Le long siècle de l'avenue Muhammad ʿAlī

D'un lieu et de ses publics musiciens

Nicolas Puig

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ema/879>

DOI : 10.4000/ema.879

ISSN : 2090-7273

Éditeur

CEDEJ - Centre d'études et de documentation économiques juridiques et sociales

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2001

Pagination : 207-223

ISBN : 2-87027-963-9

ISSN : 1110-5097

Référence électronique

Nicolas Puig, « Le long siècle de l'avenue Muhammad ʿAlī », *Égypte/Monde arabe* [En ligne], 4-5 | 2001, mis en ligne le 08 juillet 2008, consulté le 07 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ema/879> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ema.879>

Ce document a été généré automatiquement le 7 juillet 2022.

Tous droits réservés

Le long siècle de l'avenue Muhammad cAlî

D'un lieu et de ses publics musiciens

Nicolas Puig

- 1 Le « long siècle » de l'avenue Muhammad cAlî au Caire s'achève par l'anamnèse du lieu. Les artistes (*fannânîn*) qui le pratiquent de nos jours évoquent ainsi son écho historique pour rehausser le prestige de la corporation, délivrant une image obsolète de la place. En effet, l'Avenue doit sa position privilégiée dans les perceptions toponymiques de la ville au fait que son histoire est liée à celle des musiciens du Caire. Le dialogue entre les lieux et les conceptions musicales y est audible depuis que ces derniers s'installèrent au début du XX^e siècle sous les arcades du *shârîc*, suivis des ateliers de fabrication d'instruments de musique.
- 2 La chronique du lieu et de ses publics, des traditions musicales s'y enracinant et du rythme de ses transformations et, finalement, de ce qui en scande la vie au cours du siècle, dévoile des cités dissemblables et des cultures urbaines variées – c'est-à-dire, des façons de faire, de dire et de se représenter la ville qui sont inégalement partagées et qui procèdent de temporalités différenciées.
- 3 Actuellement pôle urbain de la musique populaire – celle qui s'exerce prioritairement mais pas nécessairement dans les milieux pauvres – l'Avenue s'inscrit dans des temporalités plus prestigieuses. Elle agence, durant son histoire, des coordonnées espace/temps distinctes de la ville, de ses centralités et de ses axes culturels mais aussi politiques. Ainsi, l'espace prescrit des temps. L'avenue Muhammad cAlî au Caire, connue également « à ses débuts » sous le nom de Sultân Hasan (Mubârak, 1980a, p. 204) et portant de nos jours, en sa partie nord, le nom officiel de *shârîc al-Qal'a* (avenue de la Citadelle), est loin d'être un lieu anodin. Son importance, encore renouvelée dans la conscience territoriale des habitants du Caire contemporain, appert de la récurrence de l'évocation d'un « âge d'or », s'inscrivant dans le cadre de chronologies spontanées, ainsi que de l'idée répandue d'une décadence actuelle répondant à un passé glorieux.
- 4 Pris dans l'histoire du système territorial de la ville et d'une pratique musicale professionnelle liée à l'évolution des perceptions esthétiques mais aussi des sociabilités,

le lieu déroule la chronique de deux évolutions concomitantes. En effet, en filigrane de l'évolution du lieu et de ses publics, est esquissé le contour de dynamiques affectant à la fois les topographies urbaines et les esthétiques et pratiques musicales, ainsi que les relations entre ces deux éléments – la ville et ses musiques. L'histoire de cette configuration se joue en trois temps : l'installation, l'âge d'or et le déclin.

Fig. 1 – Carte du Caire avec les principaux toponymes cités dans le texte.

L'installation

- 5 Reflet d'une volonté politique réformatrice, le tracé de l'Avenue répond à une rationalité urbaine dominatrice s'invitant au cœur des vieux quartiers cairotes. Le plan pour l'aménagement urbain de la ville dessiné au milieu du XIX^e siècle, sous le règne de Muhammad cAlî, prévoit, en effet, de nouvelles rues et des élargissements, dans lesquels s'insère une nouvelle diagonale, telle « une incision chirurgicale à travers le très dense quartier résidentiel, entre Azbakiya et la citadelle » (Abu-Lughod, 1971, p. 96). La future avenue Muhammad cAlî doit ainsi s'implanter entre la mosquée de Sultân Hasan et la zaouïa d'al-Rifâ'î et les cimetières intérieurs d'Azbakiyya et de Munâsira (Mubâarak, 1980b, p. 247). Muhammad cAlî fit l'acquisition de ces terres en prévision du percement de son avenue et la zone fut rasée, les os déplacés vers d'autres cimetières (celui de l'imam Shâfi'î, notamment). Toutefois, les deux cimetières continuent à être utilisés jusqu'aux dernières années de son règne (1805-1848) : la construction de l'Avenue est, en effet, abandonnée à cette époque et ne sera reprise que quelques années plus tard, sous l'ère du khédive Ismâ'îl (1864-1879).
- 6 Dès la fin des années soixante, une politique systématique de grands travaux est mise en place et sous l'impulsion d'Ismâ'îl, « Le Caire sort de ses limites ottomanes et se constitue en ville moderne, aussi bien dans sa forme construite, dans son organisation sociale et économique que dans sa relation au territoire égyptien. La ville musulmane

traditionnelle, centre provincial de l'empire ottoman, devient alors la capitale d'une Égypte de moins en moins dépendante de la Porte » (Arnaud, 1997, p. 171).

