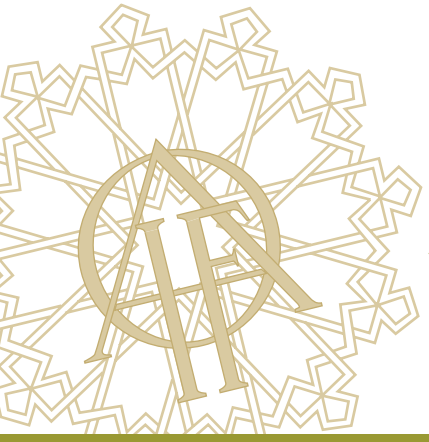
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE



ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 53 (2020), p. 3-24

Séverine Gabry-Thienpont, Frédéric Lagrange

# Introduction. Composition et archivage des musiques du monde arabe à l'aune des procédés d'amplification sonore

*Conditions d'utilisation*

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

*Conditions of Use*

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

**Dernières publications**

| | | |
|---|---|---|
| 9782724711264 | *La chapelle d'Osiris Ounnefer Neb-djefaou* | Laurent Coulon |
| 9782724711752 | *Guide du Caire Islamique* | Hadrien Collet |
| 9782724711660 | *Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41* | Adrien Candiard (éd.) |
| 9782724711745 | *Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)* | |
| 9782724711271 | *Du côté de chez Zeus* | Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.) |
| 9782724711677 | *La Description de l'Égypte* | Paul-Marie Grinevald |
| 9782724711714 | *La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne* | Sylvie Ayari |
| 9782724711899 | *BCAI 40* | |

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

SÉVERINE GABRY-THIENPONT*

# #*Turāṯ*

## Composition et archivage des musiques du monde arabe à l'aune des procédés d'amplification sonore

Du 9 avril au 11 août 2019 s'est tenue, à la Philharmonie de Paris, une exposition consacrée à la musique électronique[1]. Toute remarquable qu'elle fût, je ne pus m'empêcher, dès les premiers pas, de noter l'omniprésence d'un tropisme occidental. À la faveur d'un aperçu chronologique débutant avec les premiers instruments qui mobilisaient les ressources électriques de l'amplification sonore, on pouvait en effet lire que les moyens techniques permettant de faire de la musique électronique étaient « arrivés » en Égypte dans les années 2000. Outre cette mention fautive, rien d'autre n'apparaissait au sujet du monde arabe[2]. Ce même constat d'absence était déjà formulé en 2013 par Kay Dickinson dans son introduction à l'ouvrage *The Arab Avant-Garde*[3] : après un état des lieux de la littérature existante sur le sujet de l'avant-garde, il remarquait que « none of them volunteers even the briefest mention of Arab art ». Cette absence soulignait un stéréotype orientaliste largement répandu, selon lequel le monde arabe souffrirait d'un immense « retard » face à la suprématie technologique de l'Occident et que les transferts seraient unilatéraux : du Nord au Sud, et non l'inverse[4].

* Séverine Gabry-Thienpont, chargée de recherche au CNRS (Idemec, UMR 7307), sevgabry@gmail.com

1. Leloup, 2019.

2. Même si, comme le note Franck Mermier (2018, p. 161), l'expression « monde arabe », courante aussi bien en arabe qu'en français, implique une « vision quelque peu monolithique qui empêche de discerner toute la diversité et la pluralité de cet ensemble composite », je garderai cette dénomination par commodité et pour justement entériner la pluralité des musiques qui la parcourent.

3. Dickinson, 2013, p. 3-4.

4. La persistance de ce stéréotype est notamment présentée et argumentée dans l'introduction à l'ouvrage *Arabités numériques* (Gonzalez-Quijano, 2012) et dans celle de *Jeunesses arabes* (Bonnefoy, Catusse, 2013). L'article de Nicolas Puig, dans ce numéro, rappellera que les premiers essais de composition musicale aux



AnIsl 53 (2020), p. 3-24 Séverine Gabry-Thienpont, Frédéric Lagrange
Introduction. Composition et archivage des musiques du monde arabe à l'aune des procédés d'amplification sonore
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Comme pour les travaux consacrés à l'avant-garde artistique, l'histoire de l'amplification sonore reste ainsi délibérément cantonnée aux frontières européenne et nord-américaine, et elle est essentiellement une histoire d'hommes.

