

## Musiques de mariage, mariage des musiques Les mutations des *farahs beledis* au Caire depuis les années cinquante<sup>1</sup>

par Nicolas Puig\* (Paris, France & Beyrouth, Liban)

Le spectateur d'une fête donnée à l'occasion d'un mariage au Caire il y a une cinquantaine d'années aurait eu l'occasion d'assister à un spectacle complet alliant les chants de l'almée (*°alma*), les mélodies du luth (*°ûd*) et de la cithare (*qânûn*) et les savantes ondulations de la danseuse. Arrivant à l'entrée de l'espace dévolu à la cérémonie, avant de s'engager dans l'enceinte même des festivités, enclose par des tentures décorées d'arabesques se découpant sur un fond à dominante rouge, comme on peut le voir sur les films de l'époque, il aurait été accueilli par une fanfare venue spécialement de l'avenue Mohamad Ali, « l'avenue des artistes », pour « jouer les salutations » aux invités. Et, souhaitant montrer tout son contentement et son plaisir à l'orchestre et à la danseuse, il aurait attendu que la chanson s'achève pour faire don de quelques billets et adresser ses félicitations publiques aux mariés et à leur famille, puis à ses amis, à ses parents et aux habitants de son quartier ou de son village (*nuqta*).

Cette vision un peu idyllique en appelle une autre, contemporaine, reflet d'une nouvelle forme festive qui s'est imposée depuis une trentaine d'année : celle d'une fête de mariage entièrement soumise à la logique de la collecte d'argent et désormais totalement dénuée du moindre intérêt esthétique, dépouillée du répertoire musical et chorégraphique qui en constituait l'intérêt artistique. Ainsi que me le confiait un informateur, désormais, « le mariage, c'est de l'argent (*flûs*), et c'est tout ! ». Il insistait ainsi insiste sur un phénomène central des fêtes : leur polarisation sur la circulation de l'argent et les salutations publiques adressées aux donateurs et aux personnes de leur choix.

L'étude des mutations de la forme festive des mariages au Caire depuis les années cinquante, en liaison avec les changements techniques (amplification notamment), politiques et sociaux (politique d'ouverture économique succédant au socialisme étatique), nous permettra de comprendre les motivations d'une sentence aussi abrupte. La question sous-jacente sera celle de la substitution de morceaux musicaux divers empruntés à la variété savante ou populaire à un répertoire spécialisé de musiques de mariage. Et, enfin, c'est en suivant les musiciens de l'Avenue Mohamed Ali, tous nostalgiques d'un prestige aujourd'hui révolu, que nous prendrons pied sur les estrades des fêtes mariages de rue pour analyser les changements des contextes de la performance et les transformations de la position sociale des acteurs de la fête.

---

<sup>1</sup> Ce texte est une version raccourcie et remaniée d'un article intitulé « Le mariage, c'est du *flous*, et c'est tout ! » Rôle et usages de l'argent dans les fêtes de mariages de rue au Caire ». À paraître (2008) in Baumann E., Bazin L., Ould-Ahmed P., Phelinas P., Selim M. (eds) (2008), *Monnaie des économistes, Argent des Anthropologues*, L'Harmattan, collection "Questions contemporaines".

\* Chargé de recherche à l'Institut de recherche pour le développement (UR 107, Constructions identitaires et mondialisation), membre associé du Laboratoire d'Anthropologie Urbaine (CNRS), affecté à l'Institut Français du Proche-Orient, Beyrouth.

## 1– Une situation et ses cadres : les fêtes de mariage de rue au Caire

Les mariages de rue au Caire sont une institution ancienne que les règlements d'urbanisme tentent de contrôler à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par un arrêté circonscrivant les modalités de l'empiètement sur la voie publique des particuliers qui à cette occasion "pourront être autorisés à occuper la moitié de la largeur de la voie publique, lorsqu'ils en feront la demande en payant les taxes prévues à l'art. 13 dudit règlement"(arrêté du 22 juin 1896, cité par Lamba, 1911).

