

Dès le début du XX^e siècle, la musique composée et jouée en Égypte participe de la construction de l'identité nationale. Comme partout ailleurs, la fée électricité entraîne des bouleversements dans les modes de consommation des musiques et les premiers enregistrements commerciaux égyptiens sur cylindres et disques sont réalisés au tournant du XX^e siècle (Racy 1976 : 24 ; Lagrange 1996 : 101). Le Congrès de musique arabe du Caire de 1932, qui a fait couler beaucoup d'encre (Lambert 2007 ; Qassim Hassan et Vigreux 1992), s'inscrit dans cette dynamique marquée tant par les évolutions techniques que par la recherche de spécificités musicales égyptiennes et, plus largement, arabes. Une hiérarchisation des musiques, de leur qualité et de leur légitimité, est à l'œuvre, phénomène amplifié dès 1954 par le panarabisme nassérien (Gabry-Thienpont 2020 ; El Chazli et Gabry-Thienpont 2020). La production des musiques électroniques en Égypte s'inscrit dans cette chronologie jalonnée de transformations politiques, économiques et culturelles, qui dessine la trame des légitimités musicales du pays.

Genèse de la scène électro égyptienne

L'arrivée de Nasser (1954-1970) au pouvoir signe les débuts de la mainmise étatique sur le secteur musical égyptien. Sur fond de débats confrontant « modernistes » et « traditionalistes » (Vigreux 1991), où se joue la quête des origines et des constituants de la musique égyptienne dans une perspective essentialiste, toute production musicale doit servir les idéaux nationaux et panarabes – Umm Kulthum incarne alors la figure de proue de la musique nationale (Danielson 1997 ; Lagrange 2020a). La politique de *l'infitāḥ* (ouverture) lancée par Sadate (1970-1981) réduit ensuite cette mainmise au profit d'une réorientation économique progressive du secteur culturel privé. Les productions musicales se diversifient alors considérablement, à la faveur d'une urbanisation péricentrale et périphérique du Caire, d'innovations techniques (usage de nouveaux instruments amplifiés, dont l'orgue électrique, *urg*, et développement d'un nouveau support : la cassette audio), d'un accroissement des circulations transnationales (vers les pays du Golfe, d'Europe et d'Amérique du Nord), entraînant avec elle une circulation accrue des supports enregistrés, et enfin, d'une ouverture relative du secteur culturel à l'entrepreneuriat, local et étranger (Puig 2006 : 26). Le *shaabi* se développe alors et rencontre un vif succès. En rupture avec les canons esthétiques de la musique arabe classique héritière de la *Nahda* (Renouveau), ce genre musical véhicule de nouvelles configurations sonores, de nouveaux usages linguistiques – le dialecte égyptien, dans ses variantes les plus crues, décrit comme langage jeune (*luḡat aš-šabāb*) (Rizk 2007) – et surtout, de nouveaux usages technologiques. Le *shaabi* se développe dans les quartiers urbains populaires (sens littéral de *shaabi*) et rompt avec les bienséances des grandes voix classiques. « Le terme shaabi [...] était souvent associé à une image de "vulgarité", en particulier dans le cas des musiques dites "jeunes" ou associées aux quartiers périphériques » (Miller 2012 : 560). Le caractère performatif de la musique prédomine, aidé en cela par un traitement sonore spécifique, l'émergence massive des vidéo-clips et la débrouille technologique.

Dès les années 2000 et dans le sillage du *shaabi* se développe le *mahragān*, abusivement – mais de façon significative – décrit par les médias étrangers comme de l'électro-*shaabi*³. Les relations demeurent toutefois compliquées entre les protagonistes des deux genres : s'ils viennent des mêmes mondes, sociaux et culturels, ils n'ont pas les mêmes trajectoires. D'un côté, les chanteurs de *shaabi* sont musiciens, instrumentistes et/ou *mutrib* (chanteur). Ils défendent un savoir-faire musical (la *saltana*, état de concentration et de maîtrise du *maqām* qui doit permettre de mener le public au *tarab*⁴) que n'ont pas les performeurs de *mahragān*.

³ Cette dénomination est d'abord le fait des médias étrangers : personne parmi les protagonistes du *mahragān* n'employait ce terme avant eux (Puig 2020 : 384). Sur le rôle et l'impact des médias étrangers sur les catégorisations des

musiques produites en Égypte depuis 2011, voir Gabry-Thienpont 2020.

⁴ Grande émotion esthétique, extase du public ressentie à la faveur d'une mélodie ou d'un chant, en communion avec les chanteurs et instrumentistes.

Dans la chronologie de l'histoire culturelle égyptienne brièvement synthétisée dans les lignes qui précèdent, l'avènement du *mahragān* constitue toutefois un tournant décisif. Pierre angulaire de la musique électro égyptienne, mais traité comme un citoyen de deuxième zone par un *establishment* classique déterminé à voir comme seule musique digne de ce nom celle productrice de *tarab*, le *mahragān* est issu des soirées de mariage *baladī* (local) organisées dans des portions de rue aménagées pour l'occasion. L'anthropologue Nicolas Puig, qui suit ce genre musical au plus près depuis ses débuts, le relie aux pratiques des DJs⁵ et aux interjections de la foule et salutations faites dans le cadre de la *nuqta* (dons monétaires publicisés dans le cadre de l'échange don-salutation) (Puig 2010 : 98-103). Produites par les ambienceurs *nabaṭṣī*, ces animations vocales deviennent progressivement des chansons interprétées avec un son saturé et un matériel hi-fi de location bon marché. Les techniques utilisées pour ce type de performance font partie de la définition et de la nature de ce genre : saturation, *reverb* et Auto-Tune constituent les ingrédients primordiaux de la recette *mahragān*, qui conserve jusqu'à présent une signature esthétique singulière (Puig 2020).

Dès le moment où il sort de son contexte festif, le *mahragān* se déploie dans des quartiers cairotes grossièrement urbanisés, où la densité comme le taux de chômage sont forts. Le *mahragān* devient non seulement le moyen de parler du quartier, de la famille, des amis... mais aussi de la drogue, des relations amoureuses et des fantasmes (Lagrange 2020b), de l'avenir voilé de jeunes sans perspective et désabusés, de l'argent – toujours manquant – et d'eldorado... Lors des événements révolutionnaires de 2011, les chanteurs de *mahragān* prêtent leur voix à la contestation. Suscitant autant l'attraction que la répulsion, ce genre est instillé bon gré mal gré dans les différentes strates de la société égyptienne, jusqu'à obtenir, aujourd'hui, une place visible, audible et durable⁶.