- 7 À cette modernité urbaine correspond une modernité musicale qui participe d'un même mouvement réformateur. De nouvelles territorialisations des lieux de rassemblement culturel se mettent alors en place suivant les nouvelles centralités de la ville d'Ismâʿîl pacha. Les nouveaux jardins d'Azbakiyya dans lesquelles sont disséminés des kiosques à musique accueillent des instrumentistes ottomans qui affluent au Caire tout au long du siècle, invités par les membres de la famille khédiviale et par les confréries (Lagrange, 1996, p. 70). Une musique de cour se développe dans les salons du palais de ʿAbdîl dont le plus célèbre représentant est le chanteur et compositeur ʿAbdû al-Hamûlî, originaire de Tanta. La musique européenne est à cette époque bien représentée au Caire, à travers notamment des écoles de musiques militaires et de l'Opéra du Caire. C'est dans ce contexte de re-formulation à la fois urbaine et musicale que s'effectue, au début du XX^e siècle, l'installation d'un grand nombre de musiciens et d'artisans avenue Muhammad ʿAlî.
- 8 La construction de l'Avenue s'achève au début des années 1870, elle est ouverte fin 1873 à la circulation, venant allonger la liste des grands travaux du khédivé, qui avait pour ambition de faire de sa ville un second Paris en suivant le modèle « haussmannien » (Arnaud, 1997, p. 173 ; Abu-Lughod, 1971, p. 100-112). La nouvelle percée dépasse les deux kilomètres de long et sa construction a entraîné la destruction d'un nombre considérable de bâtisses, d'habitations, de boutiques de commerçants et d'artisans, plus quelques mosquées et bains publics. Jean-Luc Arnaud souligne que « le seul percement de la rue Muhammad ʿAlî a nécessité l'enlèvement de plusieurs dizaines de milliers de mètres cubes de décombres et son remblai a mobilisé quarante wagons durant plus de cinq mois » (Arnaud, 1998, p. 181).
- 9 Le plan de l'Avenue correspond à des standards européens : « L'avenue était considérablement plus large que la Sikka al-jadîda et, à la différence de cette dernière, était équipée de vastes trottoirs protégés du soleil par des arbres et par les arcades d'immeubles rapidement construits pour faire la jonction sur d'autres tronçons. Des réverbères au gaz furent installés sur toute la longueur de la voie qui, pour les plus grandes joie et fierté du khédivé, était balayée trois fois par jour de façon compulsive afin d'en conserver le sol immaculé. Le rêve de Muhammad ʿAlî était ainsi enfin réalisé » (Abu-Lughod, 1971, p. 113). Toutefois, il faut préciser que ce n'est qu'à la fin du siècle que ce rêve prend réellement forme et que les arcades sont adjointes aux trottoirs. Des bribes de parcelles subsistent en bordure du percement et elle n'offre une certaine régularité, sur toute sa longueur, qu'à partir des années 1890. (Arnaud, 1998, p. 178). Marcel Clerget, en défenseur du patrimoine architectural islamique porte, quant à lui, un jugement sévère sur cette opération, puisqu'il écrit : « La percée de la rue Muhammad ʿAlî avait déjà coûté bon nombre de monuments irremplaçables sans rapporter en retour autre chose qu'une voie droite jalonnée de constructions à galerie, misérables et vulgaires » (Clerget, 1934, p. 340).
- 10 Dans le nouveau système urbain qui se met en place, l'Avenue constitue néanmoins un axe privilégié, permettant de relier la citadelle – centre militaire et administratif et résidence des vice-rois d'Égypte jusqu'à l'établissement du palais de ʿAbdîl, à partir du dernier quart du XIX^e siècle – au nouveau pôle qui se met en place à travers la vieille ville, autour du triangle Azbakiyya Nord/Azbakiyya Sud et place Bâb al-Lûq. Cette percée de plus de deux kilomètres de long, « en coupant en diagonale l'orthogonalité

générale du tissu ancien produit d'importants raccourcis » (Arnaud, 1998, p. 130). Elle relie directement trois établissements khédiviaux récents, le palais de la place ʿAtaba al-khadra, le palais du gendre du khédive à Bâb al-Khalq et la citadelle et la mosquée al-Rifâʾî (Arnaud, 1998, p. 148). Les musiciens et les fabricants d'instruments s'installent sur cette avenue vraisemblablement et tout à la fois, pour être proches de la ville nouvelle et de ce qu'elle symbolise, afin de disposer d'un accès privilégié aux nouveaux centres culturels et enfin, en signe d'allégeance au pouvoir dont l'Avenue symbolise toute la magnificence.

- 11 À cette époque, sous l'impulsion khédiviale, la musique accède à un rang privilégié et s'insère spatialement et socialement au centre des pratiques urbaines cairot.
- 12 Les courants musicaux accompagnent le réformisme qui traverse l'Égypte durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Philippe Vigreux note ainsi la communauté d'idées qui unit ʿAbdû al-Hamûlî, chef de l'école musicale dite khédiviale, souvent présenté, à travers son œuvre, comme un acteur efficient de la cause nationale égyptienne, et le penseur Muhammad ʿAbdû (Vigreux, 1991, p. 56). La musique égyptienne acquiert une autonomie musicologique, en même temps que la nation s'émancipe, développant un esprit particulier entre cultures turque et européenne. Al-Hamûlî, associé à la cour du khédive, se rend à plusieurs reprises à Istanbul d'où il ramènera des innovations musicales qui seront intégrées à un vieux fond arabe et local, tandis que le pays s'ouvre largement aux influences musicales occidentales et aux nouveaux instruments. En résumé, « la musique a été affectée d'un changement dicté par les conditions sociales » (Vigreux, 1991, p. 58).
- 13 L'émergence de cette nouvelle ville est marquée par l'invention de lieux d'expressions culturelles. La présence massive d'étrangers, Européens et Turcs, contribue à la production d'une ambiance urbaine inédite. Dès la fin du XIX^e siècle déjà, 5 000 Français résident au Caire. Aux alentours des années 1850, Flaubert constate la présence de nombreux « *cawadja françaou* » – étrangers français – au cours de son périple égyptien. Il décrit les manifestations culturelles de la ville telles les marches militaires au son des polkas dans le désert ou encore la prestation des musiciens maltais d'Azbakiyya (Flaubert, 1986, p. 204).
- 14 Soulignant le caractère privilégié du nouvel axe, la première des huit lignes de tramway construites au Caire à la fin du siècle est mise en service en août 1896. Elle relie ʿAtaba à la place Muhammad ʿAlî (sous la citadelle) via l'avenue éponyme. Les hôtels internationaux et les communautés étrangères élisent résidence dans la ville nouvelle. Les étrangers et l'aristocratie égypto-ottomane s'y retrouvent dans les nouveaux endroits à la mode : au théâtre national, inauguré en janvier 1868 ; à l'Opéra du Caire, où l'on joue, en 1872, pour l'inauguration, *Aïda*, commandée par Ismâʿîl pacha au compositeur italien Giuseppe Verdi. Les édifices de style européen se multiplient dans la ville nouvelle et « chaque jour, un orchestre khédivial formé de Turcs et d'Européens joue de la musique militaire », tandis que « la musique locale et européenne était jouée dans les cafés de style européen » mais « n'attirait guère le public égyptien qui préférerait fréquenter les cafés orientaux où l'on jouait de la musique arabe la nuit durant » (Raymond, 1993, p. 312). L'impulsion donnée à la musique militaire avait été le fait de Muhammad ʿAlî qui créa, entre 1824 et 1834, cinq écoles sous la direction de spécialistes allemands et français (Revue *al-Mûsîqâ*, 1935, p. 43).