Les fêtes (*farah*, pl. *afrah*, dérivé du mot "joie"<sup>2</sup>) de rue concernent principalement les mariages, mais également divers événements de la vie familiale et sociale comme les circoncisions, la naissance d'un enfant (au septième jour, *subu'*), les fiançailles, les anniversaires, la réussite d'un enfant à un examen, etc. Ces soirées mettent en jeu une relation d'obligation réciproque avec un don appelant un contre-don différé qui est produit lorsque l'un des donateurs organise à son tour une soirée de célébration. Plus particulièrement, les fêtes de mariage sont un moment d'oboles monétaires faites par les invités au *nabatchi*. Selon les accords préalables, cet argent peut être reversé en totalité à l'orchestre, partagé entre l'orchestre et l'organisateur du mariage, ou bien revenir en totalité à ce dernier (*farah mukkafti* : l'orchestre reçoit alors un fixe)<sup>3</sup>. L'organisateur est, en général, l'un des membres de la famille de la mariée ou de son prétendant, ou une personne commise par celle-ci. Selon l'accord préalable, il versera son dû aux familles après s'être acquitté des frais afférant à la fête, y compris sa propre rétribution (si c'est un professionnel), celle de l'orchestre et de la (ou les) danseuse. De plus en plus de familles espèrent ainsi tirer de ces dons monétaires une aide financière directement attribuée aux époux.

L'ensemble de ces fêtes sont qualifiées de *baladîs*, terme qui atteste de leur caractère local et populaire et les distingue ainsi de mariages *afranguis*, étrangers mais aussi "chics" qui se déroulent dans les salles des fêtes des clubs – espaces fermés de sociabilité dont les membres se recrutent sur une base élective ou corporatiste – et des hôtels de luxe. L'intérêt d'organiser une fête dans la rue est que le don ostentatoire d'argent y est possible, à la différence des clubs ou des hôtels dans lesquels ces pratiques sont proscrites, par les règlements comme par la bienséance. De plus, le coût de la location d'une salle est écarté, même si l'usage de la rue n'est pas gratuit : afin d'obtenir la possibilité de continuer la cérémonie, il faut, en effet, s'acquitter de contraventions "informelles" aux différents équipages de police qui ne manquent pas de se succéder à intervalle régulier sur le site.

Pour la tenue de la fête, une portion de rue ou de ruelle est appropriée, créant une incise privative dans l'espace communautaire de résidence. Celle-ci se fait au moyen de grandes tentures qui délimitent l'espace dévolu à la fête tout en laissant un passage minimum pour les passants. D'autres marqueurs viennent spécifier l'espace en lui attribuant des propriétés inédites (amplitude sonore, organisation de l'espace, mise en place de seuils, institution d'un accueil, etc.). Les modifications des qualités du lieu induisent une transfiguration de la rue qui devient un espace festif intégrant un risque de possible transgression et soumis à un contrôle social accru par rapport aux situations routinières.

---

<sup>2</sup> Le terme désigne à la fois les festivités en général et les mariages à proprement parler.

<sup>3</sup> Ce partage est souvent problématique et source de tensions (photo 3).

Les qualités sensibles de la rue sont ainsi modifiées et l'ordre de la fête qui se met en place entraîne des changements dans la présentation de soi. L'espace cérémoniel se constitue en une arène relativement circonscrite de visibilité mutuelles dans laquelle les enjeux économiques se mêlent aux enjeux sociaux (prestige, publicisation des appartenances et des hiérarchies, etc.). Dans ces moments privilégiés de mise en scène des identités citadines, l'argent joue un rôle prépondérant en circulant de façon ostentatoire.

Ainsi, dans le déroulement du *farah baladi*, l'argent est mis en scène, ou plutôt mis sur le « devant de la scène », c'est-à-dire gardé dans l'aire des visibilité mutuelles et non pas uniquement sur l'estrade sur laquelle se tiennent musiciens, danseuse(s) et *nabatchi*(s). Ceux-ci conservent les billets en main durant toute la séquence dévolue aux salutations des donateurs avant de remettre l'argent à l'organisateur du mariage ou à la personne choisie pour cette fonction. Ce personnage de confiance est vite identifié, il se tient généralement non loin de l'estrade, voire sur la scène même, une mallette pour entreposer les billets est parfois posée sur ses genoux. Jusqu'à ce qu'il trouve refuge dans leur attaché-case, d'où ils ne seront extraits que pour un partage généralement problématique, les billets sont conservés à la vue du public. La liasse de billets peut aussi séjourner au creux de la main de « l'argentier » durant toute la cérémonie. Les *nabatchis* les brandissent tandis qu'ils égrenent les noms des donateurs et leur qualité, en indiquant, parfois, le montant du don. Je distingue deux raisons à cette mise en scène de l'argent.