Une des questions posées par l'émergence de l'amplification sonore est pourtant de savoir comment et où elle s'est répandue, et ce qu'elle a supposé – et suppose encore – de novateur dans la fabrique des musiques. Son histoire et son rôle, s'ils commencent à être bien étudiés par les sociologues pour les musiques d'Amérique du Nord et d'Europe[5], restent en dehors du champ de la recherche sur le monde arabe, et sont peu pris en considération par l'ethnomusicologie actuelle. Ce numéro consacré aux matérialisation, dématérialisation et circulations des musiques du monde arabe depuis le tournant du XX^e^ siècle constitue un premier pas pour l'étude du rôle des procédés d'amplification sonore sur la fabrique de ces musiques, depuis les premiers enregistrements réalisés à des fins patrimoniales ou commerciales, jusqu'aux procédés d'archivage liés aux pratiques actuelles du DIY[6].

L'amplification sonore désigne le procédé de transformation du son en un signal électrique. Lorsqu'un chanteur ou un musicien utilise un microphone (donc, un transducteur électroacoustique), le son de sa voix ou de son instrument (le signal acoustique) est converti en signal électrique : il est alors « amplifié ». À partir de ce procédé et de son implication au sein des productions musicales contemporaines, le sociologue Marc Touché propose, en 1994, la notion de « musiques amplifiées »[7]. Il désigne par-là les musiques dont la production, la composition, la transmission, ou encore la diffusion, sont en lien avec l'électricité et le renforcement sonore électroacoustique. Les « musiques amplifiées » s'inscrivent ainsi dans une chronologie bien balisée qui s'est forgée en parallèle des évolutions techniques et débute avec l'invention du phonographe par Thomas Edison en 1877[8].

Partant, que l'on pense aux premières gravures électriques, révolutionnaires, effectués par Columbia au Caire en avril 1927 (immédiatement suivis par Gramophone/His Master's Voice en juillet-août 1927) qui enregistre fidèlement[9] la voix de la diva montante Umm Kulṯūm[10], aux

machines en Égypte débutent bien avant les années 2000, puisque la première pièce de musique concrète composée par le musicien musicologue égyptien Halim El-Dabh à partir de sons du Caire date de 1944.

5. Murray Schafer, 1979 ; Tournès, 2008 ; Sterne, 2015.

6. Acronyme de la culture du « *Do it yourself* » où l'artiste gère tout lui-même, de la composition à la production et la diffusion de ses musiques.

7. Touché, 1994.

8. J. Sterne (2015) identifie le tournant du XX^e^ siècle à la « préhistoire » dans l'histoire de modernité sonore en Occident.

9. Sur la notion de « fidélité sonore », on se référera à Sterne, 2015, p. 311-408.

10. Lagrange, 1996 ; 2008 ; 2011 ; 2012. Les enregistrements de la compagnie Columbia remplaçaient la technique acoustique des 78 tours précédemment gravés. La compagnie s'en enorgueillissait d'ailleurs avec le célèbre slogan *esṭwānāt men ġēr ḥašḥaša* (disques sans grésillement). Concernant plus directement les enregistrements réalisés par Gramophone/His Master's Voice, et contrairement aux indications erronées de Victor Sahhab [Fiktūr Saḥḥāb] (2003), *qaṣīdat al-Ṣabb tafḍaḥuhu ʿuyūnuh*, qui est manifestement à l'audition un enregistrement électrique, ne date pas de 1924 : son numéro de matrice est BT3983, ce qui place son enregistrement à la deuxième campagne d'enregistrements électriques (avril-mai 1928) au Caire pour cette compagnie. Je remercie Frédéric Lagrange pour cette information.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

compositions de musique concrète de Halim El-Dabh [Ḥalīm al-Ḍabʿ] dans les années 1940[11], aux *ḏikr* nocturnes des confréries soufies[12], aux concerts de rituels de possession du *zār*[13], aux rassemblements de prière dans des lieux chrétiens[14], ou encore à l'électro-dabkeh du Syrien Omar Souleyman [ʿUmar Sulaymān], force est de constater que les évolutions techniques participent intégralement de la fabrique des musiques du monde arabe et de leur patrimonialisation, et font de l'amplification le paradigme de la modernité sonore.