- 15 C'est dans ce contexte de création d'une ville nouvelle dotée de tous les symboles occidentaux (en surface, tout au moins), y compris dans l'organisation des loisirs artistiques, que prend place l'installation des musiciens et artisans sur l'avenue Muhammad cAlî. Elle se fait au voisinage des lieux d'implantation des populations étrangères, et notamment européenne, qui se concentrent dans les nouveaux *qism* de Waylî, cAbdîn, Azbakiyya, Muskî et Shubra (par ordre d'importance, greque, italienne, anglaise et française) et dans la proximité immédiate du nouveau palais khédiviale de cAbdîn.
- 16 Selon les anciens de l'Avenue (mais qui ne sont pas contemporains des faits car ils sont nés, tout de même, dans les années vingt), ce sont les nouvelles musiques importées, notamment les fanfares, qui investissent tout d'abord le *shâri*. Puis, les professionnels d'instruments locaux s'imposent : *cûd* (luth arabe), *rabâba*, (vièle à deux cordes) ou encore *qânûn* (cithare en forme de trapèze) et diverses percussions orientales. En 1906, Jamîl Georges, ressortissant d'Alep, crée l'un des premiers ateliers de lutherie de l'Avenue. La localisation des cafés de musiciens et des ateliers est restée jusqu'à nos jours concentrée sur une partie septentrionale de la voie, entre Bâb al-Khalq et Midân al-cAtaba, de part et d'autre de la place Ard Sharîf, sur une distance n'excédant pas une centaine de mètres.
- 17 En 1908, on recense un café sur l'avenue Muhammad cAlî. Ils sont quatre en 1911 : le café de la Bibliothèque, l'Indian Bar, le Louxor Bar et le Port-Soudan (Poffandi, 1908 & 1911). Toutefois, il s'agit d'établissements dont les propriétaires sont européens ; rien ne permet d'affirmer que ces derniers sont les lointains ancêtres des cafés actuels. Sur l'Avenue, on a gardé la mémoire d'autres lieux tenus par des Égyptiens, abritant les musiciens de l'époque sans être consignés dans les annuaires, attachés à recenser les seuls Européens. Autre indication de la personnalité urbaine de l'Avenue, en 1911, sur la petite dizaine d'importateurs de phonographes au Caire, on trouve deux horlogers arméniens, qui se lancent dans l'aventure de la commercialisation des nouvelles technologies musicales.
- 18 L'organisation territoriale du milieu musicien qui se met en place à cette époque va de pair avec l'obsolescence progressive du système de la guilde soumise à l'autorité d'un *shaykh* (Lagrange, 1996, p. 73). Les impresarios accompagnent l'industrialisation du milieu musical et un syndicat, forme moderne de structuration de la corporation, est créé au début des années vingt. D'autres villes égyptiennes vivent au même moment une semblable évolution. C'est le cas de Mansoura, dont l'avenue Siyâm, en se constituant en centre musical de la cité, devient une sorte d'équivalent provincial de l'avenue Muhammad cAlî du Caire (Ghûnaym, 1998).

L'âge d'or

- 19 L'âge d'or est celui de la chanson égyptienne, qui acquiert une place centrale dans le monde arabe grâce à des interprètes de talent, formés, à l'école rigoureuse de la musique savante, à une musique réformée qui procède de la *Nahda* tout en intégrant des influences occidentales. Grâce, aussi, à une puissante industrie du disque qui prend son essor à partir de 1904. Mais ce nouveau courant ne fait pas l'unanimité au moment de sa constitution et des débats houleux secouent le milieu jusque tard dans le siècle. Ces débats opposent, à l'occasion du congrès du Caire en 1932, les partisans d'une évolution de la musique arabe – mouvement lancé notamment par les compositions de Zakariyya Ahmad et Sayyid Darwîsh et propagé par les grandes voix de l'époque comme Munîra al-Mahdiyya, Fathiyya Ahmad ou encore Sâlih cAbd al-Hayy – et ceux qui

trouvent ces innovations déplacées. Ils opposent à l'envahissement de la musique égyptienne par « la chansonnette vulgaire »²⁰ notamment, les compositions de Muhammad ʿUthmān et de ʿAbduh al-Hamûlî, le réformateur de la musique arabe au XIX^e siècle, devenu, en une cinquantaine d'années, le symbole de l'ancien (*al-qadîm*) (Al-Shawan Castelo-Branco, 1992, p. 43). Il est d'ailleurs symptomatique que l'on trouve dans le premier numéro de la revue de l'Institut royal de musique arabe, qui défend une position traditionaliste, un article sur Hamûlî, même si c'est à l'occasion du trente-cinquième anniversaire de sa mort. Pour les journalistes de la revue, « l'âge d'or » (*al-ʿasr al-dhahabî*) correspond à la période d'activité du grand musicien. Mais, déjà, ce discours est totalement dépassé par la puissance populaire d'une musique largement diffusée par les nouveaux médias, à l'instar de la radio dont on trouve de nombreuses publicités dans les revues de l'époque.

Fig. 2 – Sabah.

- 20 C'est alors également qu'apparaît Umm Kulthûm, faisant peu à peu l'unanimité autour de son art et, dès après la Seconde Guerre mondiale, réunissant autour du même *tarab* – extase musicale – des admirateurs de tous les milieux sociaux. Les Cairetes qualifient tour à tour son art d'authentique (*asîl*), d'appartenant au patrimoine (*turath*) ou encore, de classique (*klasîkî*) (Danielson, 1999, p. 14). Certains commentateurs parlent également de musique « éduquée », *mûsîqâ mutaʿallima*, qui peut procéder, en la dépassant dans le raffinement expressif, des qualités expressives de la musique populaire (*shaʿbiyya*). Umm Kulthûm a, avec le chanteur et compositeur ʿAbd al-Wahâb, régénéré le chant arabe et contribué à la diffusion d'un art musical fortement axé sur sa composante vocale. Cette évolution s'inscrit dans un processus, entamé au XIX^e siècle, d'intensification des contacts avec les musiques occidentales et d'intégration, dans les orchestres arabes, d'instruments comme le violoncelle, la contrebasse, le saxophone ou encore l'accordéon. Au terme de ce mouvement de vulgarisation raffinée de la musique savante de la *Nahda*, prend place, à partir du début des années soixante, la chanson de variété longue, liée, au départ, à la personnalité de l'astre de l'Orient puis imitée par la plupart des grandes voix de l'époque (Lagrange, 1996, p. 136).
- 21 Grâce à la prédominance des médias et à la diffusion d'une importante production audiovisuelle, l'Égypte devient le centre du monde arabe à partir duquel essaient les nouveaux courants culturels. Cette domination va de pair avec une propension à

assumer le *leadership* du nationalisme arabe. Ces aspirations se rencontrent par l'intermédiaire de deux figures de l'identité arabe, culturelle et politique, Umm Kulthûm et Nâsir [Nasser].