Tout d'abord, il doit rester visible par le public afin de témoigner de la prodigalité des invités. Chacun est témoin de ce qui est offert et, lors du *farah* du donateur ou de l'un de ses proches, le bénéficiaire sera tenu par l'obligation d'un contre-don au moins équivalent au don initial ou, si possible, plus élevé. En général, une personne désignée par l'organisateur du mariage se charge de consigner par écrit les différentes *nuqta* recueillies au cours de la nuit de façon à en garder une trace écrite. L'exposition de l'argent est également une « ficelle » du *nabatchi* : on considère dans le métier que « l'argent appelle l'argent », si les convives aperçoivent dans la main de l'ambianceur des liasses importantes de billets, ils seront tentés, par simple effet d'émulation, de manifester davantage de générosité. Les *nabatchis* réputés sont ceux qui obtiennent le plus de *nuqta*, du fait de la qualité de leurs salutations et des « trucs » qu'ils déploient pour obtenir un maximum de contributions de la part des invités. Leur salaire dépend de cette aptitude car leur rémunération est la plupart du temps liée à la *nuqta* dont ils perçoivent une part. Plus généralement, l'ensemble de l'édifice économique de la fête est suspendu à la récolte de l'argent. En effet, la *nuqta* sert non seulement à rétribuer les musiciens mais également à couvrir autant que possible l'ensemble des frais (électricité, location des chaises, de l'estrade, des tentures, des lampions, collations servies aux invités, sonorisation, etc.). En outre, de plus en plus de familles espèrent tirer de cette manne une aide financière directement attribuée aux époux.

## **2 – Changements d'usage : les évolutions formelles de la situation**

L'anthropologue égyptien Mohamed Ghunaym, nostalgique des *farahs* d'antan, signale que dans les mariages de rue et de village contemporains : « Les invités montent sur l'estrade pour interrompre le chanteur et présenter leur *nuqta* aux organisateurs du mariage et déclamer leurs félicitations. Ce type d'individu est considéré comme nocif du fait qu'il consomme des boissons alcoolisées et fume de la drogue. Tout ça se

termine en général par des bagarres » (33). Un peu plus loin, il rapporte les propos d'une danseuse de al-Mansûra : « Les mariages d'antan étaient respectables, la personne restait assise et envoyait la *nuqta* sans bouger, mais maintenant n'importe qui monte sur l'estrade après avoir sniffé ou avalé des pilules et ils veulent danser avec l'almée, la toucher et la faire chanter selon leurs envies » (36, trad. de l'auteur).

Du point de vue de son déroulement, on assiste donc à une série de changements destinés à replacer l'argent au centre du *farah*. La première de ces transformations consiste en une rétraction de la fête dont les deux séquences : accueil des invités à l'entrée et performance scénique sont unifiées. Désormais, l'accueil se fait depuis la scène et le *nabatchi* est responsable des enchaînements : accueil, salutation, intermèdes musicaux et de danse. La musique passe donc au second rang. Elle est régulièrement interrompue par les salutations publiques des arrivants qui se faisaient auparavant à l'entrée du mariage sans interrompre les numéros des artistes. La contraction a consisté à assimiler ces deux moments et donc à assujettir la musique et la danse à l'accueil des invités par le *nabatchi*.



*Nabatchi* dans une fête de mariage au Caire,  
Quartier de Darb al-Ahmar, 2003 (photo N. Puig).

On peut faire l'hypothèse que cette évolution provient de l'électrification qui dans les années soixante modifie l'ambiance sonore du mariage. Les instruments amplifiés, notamment l'orgue, remplacent les fanfares de cuivre (*hassaballah*) dont la puissance sonore est désormais inutile.