Ce numéro met ainsi l'accent sur les compositions et sur la patrimonialisation des répertoires – à travers l'accès aux archives publiques ou privées – qui jalonnent l'histoire des musiques du monde arabe depuis le début du XX^e^ siècle et qui mobilisent des procédés d'amplification sonore, principalement à partir de l'exemple égyptien. Trois champs sont investis par les auteurs : 1. l'archivage et la patrimonialisation des musiques, ainsi que les enjeux idéologiques liés à une sélection inévitable de ces musiques ; 2. l'historique des différentes techniques permettant la patrimonialisation, et l'influence directe et indirecte qu'ont ces techniques sur le matériau musical lui-même ; 3. l'utilisation consciente de l'électricité et ultérieurement des procédés électroniques dans l'élaboration de l'œuvre musicale, en tant que composante artistique et non comme élément neutre permettant conservation et reproduction fidèle (la « musique électronique »). Ainsi, les auteurs considèrent la manière dont la matérialisation, puis la dématérialisation des musiques, tant dans leur composition que dans leur patrimonialisation, ont un impact sur la circulation, l'écoute et l'esthétique des productions aussi bien anciennes que contemporaines. L'amplification du son, qu'elle soit vécue comme un outil au service de la conservation ou qu'elle représente un outil esthétique, influe sur le discours musical et entraîne de nouvelles formes d'expression musicale : en considérer les ressorts permet de rendre compte de la façon dont les différents supports de la musique ont, en partie, conduit à modeler l'histoire culturelle du monde arabe contemporain.

## Matérialité des musiques du monde arabe. Fonction(s) et potentialité(s) de l'enregistrement

### *Enregistrement et ethnomusicologie : les orientations d'une discipline*

Dès le premier paragraphe de sa contribution dans ce dossier, Frédéric Lagrange note qu'Umm Kulṯūm n'a fait l'objet que d'une attention toute relative de la part de l'ethnomusicologie occidentale qui « a d'abord, selon son habitude, délaissé un objet relevant du *mainstream*, avant la monographie de Virginia Danielson en 1997, vingt-deux ans après la mort de l'artiste »[15]. Ce faisant, F. Lagrange souligne l'un des points nodaux qui a mené à l'élaboration de ce dossier :

11. Khoury, 2013 ; Puig, dans ce numéro.
12. Frishkopf, 1999 ; 2000 ; Puig, 2017.
13. Gabry-Thienpont, 2017.
14. Ramzy, 2014 ; Gabry-Thienpont, 2015.
15. Lagrange, dans ce numéro.

AnIsl 53 (2020), p. 3-24 Séverine Gabry-Thienpont, Frédéric Lagrange
Introduction. Composition et archivage des musiques du monde arabe à l'aune des procédés d'amplification sonore
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

la tendance généralisée qu'ont eue les ethnomusicologues spécialistes du monde arabe à négliger certaines musiques, à les catégoriser et à en hiérarchiser les qualités. Une telle tendance a généré des lacunes qu'une approche en diachronie combinée à une étude du contexte technique et esthétique de production des musiques, peut amener à progressivement combler. C'est du reste là l'un des objectifs de ce numéro. Mais avant d'aller plus loin dans la présentation des contributions, je souhaiterais revenir sur l'origine de cette tendance, à mettre en lien avec l'émergence et les fondements de la discipline « ethnomusicologie ».

Dès la seconde moitié du XIX^e^ siècle, l'invention des technologies de reproduction sonore permet de fixer le son, puis de le réécouter. L'invention du gramophone en 1890 donne ensuite la possibilité de réaliser les premiers enregistrements sur le terrain[16]. Les supports ont rapidement évolué, passant en moins de cent ans d'un appareillage lourd, encombrant et difficile à manipuler, au format numérique, largement démocratisé[17]. L'ethnomusicologie émerge ainsi au tout début du XX^e^ siècle, en corrélation avec les nouvelles possibilités offertes par les évolutions technologiques. Grâce à elles, les performances musicales pouvaient désormais être fixées sur un support tangible, puis être réécoutées, voire reproduites[18]. Sans porter encore le nom d'« ethnomusicologie », qui lui sera attribué plus tard par Jaap Kunst[19], la discipline naissante est alors appelée musicologie comparée ou comparative (*Vergleichende Musikwissenschaft*). Cette dénomination révèle la volonté des savants d'identifier les composantes culturelles et stylistiques des répertoires, et de les comparer. Pour cela, et c'est sans doute là une des limites principales de cette approche, nous y reviendrons, ils suivent notamment une distinction ontologique entre musiques « savantes » et musiques « populaires »[20].