D'un côté de la musique électro égyptienne, il y a donc le *mahragān*. De l'autre, une musique électronique dont les emprunts techniques, très divers, ne permettent pas une identification aussi nette et tranchée. Ses compositeurs et producteurs sont généralement plus cossus et plus favorisés à maints égards que les précédents évoqués et, de fait, ils ne se croisent *a priori* pas. Certains sont amateurs de *house* – comme Ayman Nageeb, DJ et producteur musical jouant

⁵ Il faut comprendre le terme DJ, utilisé tel quel localement, non pas dans le sens d'un musicien qui mixerait aux platines ou avec des disques, mais dans celui des MC (maîtres de cérémonie) : les DJs des mariages *baladī* sont en effet d'abord et avant tout des chauffeurs de salle, des ambienceurs (*nabaṭṣī*).

⁶ Depuis 2018, le syndicat des musiciens, rattaché au ministère de la culture, interdit régulièrement à certains chanteurs de *mahragān* de se produire (El Chazli et Gabry-Thienpont 2020 :

301). Le 17 novembre 2021, un nouvel arrêté du syndicat mentionnait l'interdiction pour dix-neuf chanteurs de pratiquer. Plus récemment, le 16 octobre 2022, jour de la prise de fonction de son nouveau président Mustafa Kamel, le syndicat a décidé de suspendre temporairement la délivrance des permis de travail aux chanteurs de *mahragān*, «pour préserver les valeurs artistiques égyptiennes» (dépêche de l'AFP datée du 16 octobre 2022).

régulièrement au Caire et à Gouna, le nouveau Saint-Tropez égyptien. D'autres s'en démarquent volontairement, méprisant ce style – à l'instar des membres du collectif *JellyZone*. D'autres encore explorent les méandres de la musique électroacoustique, utilisent un matériel coûteux, voire rare, et s'autoproduisent de façon confidentielle dans de petits studios privés ou dans des *home studios* richement équipés⁷.

Adam Shaalan est l'un d'entre eux. Notre rencontre a lieu la veille de ses trente ans, en novembre 2021. Il me donne rendez-vous au Starbucks de Cheikh Zayed City, qui compte parmi les « nouvelles villes » du Grand Caire⁸. Adam est marié, sa femme, à peine plus jeune, est graphiste et illustratrice d'ouvrages. Il est le cofondateur du label Hizz, qu'il a créé en 2017 avec Abass Elhage. Adam a une page Facebook quasi inactive, son WhatsApp personnel ne lui sert pour ainsi dire pas, son adresse e-mail constituée d'une succession indigeste de chiffres est dissuasive. S'évertuant à rester peu visible sur le Web, il utilise Spotify sous divers pseudonymes et compose une musique électro raffinée aux inspirations éclectiques qu'il puise dans diverses sources musicales et combine avec des sons enregistrés. Adam a notamment réalisé plusieurs pièces diffusées sous le pseudo Gas (غاز) lors de la révolution de 2011 à partir de cris, d'ambiances de rue et de témoignages déchirants. Il avait vingt ans, était peu sûr de lui, « c'est pour ça que je n'utilisais pas mon nom », confie-t-il sobrement. Il produit une musique électroacoustique ou, selon ses propres termes, « expérimentale » : ce ne sont pas tant les usages du numérique qui dessinent de façon singulière ses productions, que l'assemblage de sons synthétiques et de sons réels. Adam crée ses sons et ses *samples* mû par une inspiration soufie, intimement liée aux techniques de souffle propre au *dikr* – ces commémorations du nom d'Allah pendant lesquelles, par le souffle notamment, les adeptes accèdent à un état extatique. Il puise aussi son inspiration dans la cohue et la fièvre urbaine de la rue égyptienne, ainsi que dans les sons du *mahragān* et ses récentes déclinaisons *trap* – dont les représentants les plus en vogue dans le nord de l'Égypte sont Marwan Pablo et Wegz⁹. Il a été sollicité par le collectif français (La)Horde, qui dirige le CNN Ballet national

⁷ Citons comme exemple Ahmad Kubbara (âgé d'environ trente ans), qui a en sa possession plusieurs synthétiseurs et boîtes à rythmes de chez Roland, ou encore Mohammed Ragab (45 ans), qui possède de nombreux claviers et synthétiseurs, dont un mini Moog, et qui compose désormais de l'électro aux couleurs de *metal*. Tous deux ont leur propre *home studio*, l'un à Giza et l'autre à Sadate City, et ils diffusent leurs productions sur YouTube et d'autres plateformes sur la Toile.

⁸ Ces villes nouvelles ont été créées par l'État au moment de l'*infitāh*, déjà évoquée, lancée par Sadate City, citée dans la note précédente, en est une. Après avoir fait partie des *compounds*

(quartiers résidentiels à l'accès surveillé) de la première heure, Cheikh Zayed a été et reste de ces villes nouvelles investies par les classes d'abord supérieures (avec une relative ouverture aux classes moyennes depuis une dizaine d'années) et où les promoteurs privés édictent les règles (Braud 2020 : 78). Moins de 5% des Égyptiens vivent dans ces villes. Adam Shaalan, pourtant originaire d'un quartier modeste situé dans la banlieue nord du Caire, en fait désormais partie.

⁹ Une différence très nette s'observe dans le pays, entre les grandes villes du nord que sont Le Caire et Alexandrie, et le reste de l'Égypte. La jeunesse du Sa'ïd, la Haute-Égypte, ne connaît pas ces artistes.

de Marseille, pour composer la musique de la création *Long Play (LP)* du chorégraphe Alexandre Roccoli en 2021. Sa démarche musicale passe par la réalisation de sons produits de façon concordante avec ce qu'il recherche précisément: il ne laisse pas de place au hasard, ce qui implique une grande maîtrise technologique et un matériel suffisamment sophistiqué pour satisfaire ses objectifs. Adam Shaalan ne se contente toutefois pas de composer et de produire de la musique: très attentif à l'évolution de la scène musicale égyptienne contemporaine, il cherche de nouveaux talents, devient leur manager et les produit avec son label Hizz. En 2017, il «découvre» Abo Sahar.