Le témoignage d'une figure de l'avenue Mohamed Ali, Abu Mustafa, musicien et compositeur né en 1918 dont tous les enfants sont dans le "métier", permet de mieux se rendre compte de la forme prise par la cérémonie jusqu'aux années soixante :

*« La musique de cuivres était au début du mariage et à l'intérieur, il y avait l'orchestre, c'est-à-dire une musique dehors pour celui qui arrive, qui lui joue le salem et le tahiya (salutation et félicitation). Et dedans l'estrade et l'orchestre. Les cuivres sont dehors. On les appelle l'accueil des invités. Tous ceux qui viennent, les invités, ils leur jouent le salem [phrase musical en do majeur] et l'un d'entre eux annonce : "salem, tahiya lifulan al-guai"[salutations et félicitations à untel qui arrive]. Il entre ensuite dans le mariage (biyekhush al-farah), il s'assoit sur une chaise et il regarde l'orchestre. Après cela, la musique de cuivre fait la zaffa du marié [procession musicale], tourne un peu avec lui dans son quartier puis il retrouve la mariée pour rester avec elle. De nos jours, toutes ces choses sont interdites, cela n'existe plus. (...) Pour le don d'argent, on annonçait : Untel, félicite le marié, il a payé 10 livres, untel félicite le marié, il a payé 5 livres, etc. » (entretien avec l'auteur, Le Caire 2000).*

Le rôle des *nabatchi* a considérablement évolué depuis que ces derniers se sont "emparés du micro". Ce repositionnement de la profession s'inscrit dans la somme des changements affectant la cérémonie. Extrait d'entretien avec un musicien de l'avenue (Darb al-Ahmar, 2002) :

*« Avant c'était mieux que maintenant. Les mariages beledi-s avant étaient mieux. Ils y avaient des gens qui savaient écouter. Ils étaient mélomanes et aimaient le tarab. De nos jours c'est fini, l'organisateur de la fête le fait pour récolter de l'argent. Il n'est pas là pour écouter des gens. Il le fait pour l'argent. Il veut amener l'argent pour payer la nourriture et les tentures et l'électricité.*

*— Le nabatchi c'est le plus important dans le farah ?*

*— Il est très important celui là pour le travail aujourd'hui. Avant il n'y avait pas ça. Il y avait de l'ordre. Le nabatchi restait sur l'estrade et n'en bougeait plus. Maintenant il a appris à prendre le microphone et descend en bas avec les gens et ça devient un peu de la mendicité et ça fait mauvais effet. Il descend, nomme untel et untel et les oblige à monter sur l'estrade. (pour qu'ils payent), ça la fout mal. Il peut être venu invité, il n'a pas d'argent ou il a déjà donné 20 livres et n'a pas pour donner encore et il a donné au père de la mariée et n'a pas pour encore donner. Pourquoi va-t-il encore se faire griller par le nabatchi. Le sahib du mariage amène le nabatchi pour ça. Et il se fait 250-300 livres. »*

Dans la nouvelle organisation, le *nabatchi* – que je traduis par un néologisme : "ambianceur"<sup>4</sup> –, parfois qualifié de *chawish al-masrah*, "planton ou gardien de l'estrade", est ainsi devenu le personnage central de la fête. Au départ, chargé de porter

---

<sup>4</sup> Ce n'est pas une référence à la "Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes (SAPE)", mouvement née au Congo-Brazzaville à la fin des années 60. Il s'agit d'insister sur le rôle du *nabatchi* dans l'animation de la fête et le maintien de son "ambiance" (*gaw*, qui signifie "air, atmosphère" et au sens figuré, ambiance : on parle ainsi de l'ambiance du mariage, *gaw el-farah* ou d'un mariage dans lequel il y a de l'ambiance, *fi haw*).

les instruments et homme à tout faire accompagnant les musiciens, le *nabatchi* est aujourd'hui celui qui anime le mariage en scandant le nom des invités et en déclinant leurs qualités. Il reçoit de leur main les dons d'argent qu'il remet ensuite à l'organisateur de la fête.

La relation entre ce personnage et les invités est médiatisée par des billets de banque qui sont tendus, tenus, jetés, pris, agités, portés à la bouche, baisés, etc. Des discours accompagnent ces dons ostentatoires d'argent, faits de félicitations, de salutations à diverses personnes, de remarques appréciatives sur un quartier, une profession, une région, voire un pays si l'un des invités à la noce est étranger.