Dès les années 1940, les méthodes d'investigation se précisent. En France, l'ethnomusicologue Gilbert Rouget, devenu l'assistant d'André Schaeffner au musée de l'Homme en 1942[21], définit la discipline « ethnomusicologie » comme la musicologie des sociétés d'habitude étudiées par

**16.** Alvarez-Péreyre, Arom, 2007.

**17.** Les supports sont d'abord analogiques, impliquant une reproduction majoritairement mécanique du son (cylindres phonographiques, disques 78 tours, cassettes, compact-disc), avant de passer au numérique et donc, à une reproduction électronique du son.

**18.** J. Sterne identifie le tournant du XX^e^ siècle à la « préhistoire » dans l'histoire de modernité sonore en Occident.

**19.** Kunst, 1950, p. 7. L'américain A. Merriam (1964) lui a préféré la dénomination d'« anthropologie de la musique ».

**20.** Alvarez-Péreyre, Arom, 2007, p. 21.

**21.** Le Département d'ethnomusicologie a été créé en 1928 au sein du musée de l'Homme par André Schaeffner. Il accueillait une phonothèque avec une importante collection de 78 tours et de cylindres de l'Exposition universelle de 1900. Si cette collection se compose, comme le rappelle G. Rouget (2004), de « disques mis sur le marché (78 tours, puis microsillon, puis CD et à présent DVD) », il note qu'il « s'est ajouté, parallèlement à l'évolution des techniques d'enregistrement du son, magnétique puis numérique, un fonds de plus en plus important de documents inédits, constitué par les enregistrements musicaux recueillis sur le terrain par les chercheurs ». G. Rouget ajoute que « dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, le département entreprit d'éditer des disques provenant d'enregistrements réalisés "sur le terrain" ». Le département d'ethnomusicologie du Trocadéro représente ainsi à lui seul un remarquable témoin de l'évolution de la discipline et de ses méthodes, concomitante à celle des techniques d'amplification sonore.

AnIsl 53 (2020), p. 3-24 Séverine Gabry-Thienpont, Frédéric Lagrange
Introduction. Composition et archivage des musiques du monde arabe à l'aune des procédés d'amplification sonore
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

les ethnologues[22]. Trois directions principales sont généralement adoptées par les chercheurs dès cette période : 1. celle de considérer la musique comme un fait social ; 2. celle d'observer attentivement l'organologie musicale ; 3. celle d'identifier les systèmes musicaux. Chacune de ces directions suppose un ancrage profondément empirique. C'est la raison pour laquelle, selon G. Rouget[23], la recherche ethnomusicologique nécessite pour le chercheur d'enregistrer les musiques rencontrées et entendues dans leur contexte de production : par leurs enquêtes de terrain, les ethnomusicologues créent des sources sonores[24]. Enregistrement et archivage musical se situent au fondement même de l'ethnomusicologie pour deux raisons : ils ont voué à la postérité des répertoires et ils ont permis la mise en place de nouvelles grilles d'analyse de ces répertoires. L'enregistrement s'est imposé comme le paradigme épistémologique de l'ethnomusicologie.