Généalogies et filiations musicales

J'entends parler d'Abo Sahar pour la première fois en 2018, à la faveur d'un article paru à son sujet dans le magazine online égyptien bilingue (arabe et anglais) *Scene Noise*. Il y est décrit comme le «King of Egyptian Trobby Music»¹⁰. L'introduction de cette interview, brève, mentionne qu'«il [Abo Sahar] vient d'Al Minia, et [qu']il joue du shaabi sur un clavier d'ordinateur»¹¹. Dès lors, je commence à le suivre sur Facebook et Soundcloud. Dans le même temps, la *trap music* émerge dans le nord du pays: les jeunes Marwan Pablo et Wegz, tous deux Alexandrins, acquièrent en quelques mois une visibilité non anecdotique, mais qui demeure concentrée sur le Web. Le 11 mars 2020, en pleine montée pandémique, Wegz, alors âgé de 21 ans, se produit au Cairo Jazz Club 610 – concert donné *in extremis* avant le confinement en Égypte. Sa première partie est assurée par Molotof: il présente ses productions personnelles, mais aussi des titres qu'il a réalisés pour des rappeurs et chanteurs de *trap*. Molotof a en effet composé la musique de plusieurs titres de Wegz dont celle de *Dorak Gay*, «Ton tour vient»¹². Wegz le joue devant un public majoritairement alexandrin constitué d'une majorité de fans, déjà connaisseurs des paroles de ce titre pourtant paru sur YouTube le jour même. À peine deux ans après, cette vidéo comptabilise 82 809 891 vues. On y décèle un mélange de rythmes apparentés au *dīkr* soufi – identifié par la répétition du «ḥayy», de *al-ḥayy*, le Vivant, l'une des manières de commémorer le nom d'Allah lors des *dīkr* –, de sons du *mahragān* –notamment celui des *saḡḡāt*, ces cymbalettes que l'on retrouve dans certains rituels et dont le son est la plupart du temps reproduit et inséré dans les *timelines* des stations audionumériques – et de voix filtrées à l'Auto-Tune. Le clip, réalisé par des professionnels, est tourné dans une rue d'un quartier modeste. Sur certaines séquences, des guirlandes

¹⁰ <https://scenenoise.com/Features/abosahar-king-of-egyptian-trobby-music>. Lien toujours actif le 18 janvier 2022.

¹¹ *He comes from El Minya, and he plays shaabi on a desktop computer (id., TdA).*

¹² www.youtube.com/watch?v=SEhSs5Uemsk, consulté le 29 janvier 2022.

d'ampoules lumineuses zèbrent le ciel et la foule danse autour de Wegz vêtu d'un blouson doré qui tranche dans l'obscurité de la nuit. Une procession de *tūk-tūk*, ces tricycles motorisés autorisés à n'évoluer que dans les quartiers modestes et les *'ašwā'iyyāt*, ces zones urbaines construites sans autorisations, accompagne les acolytes de Wegz – aucune figure féminine dans ce clip, qui présente plutôt un affrontement (bien inoffensif) entre deux gangs¹³. Des références fortes à l'Égypte accompagnent tant la musique, composée par Molotof, que les paroles de ce titre de Wegz.

Nicolas Puig, on l'a dit, affine le *mahragān* aux musiques des DJ de mariage de rue. Ce point de vue est partagé par Adam Shaalan qui, lors de notre rencontre, propose sa propre vision de la scène musicale électronique égyptienne à l'aide d'un schéma conçu comme l'arbre généalogique des styles musicaux actuels.

Selon lui, le point de départ de toute la scène électro vient des *mawlid*. Ces fêtes en l'honneur des saints musulmans ou coptes constituent en Égypte une des manifestations de piété les plus ostentatoires. Micros, enceintes, sons saturés associés à la lumière aveuglante des néons et aux fragrances entêtantes des parfums bon marché (destinés à dissiper les mauvais esprits) créent un environnement sensoriel qui leur est propre. Du côté musulman, les nuits de ces fêtes sont rythmées par le son amplifié et saturé des *ḍikr* qu'animent les *maddāḥ* (chanteur de l'*inšād*, le chant religieux), des heures durant, sur un matériel lo-fi (*low fidelity*). L'amplification s'impose dans ces célébrations comme une composante pleine et entière du rituel, avec des stratégies de diffusion du son particulières, ainsi qu'une esthétique résultant des caractéristiques techniques du matériel utilisé¹⁴.

Adam voit le *shaabi* comme la suite de ces nuits moulédiennes : par *shaabi*, il désigne la musique qui émerge dès les années 1970, laquelle évolue de façon concomitante avec la musique produite lors des soirées de mariage *baladī* (populaires). Continuant à tirer les fils, il explique que les *mahragānāt* (pluriel de *mahragān*) résultent tant du *shaabi* que de la musique des DJ lors des mariages, dont s'empare dès les années 2000 l'un des rares labels égyptiens *100 Copies*, et se développent avec des figures désormais célèbres comme Sadat et Fifty. Dans ces deux courants musicaux s'expriment des systèmes de valeurs clamés par les musiciens et les producteurs. D'aucuns cherchent en effet à se positionner dans la trame des musiques post-nassériennes marquées, on l'a vu, par une hiérarchisation forte des musiques dans un contexte de transformations politiques et économiques rapides. Que l'on pose ou non la question des sources d'inspiration ou du processus créatif, les musiciens sont discrets sur leur inscription dans le paysage culturel et musical égyptien. L'exemple du titre et du clip «Dorak Gay»

¹³ Selon certaines communications personnelles autour de ce titre, le gang ennemi symboliserait la figure de l'acteur et chanteur Mohamed Ramadan.

¹⁴ Pour aller plus loin sur ces questions esthétiques et techniques, se référer à Puig 2017.

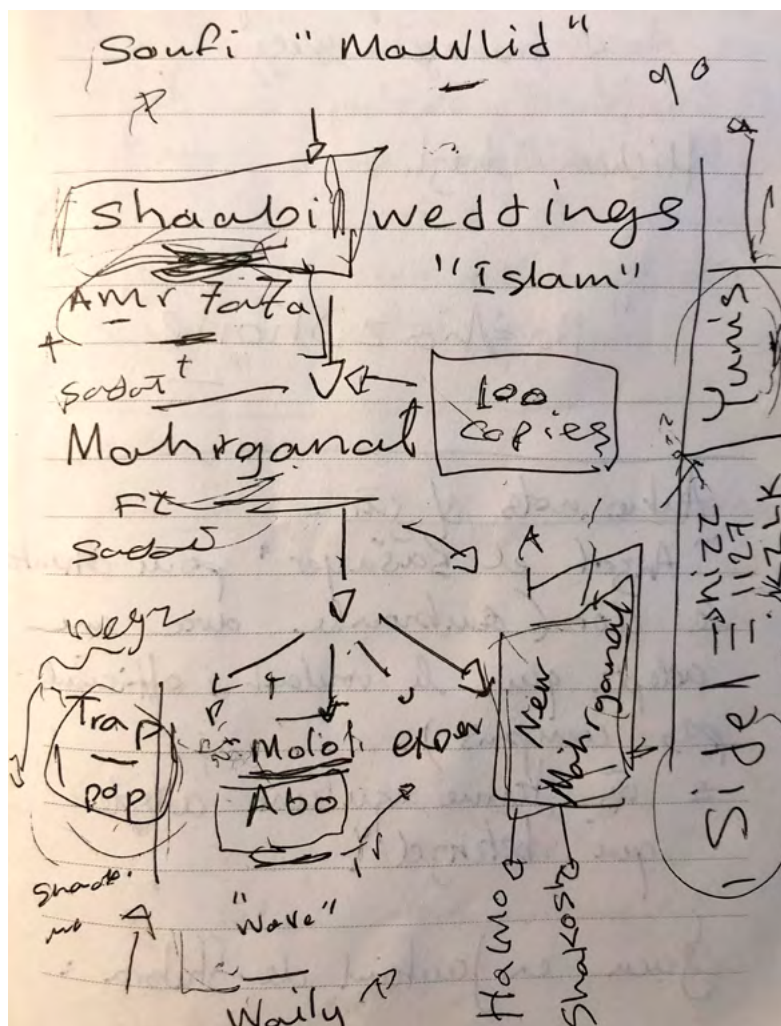


Fig. 1. Schéma d'Adam Shaalan.