Il est fréquent que des félicitations soient adressées aux mariés et à leur famille par les chanteurs qui les intègrent dans le cours mélodique de leur interprétation, et non pas uniquement par les *nabatchis*. Cela correspond à un emprunt partiel au monde rural. Comme l'indique le musicologue Mohamed 'Umran : "Chez le chanteur rural (dans le Delta égyptien), l'annonce du don se fait pendant le chant dans la fête avec le terme salutation (*tahiyya*) ; le chanteur élève la voix en tenant les billets qui lui ont été remis et dit : « Cette salutation vient du haj untel pour le marié (*al-'arûs*) et sa famille ou pour la mariée (*al-'arûsa*) et sa famille, etc. »" (2002 : 267)<sup>5</sup>.

Franck Mermier a repéré une évolution comparable à Sanaa (Yémen) à propos de la cérémonie tribale du *rifd* consistant en une forme spécifique de "mise en scène" de l'alliance (1997 : 111). Le nom des invités est proclamé par le *muzzayîn* (coiffeur-barbier, jusqu'à une date récente, il procédait à la circoncision des jeunes garçons) qui est en charge de la cérémonie et mentionne à chaque obole, le nom du donateur et la somme versée. Le même mot pour la même fonction existe dans l'Égypte rurale. La façon dont ensuite la cérémonie est appropriée et adaptée dans la société citadine diffère entre Sanaa et Le Caire, mais dans les deux cas, l'urbanisation des capitales en relation avec un exode rural massif intervenant dans les années soixante vient modifier la forme des cérémonies de mariage au sein des sociétés populaires urbaines.

À Sanaa, le tamis de la société citadine conduit à la privatisation du don et à garantir ainsi "une certaine discrétion quant aux montants et à la provenance des dons" et éviter "la surenchère parfois cruelle qui caractérise les mariages d'inspiration tribale" (Mermier, 1997 : 113). En Égypte, la situation est différente : la pratique de la *nuqta* d'origine rurale se faisait en deux temps : le don principal était gardé secret et consistait, à l'instar du *rifd* yéménite (appelé *tarh* quand il franchit les portes de la ville) en une donation pour les mariés (*nuqat batniyya*). Un don bien moins important était fait en public devant l'orchestre (*nuqat zahiriyya*). Au Caire et dans les grandes villes égyptiennes, cette pratique a évolué. Elle a rencontré tout d'abord le modèle du cabaret : depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, les scènes des *night-s* (comme on les appelle parfois au Caire) sont en relation étroite avec les estrades des mariages. Les artistes sont les mêmes et ils sont rétribués selon le même principe : celui de la *nuqta*, qui dans ce contexte désigne l'argent versé par les membres du public pour la danseuse et l'orchestre.

On peut faire l'hypothèse que l'évolution dans la destination de l'argent au sein des mariages citadins dans la société populaire cairote est la rencontre de deux formes

---

<sup>5</sup> Cette tradition se retrouve dans le *mawâl*, poésie rurale improvisée et chantée qui est passée au Caire sous une forme modernisée intégrant des noms en incise, un peu à la façon des dédicaces des rappeurs. (cf. Puig, 2006).

rituelles : celle consistant à verser une très modeste obole aux mariés publiquement et celle consistant à verser à l'orchestre une rétribution directe de la part du public dans les mariages, puis dans les cabarets lorsqu'ils apparaissent au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans le contexte contemporain, l'argent publiquement distribué ne revient plus systématiquement à l'orchestre et à la danseuse et sa destination finale est arrêtée de manière contractuelle par les protagonistes, évolution qui n'est pas sans rapport avec la paupérisation des musiciens de mariage.

Aussi le mot qui désigne la pratique du don monétaire : *nuqta* pl. *nuqûl* a-t-il le double sens de gratifications faites à un orchestre et une danseuse et de "cadeau de mariage". De même, Muhamed 'Umran, dans son ouvrage sur les expressions de la musique populaire égyptienne, indique à l'entrée *nuqta* : "toute sorte de cadeau matériel ou en argent que les gens s'échangent à l'occasion d'événements sociaux, en particulier lors des réjouissances comme les mariages, les anniversaires, le septième jour de la naissance et la circoncision, de même qu'au retour du pèlerinage à la Mecque (...)"(266, trad. de l'auteur). Plus loin il indique que la *nuqta* consiste également à offrir de l'argent aux membres d'un orchestre et à la danseuse.