Ce « protocole méthodologique »[25] majeur a ainsi dessiné les contours de la discipline, mais aussi ses potentiels et ses limites. Avec la nécessité d'enregistrer, s'est en effet imposée celle de faire des choix, voire de hiérarchiser les répertoires par degré d'importance. En 1955, l'ethnomusicologue américain Bruno Nettl a ainsi catégorisé les musiques selon une échelle de complexité, en opposant les cultures « simples » aux « hautes » cultures[26]. Il a ensuite affiné cette catégorisation à deux reprises : la dernière, en 1983, ne reposait plus sur la « hiérarchie de niveaux de civilisation »[27] de la première, mais se concentrait davantage sur les approches de l'ethnomusicologue. C'est avec les travaux du pionnier des *Popular Music Studies*, le musicologue Philip Tagg, que cette hiérarchisation culturelle est fondamentalement repensée, puis rejetée par toute une génération de chercheurs à sa suite : dans une lettre ouverte en 1987 consacrée aux prétendues musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », Ph. Tagg revenait de manière incisive sur la distinction racée entre les musiques, en soulignant l'absurdité méthodologique (et donc, musicologique) d'une telle distinction, et toutes les conséquences qu'elle implique[28]. Progressivement, les ethnomusicologues en sont venus à décrypter et à théoriser les relations complexes qui unissent et désunissent musique traditionnelle ou *folk music* (dans sa dimension fonctionnelle, avec l'anonymat des auteurs et compositeurs, ainsi que la nature non ou semi-professionnelle des performants), et *mainstream/popular music* (avec sa médiatisation, son identification et son lien à une industrie de la musique, en empruntant à la précédente et en se formant sa propre identité).

**22.** Rouget, 1968.
**23.** Rouget, 1956.
**24.** Comme le soulignent Franck Alvarez-Péreyre et Simha Arom (2007, p. 248), la démarche est inverse à celle de la musicologie, où le chercheur part d'une source, écrite ou enregistrée, pour questionner et analyser son objet.
**25.** Spielmann *et al.*, 2017, p. 10.
**26.** Nettl, 1955. B. Nettl a ainsi établi une différence stricte entre la musique écrite et la musique orale. Il a ensuite revu cette définition et en a proposé deux autres qui sont rappelées et décryptées par Jean-Jacques Nattiez (2005, p. 26-27) dans son introduction au troisième volume de *Musiques. Une encyclopédie pour le XX^e siècle*.
**27.** Nattiez, 2005, p. 26.
**28.** Tagg, 2008.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Tout au long du xx^e^ siècle, les recherches consacrées aux musiques pratiquées et produites dans le monde arabe ont néanmoins été marquées par une catégorisation « culture simple » *versus* « haute culture », tout en montrant une conscience de la grande diversité des répertoires en présence[29]. Aujourd'hui, la recherche ethnomusicologique souffre encore d'une connaissance parcellaire des musiques de la région. L'accent a été mis sur certains répertoires bien précis et de nombreuses musiques produites dans le second xx^e^ siècle restent méconnues (qu'en est-il par exemple des chansons funk, pop, rock, jazz, etc. composées à cette époque dans le monde arabe ?). Les entreprises patrimoniales locales ont joué un rôle particulièrement actif dans ces choix. Elles ont en effet nourri des légitimités culturelles particulières et variables qui ont été décisives dans le rapport qu'ont entretenu les chercheurs avec les répertoires de la région.

## *L'enregistrement au service du patrimoine. Légitimité* vs *illégitimité culturelle*

Dès le début du xx^e^ siècle, au-delà des orientations méthodologiques prises au sein de la discipline « ethnomusicologie », c'est la question de la patrimonialisation des musiques qui devient intimement liée au fait de pouvoir les enregistrer. En effet, en parallèle de l'évolution rapide des techniques d'enregistrement, le concept même de patrimonialisation des musiques se transforme : la patrimonialisation soulève des modalités d'assignation des répertoires, qui accompagnent la production d'une certaine mémoire collective[30]. En Égypte, par exemple, le rapport qu'entretient l'État avec les musiques produites sur le sol national varie considérablement tout au long du xx^e^ siècle, jusqu'aujourd'hui. C'est précisément ce rapport qui pousse à interroger les enjeux de la formation d'archives (nationale, privée ou religieuse) et la légitimité culturelle de certaines musiques par rapport à d'autres, sur fond de contraintes technologiques liées aux supports sonores utilisés.

À l'origine de la patrimonialisation se trouve la volonté de préserver des répertoires musicaux estimés en danger de disparition. La protection des musiques est l'une des motivations qui a poussé les musicologues à poser les bases de la discipline « ethnomusicologie ». Grâce aux nouvelles potentialités techniques, et en parallèle des courants nationalistes de la toute fin du xix^e^ siècle, des centres de préservation et autres archives sonores se déploient

**29.** Les chercheurs s'intéressaient globalement soit aux répertoires dits savants, soit aux répertoires dits populaires, soit aux répertoires dits religieux. Les passages entre ces différentes catégories ne se font que bien peu dans tous les écrits disponibles sur les musiques du monde arabe et produits dans la seconde partie du xx^e^ siècle. Concernant plus précisément la distinction « culture simple » et « haute culture », on peut citer dans le cas égyptien les écrits du musicologue Muḥammad ʿUmrān, auteur notamment du *Qamūs muṣṭalaḥāt al-mūsīqā al-šaʿbiyya al-miṣriyya* (*Dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne*) en 2002. Ce dictionnaire représente un exemple significatif de la tendance à vouloir établir la noblesse de la musique populaire en opérant un choix entre les éléments qui sont à légitimer et ceux qui sont à taire.