- 22 L'avenue Muhammad ʿAlī est alors, jusqu'aux années soixante, voire soixante-dix, un lieu de polarisation qui accueille toute une foule de travailleurs de la radio et de la télévision égyptiennes, d'artistes divers, *fannânîn*, *ʿâzifîn* (instrumentistes), *mutribîn* (chanteurs) représentant ces nouvelles tendances musicales. Les cafés, organisés selon le modèle en vigueur, en lieux de regroupement professionnel, permettent aux musiciens de se retrouver afin d'échanger des informations, nouer des contacts et, éventuellement, passer des contrats. Ils parachèvent ainsi une évolution entamée dès le XIX^e siècle, après la création de l'Avenue. Les cafés se scindent alors en deux groupes. D'une part, les cuivres – *nuhâs* – employés dans les fanfares locales (*hasaballa*), qui accompagnent notamment les processions nuptiales (*zaffa*). L'apprentissage se faisait dans le cadre des écoles de l'armée et de la police, dont on s'affranchissait ensuite pour jouer, plus rarement écrire, des compositions de différents styles (dont les marches). D'autre part, les instruments locaux de la musique arabe (le *ʿūd*, et le *qânûn*, par exemple) et les diverses percussions – les joueurs d'instruments à cordes importés comme le violon et, plus tardivement, la guitare basse et la guitare électrique étant rares dans l'Avenue et plus fréquents dans les cafés du quartier de Tawfīqiyya. Excepté le cas des instrumentistes les plus réputés comme le luthiste al-Qasabgî, les premiers faisaient d'ailleurs, à cette époque, l'objet d'un certain mépris de la part des classes aisées – mépris qui se transformera progressivement en estime, suite à une redécouverte du *ʿūd*, concomitante d'un regain d'intérêt pour le patrimoine « arabo-islamique ».
- 23 Pendant cette période, l'aura de l'Avenue traverse la géographie du Caire. Le *shâriʿ* 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 intégrés 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 ʿAlī, cela quel que soit le prestige de leur parcours antérieur.
- 24 L'apprentissage se fait alors dans et par le *sûq* (le marché), c'est-à-dire par la pratique assidue au sein des différents orchestres. De nos jours ne demeurent que les praticiens d'une musique de proximité n'officiant plus que dans les fêtes de quartiers mais la notion de *sûq* continue d'être la référence suprême à l'aune de laquelle se mesure la qualité et le succès du musicien. Celui-ci oscillera ainsi entre l'état de *madrûb fî-l-sûq* (mort pour le marché) ou, au contraire, de *matlûb fî-l-sûq* (demandé sur le marché). Le *sûq* désigne ainsi, dans ce contexte contemporain, le champ de la musique et de son exercice dans son ensemble et, s'agissant de l'avenue Muhammad ʿAlī, il est aujourd'hui, comme hier, mais dans des contextes bien différents, la porte qu'empruntent les impétrants de toutes origines pour conquérir la ville.
- 25 Parallèlement à l'apprentissage par la pratique et l'imprégnation que procure le *sûq*, la prestigieuse Académie de l'Institut royal de musique arabe, créée en 1928 et sise dans

un bâtiment de Ramsîs, se spécialise dans la musique savante (l'héritage de Hamûlî et du compositeur Muhammad ʿUthmân, notamment) et dans les musiques occidentales classiques. Le programme de l'Institut assigne à l'Académie une double vocation, former d'abord des professeurs, puis des virtuoses, en recourant pour ce faire à un cursus comprenant l'étude de la théorie de la musique arabe et occidentale, l'histoire de la musique, la pédagogie de la musique et la science des instruments de musique. Les principaux instruments employés sont « l'oud, le kanoun, le santour, le tambour, le rebab, des instruments à archet et même l'antique et traditionnel nay » (*al-Mûsîqâ*, 1935, p. 45). Ceux de Muhammad ʿAlī se concentrent, quant à eux, sur la chanson – prestigieuse et « kulthûmienne » ou bien plus légère. À ces musiques différentes correspondent des lieux différents : le centre de la ville européenne, l'avenue Soliman pacha (rebaptisée Tal'at Harb) pour le *qadîm* et les musiques classiques européennes (les magasins de pianos, le siège de l'Institut royal de musique arabe sont dans cette zone). Le *shâri*, quant à lui, est le siège des nouveaux courants musicaux, le lieu de réunion des artistes qui les diffusent, soit directement dans la rue, à l'occasion de différentes fêtes et occasions familiales, soit par l'intermédiaire de l'un des puissants médias qui se mettent en place à cette époque.

- 26 Certains chanteurs célèbres, également, sont issus de l'Avenue et contribuent à en accentuer le prestige. Elle devient le lieu des musiciens *khamas nugûm* (cinq étoiles), le milieu artistique musical et celui de la radio/télévision se rencontrant dans l'un des cafés Halawithum, Sa'd al-Sawwâ', Kazînu Sharîf ou encore Ahwat al-tigâra (le plus prestigieux). Les plus anciens évoquent, avec beaucoup de nostalgie, cet âge d'or qui correspond aussi à celui de leur jeunesse, avec la même propension à enjoliver ce temps de la grandeur musicale de l'Avenue. Nombreux sont ceux qui ont commencé leur carrière en arpentant les trottoirs de l'Avenue, cherchant à apercevoir une des étoiles dans l'un des établissements. Si l'on retranche la part de discours convenu, dont je me fais ici l'écho, il apparaît que cette époque correspond à un certain respect de la pratique musicale à tous les niveaux ; en conséquence, le traitement social, mais aussi économique, des musiciens, s'en ressentait, qui prenait davantage en considération la valeur du travail fourni. « La génération d'aujourd'hui ne respecte rien, les gens ne respectent pas leur contrat, ils peuvent prendre plusieurs avances et choisir ensuite alors que la réputation du musicien est également liée à son comportement et à sa parole. Il y a trente ans, toutes les vedettes de la télévision et de la radio fréquentaient les cafés de l'avenue Muhammad ʿAlī. Maintenant, plus personne ne vient, car il n'y a plus de confiance, ce n'est plus de l'art mais du travail alimentaire. Le marché est foutu (*al-sûq bâyiz*). Ils font n'importe quoi, la guinée [livre égyptienne] rend les gens fous ! »
- 27 Cet âge d'or de la musique égyptienne parachève une évolution entamée lors de la *Nahda* au XIX^e siècle et constitue un moment de l'histoire où la relation entre musique et société est pacifiée. L'usage politique et nationaliste de la chanson, mise au service de la patrie et de la nation arabe à l'époque de Nâsir et la façon dont, au cours du siècle, des interprètes ont contribué à l'exportation de la culture musicale, de la poésie populaire et du dialecte égyptiens (Bayram al-Tûnisî, parmi beaucoup d'autres, joue un rôle important à cet égard) ont permis de développer un regard plus indulgent sur un milieu tout de même considéré comme sulfureux. Lorsque, en effet, les conditions historiques très précises qui président à cet âge d'or que symbolise l'aura de l'avenue Muhammad ʿAlī ne sont plus réunies, alors, de nouveau, la musique devient le monde des *ʿawâlim*, du nom de ces femmes à la réputation douteuse, maîtresses de chant et de

danses qui officiaient dans les *haramlik* et les gynécées. Cela même si elles purent bénéficier, sous les Ottomans, d'une respectable réputation, alliant reconnaissance artistique et considération (Ghunaym, 1998, p. 9).