Notons, enfin, le développement de la pratique consistant à organiser une fête uniquement dans le but de récolter l'argent par l'intermédiaire de la *nuqta*. Ainsi de certaines fêtes d'anniversaires préparées par des parents afin de financer les études de leurs enfants ou encore des soirées organisées par un musicien et pompeusement appelées "nuits d'artistes". Ces nuits prennent une forme intermédiaire entre le cabaret "relocalisé" dans la rue et le *farah*, puisqu'elles intègrent des salutations aux invités. L'espoir d'un gain obtenu grâce aux dons de ces derniers constitue la motivation essentielle de l'opération. Toutefois, la réussite n'est pas garantie : elle dépend directement de la générosité du public qui peut se trouver très moyennement motivé pour effectuer des dons dans un tel contexte. Si les coûts d'organisation de la fête excèdent les dons monétaires, le musicien "y est de sa poche", comme je l'ai vu à plusieurs reprises. Ces opérations ne permettent pas, à la différence des tontines qui s'organisent dans les quartiers populaires (Singerman, 1995 : 76), d'obtenir des financements conséquents.

## Conclusion

### Vue de l'avenue Mohamed Ali : la fin d'une époque

Le film *Khali belak min Zuzu* (1972) anticipe bien des changements qui vont affecter la société égyptienne pour les trente années à venir, à commencer par la saturation de l'espace public par des référents religieux. Lors d'une scène de fête dans une famille de la bourgeoisie cairote, la petite troupe de chanteuses, musiciens et danseuses de l'Avenue Mohamed Ali, après avoir chanté et dansé selon les standards habituels se trouve entraînée malgré elle dans une danse moderne par les jeunes gens présents. La vieille almée visiblement très mal à l'aise dans cette situation prononce ce commentaire : « C'est la première fois, les fêtes prennent plusieurs formes et il faut que l'on distraie tout le monde, c'est le fondement du métier (*usûl al-kâr*) ».

Le mouvement qui s'annonçait alors et que les plus anciens dans le métier regrettent, était celui de la disparition des chansons spécialisées pour les différents événements (anniversaire, fiançailles, mariage, etc.).

Le témoignage ci-dessous rappelle cette transformation des répertoires :

*« J'allais dans les mariages et je jouais des chansons que jouent les 'awâlîm et les chants de fête qui se disent à l'occasion du mariage. Par exemple "depuis l'aube je me prépare" et "fais-moi belle maman, mon mari va venir me chercher" aussi "J'ai vu la mariée, Allah", des chansons spéciales pour le mariage. Aujourd'hui il n'y a plus de chansons qui correspondent à quelque chose. Tu va dans le mariage, tu trouveras un type qui chante sur n'importe quel sujet très éloigné de la mariée et du marié et de leurs familles. Et tu trouves un chanteur qui chante "Reviens papa, tu es mort, pourquoi?", "Non c'est interdit, arrête c'est interdit", "feu, feu, feu, mon cœur allume le feu". C'est-à-dire des choses comme ça, très bizarres qui n'ont aucun rapport avec le mariage et la circonstance. Je vais à un anniversaire, je chante des chansons d'anniversaire : "happy birthday to you, sanna heloua ya gemil", des choses comme : "les bougies sont allumées". Les chansons qui se disent aux anniversaires, dans les mariages de même. Une fête de tarab, je chante du tarab. Une fête de danseuse, je fais de la musique de danse ; je joue toutes les choses en fonction des circonstances. Je vais à une fête de gens du Golfe et des Saoudiens, je leur chante des chansons de chez eux. » (Ahmad, 2002, Le Caire, Darb al-Ahmar)*

Cette disparition d'un répertoire va de pair avec le changement de statut social affectant les musiciens spécialisés dans ces cérémonies qui sont installés avenue Mohamed Ali depuis près d'un siècle.

Jusqu'aux années soixante, l'aura de l'avenue traverse la géographie du Caire. La *shâri'* déborde ses frontières et devient le lieu du prestige musical et celui où se fait l'intégration au milieu professionnel. Celle-ci se manifeste dans la légitimité qu'acquiert le nouveau venu dans l'un des cafés de la corporation sur l'avenue. Il doit en effet être *sâhib kursî*, (détenir une chaise) c'est-à-dire quelqu'un qui peut en toute légitimité occuper une place dans le café, démonstration de son appartenance à la corporation. Les gens arrivant des provinces égyptiennes (et notamment du Delta) ne sont réellement intégrées à la communauté des artistes (avec ce que cela suppose comme facilités à exercer le métier) qu'à partir du moment où ils obtiennent une place – et donc une reconnaissance - avenue Muhammad 'Ali, cela quelque soit le prestige de leur parcours antérieur.