**30.** Concernant cette production musicale d'une mémoire collective, on se référera aux réflexions proposées au sein du numéro thématique des *Cahiers d'ethnomusicologie* 22 (2009) consacré aux mémoires, traces et histoire des musiques, à l'ouvrage collectif *Aux sons des mémoires* (Aterianus-Owanga, Santiago, 2016), ainsi qu'aux travaux menés par Cyril Isnart (2011 ; 2015 ; 2016).


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

rapidement et se généralisent tant sur le vieux continent[31] (Paris[32], Bucarest[33], Vienne, Berlin) qu'outre-Atlantique. Comme le rappelle Nicolas Puig citant Jean-Claude Vatin dans sa contribution à ce dossier, l'époque de l'entre-deux-guerres devient celle des recensions[34] : partout on inventorie, on répertorie, on lance des collections phonographiques. En visant à montrer une spécificité culturelle des musiques estampillées « folkloriques » et « traditionnelles », ces actions contribuent à la construction idéologique du concept de nation. C'est du reste, comme le rappellent Nathalie Fernando et Jean-Jacques Nattiez, cette approche culturaliste qu'on reprocha rapidement à l'École de Berlin[35], qui initia toutefois l'idée fondatrice que les musiques se doivent d'être considérées dans une perspective comparée.

C'est aussi là que se généralise une autre tendance : celle de craindre une perte d'identité de ces musiques à cause d'une homogénéisation selon les normes auditives et esthétiques du Nord. Les savants orientalistes redoutent en effet une dégradation des musiques du monde arabe, mettant en cause une occidentalisation de la société.

Prenons l'exemple égyptien. Des années 1880 aux années 1950, la musique égyptienne considérée comme « classique » jouit dans tout le monde arabe d'une hégémonie culturelle telle, qu'elle participe de la construction d'une identité nationale arabe[36]. Diverses initiatives pour constituer des archives musicales des musiques estimées « sérieuses », « savantes », donc conformes à la constitution du nationalisme égyptien, sont engagées. Ces efforts mènent, en 1932, au célèbre Congrès de musique arabe du Caire, où 171 heures de musique sont enregistrées (soit plus de 175 disques 78 tours[37]) et où le concept de « musique arabe » supplante celui de « musique orientale ». Si la grande majorité des enregistrements concerne la musique classique arabe de la région, très peu donnent à écouter de la musique rurale, produite hors des cadres institutionnels savants (peu digne d'intérêt, car jugée non sérieuse), ou religieuse (copte et musulmane, qui n'était pas considérée par leurs acteurs comme de la musique *stricto sensu*)[38].

**31.** Pour un aperçu d'époque, circonstancié et étayé de dates, voir Azoulay, 1911.

**32.** Rouget, 2004.

**33.** Notons en guise d'exemple les célèbres Archives de folklore roumain à Bucarest fondées en 1928 par Constantin Brăiloiu.

**34.** Vatin, 1992, p. 15.

**35.** Sur l'École de Berlin (qui n'aurait jamais existé, selon Picard, 2010) et les Écoles américaine et est-européenne, voir la première partie du *Précis d'ethnomusicologie* (Alvarez-Péreyre, Arom, 2007, p. 11-47), ainsi que l'introduction de B. Gérard (2014). Sur les critiques formulées à l'égard de l'École de Berlin, voir l'introduction de N. Fernando et J.-J. Nattiez (2014, p. 13).

**36.** Gilman, 2014, p. 6.

**37.** Racy, 1992, p. 116. En 2016, Jean Lambert, coauteur de l'article sur les premiers enregistrements commerciaux du Yémen dans ce dossier, a édité avec Pascal Cordereix l'intégrale des enregistrements du Congrès de musique arabe du Caire. Dans ce prestigieux coffret, 17 CD sont accompagnés d'un livret trilingue (français, arabe, anglais) rédigé par Bernard Moussali, avant que son décès prématuré ne lui permette de terminer sa thèse de doctorat sur le sujet.