précédemment évoqué illustre cet ancrage. Ce constat est également corroboré par Nicolas Puig, qui montre que « ces deux courants [le *shaabi* et le *mahragān*] s'insèrent aux deux pôles d'un *continuum* culturel populaire qui court des scènes partagées et des territoires communs jusqu'aux valeurs transversales comme l'authenticité et la localité. Ainsi le *mahragān* voisine avec la musique *shaabi*, sans toutefois s'y confondre » (Puig 2020 : 396).

Enfin, toujours selon ce schéma, le *mahragān* se ramifie, désormais : Adam note ainsi la *trap* d'un côté, les productions de Molotof et Abo Sahar (qu'il qualifie de « *wave* ») d'un autre, puis les « *new mahragānāt* », représentés notamment par Hamo et Shakosha. Sur le côté, hors filiation, il se positionne, lui et son label Hizz,

et cite quelques noms comme celui de Yunis¹⁵. Dans leur stratégie de communication sur leurs projets musicaux, tant Adam que Yunis insistent sur l'importance de leur imprégnation culturelle dans leur esthétique créative. Pour la présentation du projet marseillais musical et chorégraphique *Long Play (LP)*, Adam explique par exemple qu'il a grandi dans une famille marquée par un soufisme populaire – il est né à Qalyubeyya, région modeste située au nord du Caire – où la danse et la musique occupent une place centrale. Il dit puiser son inspiration « dans la culture et les cérémonies de sa communauté d'origine »¹⁶. Pour sa part, Yunis se décrit comme un musicien qui s'appuie sur « l'héritage folklorique populaire égyptien »¹⁷, peut-on lire sur Bandcamp, qui héberge son album produit en 2021 *Mulid el magnoun*, le « *Mawlid* du fou ». Ahmad Kubbara, autre trentenaire ingénieur du son, producteur de musique électroacoustique et collectionneur de synthétiseurs Roland, appartient aussi à cette catégorie de musiciens qui, selon Adam, n'est héritière ni des *mawlid*, ni du *mahragān*. Il sample depuis sa terrasse avec vue sur les pyramides du plateau de Giza des sons de la rue, les mêle parfois à des *iq'aāt* (patterns rythmiques cycliques)¹⁸, mais il produit aussi des groupes de musique dans son *home studio* devenu en 2020 une structure professionnelle (Studio Kubbara), équipée en matériel hi-fi et traitée acoustiquement. Son identité égyptienne est nécessairement présente, explique-t-il, qu'il le veuille ou non, qu'il se pense conformiste ou pas. « Tous les producteurs partagent quelque chose... il y a un son ici, en Égypte, c'est certain »¹⁹. Cette identité est pour lui audible, sans que cela ne représente une fin en soi.

Produire une musique estampillée égyptienne ou non est un débat qui, auprès des musiciens et musiciennes électro en Égypte, a des effets dynamiques sur leur production (Gabry-Thienpont 2020; El Chazli et Gabry-Thienpont 2020). L'omniprésence de ce référencement s'exprime dans les samples de sons urbains (Le Caire en première ligne, connue pour sa forte densité sonore), d'échantillons mélodiques ou rythmiques directs, ou simplement dans les narrations de soi (comme dans le cas d'Adam Shaalan et Yunis). Comme lors des débats évoqués dans la presse dans les années 1950-1960 entre « traditionnalistes » et « modernistes » (Vigreux 1991), existerait-il, en Égypte, une quête constante – et plus ou moins consciente – de légitimité qui passerait par la reconnaissance d'artefacts culturels identifiables, c'est-à-dire d'outils, de sons, de techniques par essence même égyptiens ? Qu'elle cherche à entériner le référencement ou qu'elle s'exprime

¹⁵ Yunis figurait dans la programmation du concert mentionné en introduction, auquel a participé Abo Sahar. Notons en outre que ce jeune musicien, né en 1994, a fait partie du line-up de la soirée parisienne *Full Mahragan*, qui s'est tenue au Petit Bain, à Paris, en septembre 2021.

¹⁶ <https://www.ballet-de-marseille.com/fr/compagnie/artistes-invites/adam-shaalan-129>, consulté le 24 janvier 2022.

¹⁷ https://yunismusic.bandcamp.com/?fbclid=IwAR2qmQBmBQxh8Y3UFayvTmt27Sn5kV_VA6ER29OhPKhRCgHAoK8hdjgZNm0, consulté le 24 janvier 2022.

¹⁸ www.youtube.com/watch?v=-e0rapNsyYM (Ahmed Kubbara : à partir d'1h44).

¹⁹ Communication avec S. Gabry-Thienpont et N. Puig, novembre 2021.

contre toute forme d'ethnisation de sa musique²⁰, la jeune génération de producteurs et musiciens électro hérite bon gré mal gré d'une histoire culturelle marquée dès les débuts de l'ère panarabe par l'assignation d'une charge identitaire forte au sein des productions musicales égyptiennes (Gabry-Thienpont et Puig 2021). Cette charge s'éprouve désormais particulièrement par l'usage de l'esthétique du *mahragān*, avec ses patterns et ses signatures sonores bien identifiables mobilisés à l'envi par les producteurs. Les marqueurs musicaux issus de cette esthétique dépassent le cadre performatif du *mahragān* pour gagner d'autres secteurs culturels, jusqu'à atteindre certains chanteurs comme Mohamed Ramadan qui se saisit du potentiel économique du *mahragān* et réinjecte des éléments de cette esthétique (patterns rythmiques aux sonorités de *sağğāt*, par exemple) dans ses récentes collaborations avec Maître Gim's (*Ya Habibi*) et Soolking (*Paris Dubai*).

C'est sur cette trame de la scène électro égyptienne qu'émerge la figure singulière d'Abo Sahar. Ce producteur et musicien né en 1984 dans le gouvernorat d'Al-Minia connaît la plupart des artistes précédemment cités, mais s'en démarque à bien des égards. Considérer sa trajectoire permet d'une part de mieux en saisir les traits singuliers et d'en analyser les soubassements technologiques, et d'autre part de souligner les lignes stylistiques qu'Abo Sahar traverse de façon inédite. Quel rapport sensible au monde illustrent les esthétiques et l'écriture musicales de ce producteur de Haute-Égypte ?