De nos jours, pourtant l'avenue a totalement perdu son prestige. Les instrumentistes et les chanteurs plus renommés s'en sont allés en quête de carrières légitimes et rémunératrices vers des destins plus nobles inscrits dans de nouveaux espaces et seule demeure une petite société de musiciens, « ambiancesurs » et imprésarios de petit acabit, qui continue de faire des cafés de l'avenue le siège de son activité professionnelle et de ses sociabilités.

Il est vrai que celle-ci figure davantage le milieu ambigu des musiciens et danseuses, maîtres des nuits cairotés, que la grandeur de la musique égyptienne. Elle n'est plus considérée comme un lieu de conservation des traditions artistiques populaires. Les membres des familles au sein desquelles se transmettaient le métier de génération en génération se disséminent peu à peu dans la ville et nul parent ne songerait à encourager son enfant à une carrière dans le milieu des artistes des cafés de Mohamed Ali. La musique légitime s'apprend dans les conservatoires ou à l'Institut de musique arabe ; elle se joue en costume occidental dans des salles prestigieuses comme l'Opéra du Caire

ou en vêtement traditionnel dans les palais de la ville fatimide. Elle est académique et non pas populaire, elle comble les hautes aspirations culturelles, conforte un projet nationaliste et n'œuvre pas à animer les réjouissances plus ou moins licites des fêtes des quartiers populaires ou les nuits un peu désespérées des cabarets bas de gamme.

Dans ce contexte, chacun insiste sur le fait que la prestation musicale n'est plus au centre de la fête nuptiale. Ainsi nul besoin de développer des compétences musicales poussées pour intervenir sur les estrades, il suffit de jouer quelques notes d'une chanson reprise par le chanteur ou la chanteuse qui sera de toute façon coupé très vite par la *nabatchî*. Les jeunes musiciens qui investissent l'avenue apprennent sur le tas, dans le souk comme on dit (*fi sùk*) et se contente de reproduire approximativement les mélodies à la mode en intégrant tout de même quelques classiques de la grande chanson égyptienne du siècle. Mais les répertoires spécialisés ne sont plus sollicités, à tout le moins en milieu urbain.

Ainsi, à l'instar des mariages d'antan, toute évocation de l'histoire de l'avenue Mohamed Ali parmi les membres de la corporation entraîne des soupirs désabusés accompagnés d'un inévitable commentaire sur la fin, déjà un peu lointaine, de la belle époque : l'avenue ? « C'est fini, terminé, *khalàs* ».

### Références bibliographiques :

GHUNAYM M. A., 1998 : *Gamâ'ât al-ghinâ w-al-tarab fi shâri' Siyâm bi-madinati-l-Mansûra, Dirâsa anthrûbûlûgiyya*, (les groupes de chants et de *tarab* de l'Avenue Suyam à al-Mansura, Etudes anthropologiques), al-markaz al-hadhârî li 'ulûm al-insân wa turath ash-sha'abî bi gâmi'at al-Mansûra.

LAMBA H., 1911 : *Code administratif égyptien contenant : Les actes et lois organiques du Khédivat, les lois, décrets et règlements administratifs. Annotés de la jurisprudence mixte et indigène. Les lois financières*, Paris, Librairie de la société du recueil Sirey.

MERMIER F., 1997 : *Le Cheikh de la nuit. Sanaa : Organisation des souks et société citadine*, Sindbad, Actes Sud.

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

PUIG N., 2006 : "*Sha'abî*, populaire : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte", *Civilisations, Musiques "populaires": catégorisations, circulations, enjeux*, Sara la Menestrel (dir.), Université Libre de Bruxelles : 23-44.

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.

SINGERMAN D., 1995 : *Avenue of Participation, Family Politics and Networks in Urban Quarters of Cairo*, Princeton University Press.

*Extrait musical* : Improvisation (*taqsîm*) accordéon (Kamel Fu'ad) et tabla (Sayid) (auto-production, studio Merryland – Héliopolis, Le Caire, 2005) (9:08).