- 28 À la fin des années soixante et dans les années soixante-dix, un double mouvement se produit. L'Avenue emblématique de la tradition musicale cairote se marginalise et se paupérise au profit d'autres polarités urbaines accompagnant le développement d'Héliopolis au Nord-Est, où sont implantés d'importants studios d'enregistrement, et celui des quartiers de la rive est du Nil, notamment le quartier des Pyramides, où se multiplient les cabarets de luxe et où est hébergé l'ancien Institut royal de musique arabe. Les musiques changent aussi et les nouvelles générations de musiciens rejoignent le district de Tawfiqiyya où se trouvent des cafés de musiciens, quelques cabarets populaires et le siège du syndicat. Dans la nouvelle poly centralité qui se met en place, ce lieu est plus polarisant que l'avenue Muhammad ʿAlī dont le prestige est sérieusement entamé par les migrations des plus prestigieux de ses membres vers une place concurrente. Les grands instrumentistes ne sont désormais que rarement issus du milieu des musiciens populaires, une coupure s'opère et le prestige musical échappe à la rue et à son monde. La chanson arabe « savante » s'étudie désormais dans les instituts de musique et les conservatoires. Les musiciens de l'Avenue voient les lieux d'exécution de leur art se rétracter en même temps que disparaissent les grandes vedettes d'antan remplacée par des générations plus nombreuses, éclatées, et qui tournent le dos à l'Avenue et à ses cafés.
- 29 C'est également à cette époque que la sociabilité des cafés, notamment ceux où l'on écoute de la musique, décline franchement, terminant une évolution entamée dès les années trente avec l'apparition de la radio. Ainsi, « si d'aucuns, tel le café du Commerce de la rue Muhammad ʿAlī, avaient vu leur renommée grandir parce qu'y fréquentaient des célébrités comme ʿAbd al-Wahâb et Umm Kulthûm, il en avait été différemment pour les petites constructions en bois qui peuplaient les bords du Nil aux environs de Rawd al-Farag » (Ibrahim & Pignol, 1986, 198). Cette tendance se confirme à la fin des années soixante avec la diffusion de la télévision. Les sociabilités se transforment, les musiques et les polarités urbaines également. C'est la dernière phase de la chronique de l'avenue Muhammad ʿAlī, celle du déclin relatif.

Le Déclin

- 30 L'Avenue est, du point de vue musical, un lieu aujourd'hui un peu délaissé, qui s'est contracté sur lui-même et sur ses environnements directs – les districts d'al-Darb al-Ahmar, ʿAbdîn et Muskî. À l'écho qu'elle conserve, on mesure toute sa popularité et ce qu'elle a pu représenter dans l'histoire culturelle égyptienne. L'Avenue figure une période, un style de vie, une forme artistique, une ambiance spécifique qui ont disparu et l'insistance à évoquer le lieu montre toute la nostalgie dont il est porteur. Ce dernier évoque tout autant une identité aujourd'hui retravaillée – notamment à des fins stratégiques dans le milieu des musiciens – qu'un mode de vie brusquement délaissé au profit de nouvelles pratiques urbaines et de nouveaux lieux.
- 31 Du point de vue du prestige musical, le *shâriʿ* conserve, comme un tribut à son passé, une certaine renommée. Les musiciens de ce lieu se prévalent volontiers de cette appartenance et ils sont accueillis par leurs pairs, à un *mawlid*, à un *farah* quelconque ou encore dans un cabaret, par référence à l'Avenue. On accueille ainsi le grand *ustâdh*, *al-fannân al-kabîr fulân min shâriʿ Muhammad ʿAlī*, le maître, le grand artiste untel de l'avenue Muhammad ʿAlī. La prescription territoriale est d'ailleurs de mise lors de la

présentation au micro de tout nouvel arrivant à une fête dans laquelle sont invariablement annoncés son titre (réel ou symbolique, simple marque de respect) et sa place dans la ville.