Narration de soi et écriture musicale.

Abo Sahar et sa *trobby music*

Abo Sahar vit là où il est né, dans un village attenant à Abu Qirgas, à une trentaine de kilomètres au sud d'Al-Minia. Le rencontrer implique de passer par son manager, Adam Shaalan. Cela implique également – aspect surprenant pour qui travaille depuis plusieurs années avec des artistes de la scène électro égyptienne – une rétribution. Quelques articles sur lui sont déjà parus – dont celui de 2018 dans *Scene Noise*, évoqué plus haut – et un court film de cinq minutes lui a été consacré en juin 2021, *At Home with Abo Sahar: The Shaabi Innovator Breaking Every Stereotype*²¹. Le texte de présentation raconte que l'électricité se faisait rare quand Abo Sahar était enfant, mais que son désir ardent de musique lui a permis d'atteindre aujourd'hui un niveau d'originalité musicale sans précédent. Ce petit documentaire érige Abo Sahar comme un modèle de persévérance et d'ingéniosité, démontrant (s'il le fallait) que la musique indépendante pouvait être issue des «endroits les plus improbables».

²⁰ Comme c'est le cas pour Anish Kapoor, présenté par Denis Vidal (2009).

²¹ www.youtube.com/watch?v=4swkVvE5DpU&t=61s, consulté le 24 janvier 2022. À cette date, la vidéo a été visualisée 6787 fois.

La geste d'un Ṣa'īd²² ordinaire

23 novembre 2021, 13h. Arrivée de S. Gabry-Thienpont dans le village d'Abo Sahar. À mon arrivée, Abo Sahar me cueille à la sortie du bus pour m'amener sur la route parallèle au Nil qui permet de rejoindre Mallawi depuis Al-Minia. Nous rejoignons son village sur son *fatbike*, moi en amazone sur le porte-bagage. L'entrelacs de ruelles non asphaltées, où s'aventurent tout juste quelques *tūk-tūk*, nous mène à son domicile. J'y suis accueillie par son épouse et l'une de ses filles. Un de ses amis nous rejoint, s'installe sur la banquette en face de moi. Abo Sahar, souriant et sympathique, s'assoit dans son fauteuil au dossier éventré, laissant apparaître les ressorts de la structure, et me propose une cigarette. Quelques minutes s'écoulent autour d'échanges de banalités, puis sa fille, discrète – comme les bienséances de l'éducation l'imposent aux adolescentes du Ṣa'īd –, dépose une corbeille de fruits et une tasse de thé brûlant à mes côtés. Une première phase de la discussion s'entame, on prend quelques photos. Il est 14h. Attentif à l'horaire, il propose que nous allions marcher dans le village pour me présenter aux membres de sa famille et me montrer où il a grandi. C'est là où, enfant, il chassait l'ennui en créant des bruits et des sons avec les végétaux – histoire qu'il raconte également dans le petit film, où il se met en scène produisant des sons avec quelques brins de luzerne. Poignées de mains et plaisanteries avec les habitants ponctuent le chemin, Abo Sahar est connu et reconnu localement, apostrophé par son nom de scène plutôt que par son prénom (Ashraf). Au bout de deux heures, nous rentrons. Sa femme nous sert un repas copieux puis se retire – les épouses mangent rarement avec les hôtes, sauf s'il s'agit d'un proche de la famille. Quand les entretiens reprennent, je pose cette fois l'enregistreur, et Abo Sahar raconte son parcours, ses motivations initiales, sa solitude qui le pousse dès l'âge de 7 ans à trouver une échappatoire dans les sons : « J'utilisais du carton ou de la luzerne, comme ce que tu as vu dans les champs tout à l'heure. La musique a toujours été comme une mère (*ūmm*) pour moi ».

Le credo d'Abo Sahar est la sincérité : il dit se montrer tel qu'il est, un habitant du Ṣa'īd, aux origines très modestes, qui s'est fait tout seul. Il se dévoile dans l'apparente banalité d'un quotidien rythmé par ses obsessions musicales qui le tiennent régulièrement éveillé jusqu'à 4h du matin – à tel point que son manager, Adam, se demande quand il dort – quand il n'est pas connecté au monde virtuel *Second Life*, logiciel open-source grâce auquel il s'extrait de la réalité. Il y incarne quelqu'un de riche, s'est forgé un corps musclé, et peut même acheter un hélicoptère s'il le souhaite. C'est par le biais de ce métavers qu'il apprend l'anglais. Son double virtuel donnait parfois des concerts lors de soirées privées : il composait alors spécialement pour ces moments, mais sa popularité *online* est en

²² Habitant du Ṣa'īd, la Haute-Égypte.



Fig. 2. La *ziyāra*/home studio d'Abo Sahar à Abu Qirqas.

baisse. Abo Sahar se montre aussi dans son quotidien familial, étroitement lié à son rythme de production : son ordinateur et sa box Internet sont installés dans la *ziyāra*, cette petite pièce dévolue à l'accueil des visiteurs où nous nous trouvons, et où deux prises électriques partiellement disloquées supportent une surcharge de watts (« ça saute tout le temps... », râle-t-il).

Ses cinq enfants vont et viennent, à tour de rôle, particulièrement les jumeaux, âgés d'un an, et son fils de dix ans, qui prend parfois le relai sur l'ordinateur pour jouer en ligne. Abo Sahar ne supporte pas d'être dérangé, cela peut mettre en péril une séance de six heures, explique-t-il, raison pour laquelle il travaille essentiellement la nuit. Son foyer est modeste, son épouse s'occupe des enfants.

Abo Sahar ne se rend que rarement au Caire. Comme il s'agit d'une première entrevue, Abo Sahar tient à ce qu'elle ait lieu chez lui. Sa petite bourgade demeure éloignée des facilités de transport en commun, mais surtout, dévoiler l'ordinaire de son quotidien en Haute-Égypte lui permet de construire sa geste et d'accentuer sa singularité dans la scène musicale égyptienne actuelle. Nul besoin de lui poser de question sur son parcours : il le raconte d'emblée. L'histoire et les détails sont les mêmes que dans ses interviews, dans son film et enfin, en direct, lorsqu'il se raconte à ses visiteurs. Il se montre proche des siens, responsable de sa famille (« j'ai cinq enfants à nourrir », répète-il à maintes reprises), confronté comme ses oncles et cousins (qu'il me cite en exemple) à des temps difficiles, mais où tous partagent un même système de valeurs familiales, terriennes, rurales. Amener ses interlocuteurs chez lui, leur faire visiter son village,

leur montrer le chemin qu'il empruntait pour se rendre à l'école, la maison de ses oncles et tantes bordée par les cultures de carottes, de luzerne et de cannes à sucre, leur présenter sa grand-mère d'un âge canonique qui, drapée de son ample *melaya* noire, garde ses moutons : ces éléments font partie de la mise en scène d'une proximité. « Prends toutes les photos que tu veux ». Celles de lui et de nous terminent leur course quelques jours après notre rencontre sur son mur Facebook, puis sur le mien quand il me tague.