- 32 Mais, tandis qu'il était question précédemment de ʿAbd al-Wahâb et même d'Umm Kulthûm, que l'on pouvait apercevoir au café du Commerce (Qahwat al-tigâra), on parle de nos jours de musiciens populaires, les *ʿawâlim*. Or il s'agit d'un métier qu'aucun père de famille respectable ne laisserait ses enfants exercer. La pratique des instruments dans les quartiers populaires est considérée comme honteuse, surtout les percussions. Dans cet environnement peu favorable, les jeunes louent les instruments pour en jouer et accompagner des chants *a capella*, dans la rue ou lors de déambulations dans les quelques lieux autorisant ce genre de pratiques, parmi lesquels le zoo de Gîza. Toutefois, il est hors de question de posséder un instrument ou une percussion chez soi. Qu'un jeune s'aventure à ramener chez lui un simple *tabla* (darbouka) et, accusé de vouloir travailler dans une profession maîtresse des nuits de la ville, il s'expose à une sévère correction paternelle.
- 33 La relation entre la musique et la société redevient problématique. La mauvaise réputation des musiques « populaires » ne date pas d'aujourd'hui. Signalons simplement, de façon anecdotique, que dans ses impressions du Caire au XII^e siècle, le rigoureux Ibn Saʿîd note les mœurs dissolues de la ville, et évoque « l'ivrognerie qui est cause de criminalité, l'audition d'instruments à corde, la sortie de femmes de mauvaise vie le visage découvert, la publicité faite aux lieux de plaisir » (Raymond, 1993, p. 101).
- 34 Aujourd'hui, on compte sur l'Avenue quatre cafés rassemblant musiciens, imprésarios (dont ceux qui emploient les danseuses) et une dizaine de magasins d'instruments de musique concentrés, comme au temps de leur splendeur, autour de la place Ard Sharîf, à mi-chemin entre ʿAtaba et Bâb al-Khalq. C'est l'avenue des *ʿawâlim*, dont le sens péjoratif désigne ceux qui exerce un métier vil et, qui plus est, un métier de femme. Un proverbe répandu les décrit ainsi : « *Kâr gharghara – shughlat mara – nawm khara – tsallam ʿalâ illî mâ tarafûsh* » Métier inutile ; métier de femme ; sommeil de merde ; tu salues celui que tu ne connais pas.
- 35 Certains musiciens se plaisent à transformer cette stigmatisation en point positif faisant la force spécifique des musiciens de Muhammad ʿAlî, leur principal compétence. *ʿAwâlim* n'est pas rapporté alors à *ʿâlima*, la savante, qui désigne le « nom d'une catégorie de chanteuses égyptiennes attestée par des sources des XVIII^e et XIX^e siècles et formant une sorte de corporation » (Rodinson, 1978, p. 415-416) – nom qui passe en français sous le vocable almée. Ces *ʿawâlim*-là sont souvent confondues, notamment dans le récit du périple égyptien de Flaubert, avec les *ghawâzî* qui se faisaient une spécialité des danses lascives, et qui, pour la plupart, exerçaient le plus vieux métier du monde. C'est, en revanche, à *ʿâlam*, monde, qu'est ici rattaché le terme, au moyen d'une petite manipulation linguistique. Les *ʿawâlim* désignent ainsi les mondes différents que les musiciens abordent dans l'exercice de leur profession. Ils se sentent ainsi « passeurs de mondes », car ils ont à se produire devant des publics très différents – rappelons qu'ils saluent ceux qu'ils ne connaissent pas. Cette idée évoque celle des compétences des citadins à évoluer dans des milieux différents, elle évoque la diversité des mondes urbains. Finalement, en disant cela, les musiciens nous parlent de leur ville et de la façon dont ils en perçoivent les différents territoires et les diverses segmentations. Certains revendiquent le fait qu'ils soient capables d'aller dans n'importe quel endroit, à Manshiyat Nasr, vaste quartier périphérique à la réputation douteuse, comme à

Muhandisîn, quartier bourgeois, croisant tous les milieux, des plus pauvres aux plus aisés, afin d'exercer leur métier, en répondant aux attentes diversifiées des publics. C'est cela aussi le *sûq*, la référence absolue d'un apprentissage qui implique de savoir lire la ville, ses quartiers et les caractéristiques supposées de leurs habitants afin de moduler la prestation offerte. Il offre l'apprentissage de la compétence à « interagir » – *ta'âmul ma'* – avec l'ensemble des habitants de la ville, quel que soit leur « niveau culturel ».

- 36 Les pratiques musicales amplifiées se développent, conduisant peu à peu à la disparition des fanfares et à la transformation des orchestres de mariage. Les perceptions esthétiques ordinaires connaissent un changement important en relation avec celles affectant les ambiances sonores entre les deux périodes de l'âge d'or et du déclin de l'Avenue. Il s'instaure désormais, en Égypte mais aussi ailleurs dans les pays du Sud, une « esthétique de la saturation sonore », accompagnée d'une distorsion des sons due à l'emploi des effets *reverb* (écho) qui prolongent le son. Dans le *madah*, louange au prophète chanté notamment dans les fêtes de culte des saints, les mouleds, comme dans les *farah*, un nouveau rapport entre sentiment esthétique et possibilité de la technique s'instaure. Cette dernière doit être utilisée de la façon la plus intensive possible, les amplis (*sound*) étant ainsi poussés à leur maximum. Les baffles Montarbo (« Monetarbo » étant l'imitation locale des appareils italiens) comme l'ampli deviennent alors un élément clé de la *firqa*. Cela ne va d'ailleurs pas sans poser de nombreux problèmes avec le voisinage (le premier salué par le *nabatshî*, « l'ambianceur », chargé de récupérer – et de solliciter – les dons en espèces des invités, évidemment pour se concilier leurs bonnes grâces) et avec la police qui intervient régulièrement à la suite de plaintes des voisins et qui, moyennant une « taxe informelle », autorise généralement la poursuite des festivités.

Fig. 3 – Un mariage de rue dans les années soixante-dix (cliché privé).

- 37 Les expressions artistiques développées dans le contexte des fêtes de mariage visent à faire naître de l'esthétique à partir d'un usage intensif de la technique ; les sons ne sauraient être « purs » (*sâfî*), ils doivent passer par la transformation électronique des amplis et des effets acoustiques. Les vidéastes chargés d'immortaliser la commémoration d'événements familiaux reproduisent, dans leur domaine d'application, ce trait particulier de la relation entre technique et expression esthétique. On constate ainsi, sur ces films privés, l'usage continu par le caméraman des effets permis par la caméra vidéo permettant d'enrober l'image de toutes les ornementsations possibles. Cette procédure technique est la plupart du temps indépendante du sens de l'événement ; il s'agit moins d'*illustrer* – même si, bien sûr, ce

procédé existe, à l'instar de la phrase musicale d'accueil des hôtes d'un mariage, naguère jouée par les *hasaballa* et reprise de nos jours par le piano électrique et comme en témoigne le fait d'entourer, à l'image, le visage des mariés par un cœur – que de *retranscrire* une ambiance sonore, mais aussi visuelle, par la quête d'une satiété sensorielle. C'est la même recherche qui accompagne la performance du *farah*. Afin de posséder entièrement son auditoire, il faut l'envelopper d'une épaisse gaine sensorielle, mettant à contribution l'ouïe bien sûr, mais aussi le regard, par le biais des guirlandes multicolores, des vêtements des musiciens et, élément primordial, en jouant de l'art déshabillé des danseuses. Celles-là mêmes qui résident dans de petits hôtels discrets situés sur l'Avenue ou à proximité et qui sont toujours disponibles pour un engagement de quelques heures avec un orchestre.

- 38 Le développement de la musique (sur)amplifiée entraîne des modifications dans la composition des orchestres et, conséquemment, dans les types d'instrumentistes que l'on trouvera dans les cafés de l'Avenue. Le fait le plus massif est le remplacement, au début des années quatre-vingt, de l'accordéon (lui-même importé au XIX^e siècle) par le piano électrique (*ûrg*) disposant, élément indispensable, d'une possibilité de moduler sur les quarts de ton (*sîka*). La batterie apparaît tandis que le luth arabe a quasiment disparu des musiques de rue, son emploi étant réservé, exception faite des salles de concert pour les virtuoses, aux mouleds (ce qui constitue une nouveauté), salons des hôtels internationaux, salles de restaurant, soirées privées. Avec les nouvelles esthétiques se développent de nouveaux lieux. Ainsi, il n'y a pas, sur l'avenue Muhammad cAlî, l'élément indispensable au *farah*, les amplificateurs et les haut-parleurs nécessaires à la musique amplifiée. Ceux-ci doivent être loués ailleurs, à Bâb al-Sha'riyya, mais surtout dans le centre-ville ou encore à Gîza. Ces installations nécessitent également la présence d'un électricien chargé du bon fonctionnement de l'ensemble. Cela conduit à une certaine translation des lieux stratégiques d'organisation du mariage ou de la fête. La plupart du temps la location des éléments d'amplification échappe aux musiciens et elle est prise en charge par celui qui organise l'ensemble de la cérémonie, le *sâhib al-farah*, *sâhib al-shughl* (organisateur de la fête, organisateur du travail). Ce personnage est souvent le *nabatshî*, dont la fonction spécifique est de contrôler la circulation d'argent pendant le mariage. L'ensemble du travail échappe ainsi aux musiciens à proprement parler. Ceux-ci se concentrent sur l'aspect primordial de leur travail : une vision musicale articulée à la réception contextualisée de leur production et donc axée sur un public et sa sensibilité spécifique, liée à son quartier de résidence. Il s'agit de « leur en donner pour leur argent [ce à quoi contribue d'ailleurs le niveau sonore, la musique étant un “bien” impalpable, sauf à la ressentir physiquement ...] en comprenant exactement qui ils sont et le genre de musique qu'ils attendent ».
- 39 Les *band gharbî* (les groupes occidentalisés) constituent de nouveaux orchestres amplifiés, usant d'instruments importés et se produisant dans l'actuel centre-ville et de plus en plus sur l'autre rive du Nil, à Muhandisîn et à Duqqî. Les vedettes de variété apparaissent dans les théâtres et les grands clubs de la capitale. Le style musical des musiciens de Muhammad cAlî se restreint de plus en plus à celui des festivités familiales organisées dans la rue (ce qui n'empêche pas une certaine somptuosité) et des soirées privées pour ceux qui peuvent jouer du *ûd* et chanter le répertoire de la grande chanson arabe. La marginalisation des musiciens de l'Avenue et leur cantonnement à l'espace de la rue va de pair avec le déclassement spatial du lieu. Par rapport aux

nouvelles centralités commerciales de la ville, l'Avenue se trouve, en effet, relativement isolée, sauf en sa partie jouxtant ʿAtaba. « La percée Muhammad ʿAlī ne définit pas actuellement un espace commercial unique et cohérent. Elle est très dépendante des espaces qu'elle traverse et sa principale valeur commerciale, au moins pour sa partie sud, est dans la fourniture de locaux facilement disponibles et sans doute à bon marché, qui attirent des commerces et services non centraux (meubles, pneus) peu valorisants » écrit, dans cet esprit, Jean-Claude David (1999, p. 224). Ailleurs, dans le quartier « médiéval » d'al-Husayn, se maintiennent quelques luthistes (ʿawwādīn), profitant du développement de la zone sous l'effet, notamment, de sa mise en valeur patrimoniale et de son succès populaire durant les nuits du mois de Ramadan.

- 40 Le long siècle de l'avenue Muhammad ʿAlī débuta par un mouvement général de réforme qui atteint et l'aménagement de l'espace et les courants musicaux. L'Avenue fut un temps le centre de cette configuration qui associe une organisation sociale et une pratique artistique à des espaces déterminés. De nos jours, on ne peut pas vraiment dire qu'elle a été remplacée dans cette fonction. Car sa marginalisation ne s'est pas faite au profit d'un seul lieu mais de plusieurs. Cette nouvelle territorialisation plus éclatée de l'organisation musicienne souligne la plus grande diversité des styles et des courants musicaux qui prévalent dans l'Égypte contemporaine, comme elle s'inscrit dans le mouvement de recomposition urbaine que connaît Le Caire depuis les années soixante-dix, caractérisé par un étalement spatial et une forte augmentation des mobilités. Cette expansion urbaine s'accompagne d'un renouvellement des centralités et d'une poly-localisation des activités, y compris culturelles. On assiste également à l'entrée des variétés égyptiennes dans la « world music » avec l'arrivée en Égypte de Sony Music, notamment, et l'intégration balbutiante de chanteurs locaux (Hakīm, ʿAmr Diāb, dans deux registres différents) dans des circuits internationaux, pas uniquement confinés au monde arabe, de production et de diffusion musicales.
- 41 Pourtant, l'Avenue recommence à faire rêver grâce au développement récent (depuis les années quatre-vingt) d'une musique populaire que l'on pourrait appeler de « micro-bus », car elle est diffusée par les chauffeurs de ces transports qui sillonnent la capitale avec leurs passagers. Ces chanteurs, comme Ahmad ʿAdawīyya, issu du *shārī* Muhammad ʿAlī, ou Shaʿbān ʿAbd al-Rahīm qui connaît depuis 2001 une audience importante, parviennent à vendre des dizaines de milliers de cassettes sans bénéficier pourtant d'une quelconque couverture médiatique (si ce n'est pour commenter le phénomène)¹. Proposant une musique rudimentaire aux textes axés sur les difficultés de la vie quotidienne ou sur des spéculations politiques à caractère démagogique, ils tranchent avec la variété sentimentale contemporaine. Peu à peu, ils participent à construire une nouvelle mythologie de l'Avenue, celle de la réussite financière et des centaines de milliers de cassettes vendues, de l'enrichissement facile et du succès soudain. Combien de jeunes chanteurs exercent en ce moment leur talent autour de l'avenue Muhammad ʿAlī, chantant parfois gratuitement dans les mariages pour se faire un nom (le *sûq* toujours), dans l'espérance de devenir un jour l'égal d'un Shaʿbān ?
- 42 L'avenue Muhammad ʿAlī abrite désormais un marché dynamique, quoique assez inorganisé, de la musique de fêtes familiales. Elle est certainement aujourd'hui déclassée dans la hiérarchie toponymique de la ville et les musiciens dont le destin est lié à l'Avenue également. Cela reflète autant un changement dans les centralités de la ville et dans ses dimensions qu'une évolution du rapport entre musique et société. La musique arabe savante conserve son prestige, mais son exécution est chaque jour

davantage le fait des plus anciens de l'Avenue, si l'on excepte les académies et les conservatoires formant les nouvelles générations d'instrumentistes appelées à servir dans les grands orchestres. Dans le cadre des *farah*, elle perd en subtilité musicale ce qu'elle gagne en ambiance sonore, créée pour l'animation de la cérémonie.