En se narrant dans la banalité de son quotidien et de son histoire personnelle, Abo Sahar laisse émerger sa singularité. Cette manière de faire le rend d'autant plus visible par rapport aux stars montantes de la scène électro du Caire et d'Alexandrie, centres nerveux de la production où cette scène s'institutionnalise depuis les années 2010 au moyen de labels et de salles privées (El Chazli et Gabry-Thienpont 2020). Tout en montrant sa proximité avec Molotof, Adam Shaalan, Ahmed Samy (l'un des rares actuellement au Caire à mixer systématiquement en concert avec des vinyles) et bien d'autres musiciens qui ont le vent en poupe avec lesquels il pose bien volontiers en photo, précisant qu'ils sont tous ses amis (« all my friends », insiste-t-il alors, en anglais cette fois), il construit son personnage en marge de la trajectoire de ces artistes. Cette mise en perspective l'inscrit néanmoins dans une généalogie musicale, et confirme sa volonté de légitimation. En effet, qu'un producteur du Şa'ïd se fasse un nom dans les métropoles du nord du pays ne va pas de soi : la figure du Şa'ïd reste l'archétype du paysan rustre (Miller 2005 : 182), et comme le résumé du film déjà cité le laisse entendre, les acteurs de cette scène ne s'attendent pas à trouver des pépites sonores dans ces régions reculées. Selon ses propres termes, Abo Sahar a connu discrédit et marginalisation. Il a essuyé à maintes reprises des refus et des moqueries pour son style musical – qui n'en est pas un, selon ses dires – et pour des créations qui n'étaient pas à la hauteur – il a par exemple envoyé quelques pistes au Caire pour une série télévisée d'horreur, mais les producteurs l'ont raillé avant de rejeter sa proposition. La sémantique de sa geste se nourrit de cette dichotomie entre la Haute-Égypte et les deux métropoles du nord du pays, et rend légitime sa production musicale en posant en filigrane la singularité d'Abo Sahar : celle d'avoir su, à partir de rien, créer sa propre musique. « Je me sens aimé par les chanteurs de rap, de trap, de shaabi... Maintenant, ils me respectent, parce que je suis célèbre. Avant, les gens s'en foutaient de moi », conclut-il, factuel.

Processus créatif et écritures numériques

La construction de la réputation d'Abo Sahar passe par cette « narration de soi », par ce « je » mis en scène²³. Il n'est pas le seul à procéder ainsi, mais dans le milieu de l'électro, cette manière de se mettre en récit n'est pas fréquente et à ce titre, elle est signifiante. On l'a vu avec l'exemple d'Adam Shaalan, la majorité des artistes contemporains précédemment évoqués se situent dans une démarche d'invisibilisation de leur parcours : ils cherchent à masquer leur individualité pour ne laisser voir que leur musique, donnent peu d'interviews, utilisent des noms d'emprunt, luttent contre les référencements (certains s'évertuent à ne pas être reconnus par l'application Shazam, par exemple).

Pour sa part, Abo Sahar place son histoire personnelle tant au cœur de sa stratégie de communication que de son processus créatif. Celui-ci s'exerce dans son *home studio* aménagé de fortune, où Abo Sahar est tout à la fois producteur, arrangeur et manager. Car quand bien même Adam Shaalan gère ses concerts et cherche à l'amener sur d'importantes scènes égyptiennes (dont le CJC 610, comme le 8 décembre 2021), voire à l'étranger (il était en Suisse début décembre 2021, son premier voyage hors d'Égypte pour se produire en concert), Abo Sahar assure sa propre communication. Très actif sur Facebook, il poste des photos et des *stories* une à deux fois par semaine, propose de temps à autre des *lives* à des heures tardives, active la caméra de son ordinateur et se filme en train de jouer, ou pose son téléphone sur le côté pour immortaliser ses doigts virevoltant sur son clavier d'ordinateur. Il possède sa chaîne YouTube, ainsi qu'un profil sur plusieurs plateformes de *streaming* dont Spotify, Deezer, Soundcloud, Apple Music.

Men el-qalb l-el-keyboard, « Du cœur au clavier », peut-on lire sur l'un de ses posts Facebook : le clavier d'ordinateur est le seul instrument d'Abo Sahar, « une part de lui-même » (*ğoz menni*)²⁴. Ses choix esthétiques relèvent de cette seule opportunité numérique, d'abord faute de choix, ensuite parce que c'est désormais sa signature musicale et que sa stratégie de visibilité s'appuie sur cette épure technologique. Plus jeune, il suit son oncle qui assure l'animation des soirées de mariage. Il l'observe jouer sur son *urg*, le synthétiseur, mais n'apprend pas à en jouer. Abo Sahar fait ses premiers pas en tant qu'animateur de soirées en 1997. L'arrivée du Pentium III au tout début des années 2000 révolutionne le son des mariages, raconte-il, et lui permet de faire valoir son jeu sur clavier auprès de ses détracteurs qui l'ont toujours enjoint à jouer sur l'*urg*. Sa filiation avec le monde sonore du mariage *baladī*, précédemment évoqué, point de départ de celui du *mahragān*, est claire : c'est dans cet univers sonore qu'il a grandi

²³ Réflexion inspirée par la lecture du chapitre « Une mystique se raconte » de l'ouvrage d'Emma Aubin-Boltanski consacré à la mystique Catherine Fahmi (Aubin-Boltanski 2018 : 25-52).

²⁴ Communication personnelle, novembre 2021.



Fig. 3. *Men el-qalb l-el-keyboard*, illustration tirée d'un post Facebook daté du 14 juin 2021

et qu'il continue de se produire la majeure partie du temps. Sa source principale de revenus demeure en effet la soirée de mariage, pour laquelle il demande 10 000 LE (soit l'équivalent de 565€ en novembre 2021). Il peut être sollicité plusieurs soirs par semaine. Lorsqu'il se déplace pour les mariages, il emmène avec lui tout son PC : sa tour, son écran, sa souris et son clavier d'ordinateur. Il n'a pas encore réussi à économiser suffisamment pour s'acheter un ordinateur portable, explique-t-il.

Son processus créatif est lié à son accès à la technologie, mais aussi à sa connaissance de l'informatique, qu'il a développée avec le temps. Abo Sahar n'utilise pas de langage musical pour parler de ses productions, si ce n'est, en riant, lorsqu'il chante «do ré mi fa sol...» en jouant sur les touches QWERTY de son clavier pour me faire écouter différents timbres qu'il a créés. Il a configuré manuellement son clavier d'ordinateur, branché par USB, dans les paramètres de sa station audionumérique pour assigner à chaque touche une note ou un effet. C'est cette configuration qui a permis au clavier d'ordinateur de devenir son instrument de musique, un instrument doté d'une organologie sur mesure, qu'il a sciemment adapté à ses mains et à ses envies sonores. Une question récurrente pour Abo Sahar est celle de la carte son, qui doit être suffisamment puissante pour réduire au maximum le *lag*, la lenteur du système qui se concrétise par un temps de latence entre le moment où il appuie sur les touches et le résultat sonore. C'est une question sur laquelle il revient à plusieurs reprises dans nos échanges : l'accès à ce type de matériel n'est pas aisé, alors qu'il revêt pour lui

une importance capitale. Sa base de travail se constitue d'une version piratée de la station audionumérique Fruity Loops (FL Studio), dans laquelle il intègre des modules d'extension (*plug-in*) comme Kontakt, Purity et Nexus. Cette base lui permet de composer des séquences musicales à partir d'instruments et d'effets préprogrammés qu'il peut agencer ensemble, souvent en couches multiples. Il n'a jamais reçu d'enseignement musical et ne sait pas jouer d'un instrument, ne connaît pas les échelles modales ni même les notes, mais il veut que sa musique, réalisée à partir d'un ordinateur et d'un clavier, n'en soit pas moins «réelle» : s'il veut faire entendre du *'ūd*, explique-t-il, il cherche un son de *'ūd* dans sa banque de samples, puis il l'associe à son clavier d'ordinateur et peut dès lors jouer sa mélodie. Abo Sahar a ainsi donné naissance à ce qu'il nomme la *trobby music*. *Trobby* vient de «true being», «from imagine life to real life», dit-il dans son anglais de gamer, *kan haqīqa*, précise-t-il en arabe. Il incorpore parfois des sons ambiants dans sa musique, comme pour la piste *Reall Sounds. Maṭar el-usbū' ellī fāt* («Pluie de la semaine dernière») ²⁵, composée à partir de sons de la pluie enregistrés depuis chez lui à l'aide d'un enregistreur Zoom H1 emprunté. Les usages médiatiques, qui consistent à catégoriser les musiques électro, font du *trobby* d'Abo Sahar tantôt du «*shaabi maṣrī* (égyptien)», tantôt du «*new-mahragān*», tantôt du «*shaabi* aux accents psychédéliques», tantôt un «mélange de *shaabi* et de *trap*» ²⁶. Mais Abo Sahar insiste là-dessus : tout ce qu'il fait est spontané, il cherche toutes les couleurs de la musique (*ay lawn el-musiqa*), des lumières musicales (*nūr*) pour créer les atmosphères (*ḡāw*) recherchées, en adéquation avec son humeur («mood»). «Je ne sais pas ce que c'est la *deep house*, par exemple, et ça m'est égal.



Démonstration d'Abu Sahar dans son home studio. Abu Qirqas, novembre 2021. <https://archive.org/details/trobby-music-gabry>

J'ai fait [de la musique], c'est tout! (*ana 'amalt, wa ḥalās!*)».

Son jeu relève constamment de la performance, et ainsi en va-t-il de ses séances de travail. Il ne suit pas une méthode fixe, il joue dès que l'envie le prend en posant avec désinvolture une *timeline* sur Fruity Loops, formée de boucles de quatre temps, contrôlant efficacement de sa souris la longueur du rythme souhaité, réécoutant, modifiant, avant de choisir un son pour son clavier et d'improviser des deux mains dessus, en alternant répétitions et séquences mélodiques. «Je réalise tout en *one shot*»... Sa production est pléthorique : il lui arrive de perdre des morceaux sans que cela ne le trouble tant il est prolifique. Et d'ajouter, en souriant : «j'ai déjà perdu l'équivalent de tout ce que l'Égypte a produit en un an! Mais ce n'est pas grave...».

²⁵ <https://soundcloud.com/Abo-Sahardj/reall-sounds>

²⁶ Les médias qui ont parlé d'Abo Sahar en le catégorisant de ces différentes manières sont Ma3azef, Scene Noise et Cairo Scene.

Conclusion

Dès qu'il s'agit de musique électronique, nous travaillons par définition à créer de nouveaux mondes sonores. Ces producteurs ne veulent pas changer le monde. Ils ne veulent pas écrire de chansons d'amour. Ils ne veulent pas chanter la révolution. Ils ne veulent pas se mettre en colère. Ils veulent être des scientifiques du son. Ils veulent explorer de nouveaux univers sonores²⁷.

La scène électro égyptienne est traversée et produite par des dynamiques multiples, qui s'expriment tant à travers des usages différenciés des outils numériques que par la disparité socioculturelle de ses acteurs. L'exemple d'Abo Sahar cristallise cette diversité. En rompant par ses usages et sa trajectoire avec les codes normatifs tant du milieu underground cairote que du *mahragān*, il en vient à créer son propre style, ses propres méthodes, son propre univers sonore. La *trobby music* d'Abo Sahar incarne un nouvel écosystème musical, situé à la charnière de deux mondes : celui de la globalisation, avec son tout numérique et les usages relatifs au *DIY*, et celui de l'hyper-localisé, avec un ancrage culturel fort. Sur le plan stylistique, et comme pour nombre d'artistes de la scène électro égyptienne actuelle, l'exploration sonore d'Abo Sahar est imprégnée de références esthétiques au *mahragān* et aux performances festives de la rue. C'est également le cas de Molotof qui, dans ses compositions pour Wegz (comme l'illustre *Dorak Gay*), insère des marqueurs sonores du *mahragān* (son des *sağğāt*, boucles rythmiques et séquences mélodiques fixes), même si c'est de façon plus diluée que chez Abo Sahar. Présent sur tous les versants de la scène électronique, quels que soient l'ancrage socio-culturel et le genre musical de prédilection des producteurs, le *mahragān* s'impose donc comme un élément incontournable de la matrice des productions électro égyptiennes. Cet aspect, nouveau, témoigne d'une évolution stylistique en marche, et ce en dépit de la mauvaise réputation du genre.