- 43 Certes, il ne se passe pas une journée sans qu'une radio cairote n'évoque Umm Kulthûm et sans que l'on n'entende l'un de ses chants échappés de l'épaisse gangue sonore du Caire. Mais cette insistance à convoquer les anciens sur un mode le plus souvent nostalgique montre combien les influences aujourd'hui sont, également, ailleurs. Le système des ténors et des divas, celui des grandes voix arabes touche à sa fin. Le *showbiz*, les clips vidéos et une musique de variété renouvelée aux mélodies souvent inspirées d'un sentiment romantique exacerbé, et intégrant plus massivement des influences occidentales, l'ont remplacé. La variété savante arabe est confinée aux festivals et aux lieux de culture officielle comme l'Opéra où les grands orchestres orientaux reprennent régulièrement les chants d'Umm Kulthûm. L'avenue Muhammad cAlî et ses professionnels ont accompagné ces bouleversements qui se sont traduits, dans cet espace social déterminé, par une période de relative décadence, même si la réussite de certains, grâce à une importante diffusion de cassettes, entretient un mythe de l'enrichissement par la musique.
- 44 Ainsi, la rue cairote bruit encore de ses grandes traditions musicales, mais c'est désormais d'outre-tombe que nous parviennent les voix inspirées de leurs interprètes.

BIBLIOGRAPHIE

Al-Mûsîqâ, Organe de l'Institut royal de musique arabe, 1935, n° 1.

Al-Shawan Castelo-Branco, Salwa, 1992, « Mutations dans la musique égyptienne. Une question majeure au congrès de la musique arabe », dans *Musique arabe, Le congrès du Caire de 1932*, Le Caire, Cedej, p. 41-49.

Abu-Lughod Janet L., 1971, *Cairo, 1001 Years of the City Victorious*, Princeton University Press, 284 p.

Arnaud Jean-Luc :

– 1997, « Politiques et formes urbaines dans le Caire du XIX^e siècle », dans Naciri M. et Raymond A. (dir), *Sciences sociales et phénomènes urbains dans le monde arabe*, Casablanca, Fondation du roi Abdul-Aziz al-Saoud pour les études islamiques et les sciences humaines, 320 p.

– 1998, *Le Caire, mise en place d'une ville moderne 1867-1907*, Arles, Actes Sud-Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 444 p.

Clerget Marcel, 1934, *Le Caire, Étude de géographie urbaine et d'histoire économique*, 2 volumes, Le Caire, Imprimerie Schindler, Vol. I, 400 p.

Danielson Virginia, 1999, *The Voice of Egypt, Umm Kulthûm, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, Le Caire, The American University in Cairo Press, 273 p.

David Jean-Claude, 1999, « Centralités anciennes et actuelles dans *Al-Qâhira* », dans Sylvie Denoix, Jean-Charles Depaule et Michel Tuchscherer (dir), *Le Khan al-Khalili et ses environs, Un centre*

commercial et artisanal au Caire du XII^e au XXI^e siècle, Le Caire, Institut français d'archéologie orientale, coll. « Études urbaines », 4/1, p. 209-238.

Flaubert Gustave, 1986, *Voyage en Égypte, octobre 1849/juillet 1850*, Éditions Entente, coll. « Impressions de voyage », 262 p.

Ghunaym Muhammad Ahmad, 1998, *Gamâ'ât al-ghinâ wa-l-tarab fî shâri-Siyâm bi-madînat al-Mansoura, Dirâsa anthrûbûlûgiyya*, al-Mansoura, al-Markaz al-hadârî li-ûlûm al-insân wa-l-turâth al-sha'bî bi gâmi'at al-Mansoura, 122 p.

Ibrahim Mustafa Fathy et Pignol Armand, 1986, *L'extase et le transistor. La chanson égyptienne*, Le Caire, Dossier du CEDEJ, n° 2, 221 p.

Lagrange Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la musique, Actes Sud, coll. « Musiques du monde », 174 p.

Mubârak cAlî pacha :

– 1980a (1888), *Al-khita al-tawfiqqiyya al-gidîda li-misr al-qâhira wa muduniha wa bilâdiha al-qadîma wa-l-shahîra*, Le Caire, al-Hay'a al-misriyya al-âmma li-l-kitâb, Volume I, 303 p.

– 1980b (1888), *op. cit.*, Vol III, 459 p.

Poffandi, S. G., 1908, *Indicateur égyptien administratif et commercial, vingt-deuxième année*, Alexandrie, A. Mourès et cie et *Indicateur égyptien administratif et commercial*, 1911, Alexandrie, Imprimerie générale.

Raymond André, 1993, *Le Caire*, Paris, Fayard, 428 p.

Rodinson Max, 1975 (1960), « *Âlima* », Encyclopédie de l'islam, vol. I, Leiden, Paris, E. J. Brill, Maisonneuve et Larose.

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

NOTES

1. La mère du khédive Ismâ'îl ordonna de faire de cette modeste zaouïa une monumentale mosquée (Mubârak, 1980b, p. 255).
2. Avec le respect de la graphie de Flaubert.
3. J. L. Arnaud écrit que le khédive n'a retenu de la ville lumière que son aspect immédiatement visible : « Des rues droites, des ronds-points, des perspectives et des plantations d'alignement. Il semble ignorer les travaux d'infrastructure – d'adduction d'eau et d'égout notamment – qui font du Paris d'Hausmann une ville fortement inscrite dans le sol » (1997, p. 173). Cf. également Arnaud, 1998, p. 94-96.
4. Marcel Clerget, 1934, vol. 1, p. 246.
5. C'est la *taqtûqa* qui est visée dans cette citation, chanson qui dure le temps d'un disque, soit six à huit minutes.
6. La graphie de la revue est ici respectée.
7. Ce qui n'empêche pas les musiciens de l'Avenue d'investir toute la ville dans l'exercice de leur profession.
8. Cela est un peu à l'image de la danse, encouragée dans les mariages et les occasions familiales, mais proscrite comme métier.

9. Toutefois, Sha-bân est très présent dans les médias égyptiens depuis le milieu de l'année 2001, notamment en novembre-décembre 2001, lors des festivités de Ramadan, où il fut régulièrement invité à la télévision, ce qui suscita une vive réaction d'intellectuels et d'hommes politiques qui condamnèrent unanimement ce surinvestissement médiatique et la mauvaise influence de la vedette sur la jeunesse égyptienne, lors d'une rencontre tenue au comité pour les médias de la chambre haute du parlement (*maglis al-shûra*).

INDEX

Mots-clés : danseuses, Le Caire, musique

AUTEUR

NICOLAS PUIG

Cedej