Les différents dispositifs numériques et électroniques utilisés pour travailler les langages musicaux et les marqueurs sonores constituent autant d'hétérographies musicales : l'hétérogénéité formelle de ces dispositifs montre en effet des écritures plurielles par lesquelles les producteurs inscrivent musicalement leur rapport sensible au monde globalisé, où le recours au paradigme du local (tant à travers le son du *mahragān* qu'à travers le récit de soi, sur soi) s'impose comme l'une des composantes. En ce sens, ces hétérographies musicales dévoilent les « modes de subjectivation » (Dardot 2011) de ces artistes égyptiens : elles révèlent les processus par lesquels leurs subjectivités s'expriment dans et par leurs productions. C'est ce que montre le cas très singulier d'Abo Sahar, qui

²⁷ Kodwo Eshun, cité par Young (2021 : 19).

assume la double caractéristique d'être de province et issu d'un milieu simple, et dont les socialisations et les formations musicales se sont faites au sein des mariages *baladī*. Cette caractéristique éclaire ses productions musicales comme elle explique sa position dans la scène électro égyptienne, cantonnée, rappelons-le, au nord du pays. Une double origine qui peut paraître stigmatisante, mais dont Abo Sahar sait jouer pour asseoir son talent sur les valeurs positives attachées à sa position sociale et géographique.

Références

- AUBIN-BOLTANSKI Emma
2018 *Le corps de la Passion. Expériences religieuses et politiques d'une mystique au Liban*. Paris : Éditions EHESS.
- BRAUD Elise
2020 «Plusieurs générations de villes nouvelles», in Bayoumi et Bannafla, dir.: *Atlas de l'Égypte contemporaine*. Paris : CNRS Éditions :78-79.
- DANIELSON Virginia
1997 *The Voice of Egypt. Umm Kulthūm, Arabic Songs, and Egyptian Society in the twentieth century*. Chicago : The University of Chicago Press.
- DARDOT Pierre
2011 «La subjectivation à l'épreuve de la partition individuel-collectif». *Revue du Mauss* 38/2 : 235-258.
- EL CHAZLI Youssef et Séverine GABRY-THIENPONT
2020 «Rap, Rock, Électro... Les musiques indépendantes et l'État en Égypte», in Montas, dir.: *Droits(s) et Hip-hop*. Paris : Mare et Martin : 279-302.
- FLICHE Benoît et Manoël PÉNICAUD
2018 «Hétérographies du désir. Pratiques votives au monastère de Saint-Georges (Büyükkada, Istanbul)». *Techniques et culture* 70 : 142-161.
- GABRY-THIENPONT Séverine
2020 «Underground vs Mainstream ? Les alternatives musicales dans l'Égypte post-révolutionnaire», in Jacquemond et Lagrange, dir.: *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*. Paris : Riveneuve : 303-336.
- GABRY-THIENPONT SÉVERINE et Nicolas PUIG
2021 «Traversées générationnelles. La transmission du patrimoine musical arabe des années 1940 à nos jours», in Boghanim et Bouffard, dir.: *Divas. D'Oum Kalthoum à Dalida*. Paris : Skira/Institut du monde arabe : 187-193.
- LAGRANGE Frédéric
1996 *Musiques d'Égypte*. Paris : Cité de la musique/Actes Sud.
2020a [2019] «Umm Kulthūm est-elle une interprète de musique savante?». *Annales Islamologiques* 53 : 169-195.
2020b «Chanter le désir, mimer l'obscénité. Fantômes masculins et agaceries féminines dans la chanson égyptienne, de l'ère des almées aux danseuses satellitaires et chauffeurs de toktok», in Lagrange et Savina, dir.: *Les mots du désir. La langue de l'érotisme arabe et sa traduction*. Marseille : Diacritiques Éditions : 326-368.
- LAMBERT Jean
2007 «Retour sur le congrès de musique arabe du Caire de 1932. Identité, diversité, acculturation : les prémises d'une mondialisation», *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 8-13 août 2007*. Consultable en ligne : http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/lambertcmac-2007.pdf

MILLER Catherine

- 2005 «Les Saidis au Caire : accommodation dialectale et construction identitaire», in Arnaud, dir. : *L'urbain dans le monde musulman de Méditerranée*. Paris : Maison Neuve et Larose : 175-194.
- 2012 «'On tour' sur la scène musicale cairote : 1996-2006», in Barontini, Pereira, Vicente et Ziamari, dir. : *Dynamiques langagières en Arabophonie*. Saragosse : Université de Saragosse : 569-578.

PUIG Nicolas

- 2006 «'Sha'abi, populaire' : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte». *Civilisations* 53/1-2 : 23-44.
- 2010 *Farah. Musiciens de noces et scènes urbaines au Caire*. Arles : Actes Sud/ Sindbad.
- 2017 «La ville amplifiée : synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire». *Techniques et culture*, supplément au n°67, mis en ligne le 23 octobre 2017, consulté le 24 janvier 2022.
- 2020 «De quoi le mahragân est-il le son ? Compositions et circulations musicales en Égypte», in Jacquemond et Lagrange, dir. : *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*. Paris : Riveneuve : 383-417.

QASSIM HASSAN Shéhérazade et Philippe VIGREUX, dir.

- 1992 *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*. Le Caire : CEDEJ.

RACY Ali Jihad

- 1976 «Record Industry and Egyptian Traditional Music : 1904-1932». *Ethnomusicology* 20/1 : 23-48.

RIZK Sherin

- 2007 «The language of Cairo's Youth University Students», in Miller et al., dir. : *Arabic in the City*. London and New York : Routledge-Taylor : 291-308.

VIDAL Denis

- 2009 «Anish Kapoor et ses interprètes. De la mondialisation de l'art contemporain à une nouvelle figure de l'artiste universel». *Revue Européenne des Migrations Internationales* 25/2 : 69-82.

VIGREUX Philippe

- 1991 «Centralité de la musique égyptienne». *Égypte/Monde Arabe* 7 : 55-101.

YOUNG Rob

- 2021 [2004] «Les pionniers. L'esprit d'avant-garde de la musique concrète». *Modulations. Une histoire de la musique électronique*. Paris : Allia : 19-31.

RÉSUMÉ Cette contribution propose de considérer les différents usages du numérique au sein des productions musicales égyptiennes actuelles, particulièrement celles de la scène électro. L'étude s'appuie sur un cas singulier, celui d'Abu Sahar, musicien de Haute-Égypte proclamé *The King of Trobby Music* par les médias égyptiens. Son parcours (avec sa mise en récit), ses techniques de production, sa démarche esthétique et le contexte socioculturel dans lequel Abu Sahar évolue, y sont analysés de façon concomitante. L'hétérogénéité formelle des moyens numériques mobilisés pour composer et écrire la musique électro permet aux auteur.trice.s de les définir comme des «hétérographies» (Fliche et Pénicaud 2018), c'est-à-dire des techniques d'écriture plurielles par lesquelles les compositeurs, et Abu Sahar parmi eux, inscrivent leur rapport sensible au monde dans leurs esthétiques musicales.