**38.** Lambert, 2007.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Mais la mise en œuvre de ce congrès est aussi liée à la crainte que les musiques de la région soient perverties par la présence occidentale[39] et par un sentiment d'urgence à les formaliser.

À partir des années 1950, les répertoires déconsidérés pendant le congrès suscitent progressivement l'intérêt de l'État, qui se met à préconiser la préservation des « traditions musicales ». Le sens du mot « tradition » est ici pleinement entendu dans l'idée de permanence et, par extension, de « ruralité » : on trouve là le phénomène d'idéalisation d'une immuabilité des musiques rurales défendue par les musiciens musicologues européens au début du XX^e siècle[40]. Ali Jihad Racy évoque en 1976[41] *Maktabat al-fann*, la Bibliothèque d'archives publiques, qui disposait apparemment d'une collection de disques inventoriés et qui fournissait des moyens d'écoute en dépit du caractère souvent obsolète des supports collectés. Il cite également *Maʿhad al-mūsīqā al-ʿarabiyya*, le Conservatoire de musique arabe, qui possédait alors une collection de cylindres. D'autres initiatives ont avorté, telle la construction de *Markaz dirāsāt al-funūn al-šaʿbiyya*, le Centre des études d'art populaire, en 1957[42], abandonné dans les années 1970 sous la présidence de Sadate, qui selon les témoignages semble avoir hébergé quantité d'enregistrements sonores. D'autres enquêtes que j'ai personnellement menées récemment en Égypte m'ont permis d'identifier le lancement d'initiatives nationales de sauvegarde de musiques associées au monde rural. Mais il reste difficile pour l'heure d'accéder à ces archives, même lorsqu'il s'agit d'organismes récents. Par exemple, des institutions étatiques dépendant du ministère de la Culture, telle que CULTNAT (Center for Documentation of Cultural and Natural Heritage) fondé il y a seulement une quinzaine d'années et toujours en activité, possèdent des enregistrements sous format numérique qu'il est impossible de consulter. Mais ces démarches nationales de sauvegarde patrimoniale ne se reportent pas toutes sur le potentiel du support enregistré. Ainsi, des *Qaṣr al-ṯaqāfa* (Maisons de la Culture), dépendant du ministère de la Culture, existent dans toutes les villes d'Égypte, mais elles sont dépourvues d'archives sonores. Ces Maisons déclarent œuvrer à la sauvegarde du patrimoine musical égyptien pour en préserver l'« authenticité ». Cependant, cette sauvegarde passe par la constitution de troupes de danse traditionnelle telle que la *Firqat al-turāṯ* (la troupe du patrimoine), et non par des campagnes de collecte par voie d'enregistrement sonore.

En parallèle de ces initiatives nationales, des entreprises privées et indépendantes s'organisent. Les plus notables sont les centres cairotes MakAn et El-Mastaba Center. Comme il l'est précisé sur leur page web[43], l'objectif des deux directeurs est de conserver ce qu'ils estiment être

**39.** C'est par exemple l'une des raisons qui a poussé Rāġib Muftāḥ à enregistrer et à transcrire les chants de la liturgie copte-orthodoxe, qui avaient auparavant fait l'objet de transcriptions par deux missionnaires jésuites de nationalité française, dont l'un (Louis Badet) envisageait d'ailleurs d'enseigner l'orgue aux séminaristes, voir Gabry, 2009 ; Gabry-Thienpont, à paraître.

**40.** Signalons comme exemple de musicologue le compositeur Béla Bartók, qui a d'ailleurs co-organisé le Congrès du Caire de 1932. Comme le souligne A. J. Racy (1992, p. 112), cette conception de la culture rurale a eu une influence sur la considération progressive des musiques égyptiennes qui y sont associées.

**41.** Racy, 1976, p. 27.

**42.** Vigreux, 1991.

**43.** http://egyptmusic.org/en/ et https://www.el-mastaba.org


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

l'héritage musical de l'Égypte, la mémoire culturelle de ce pays. L'attention est portée quasi exclusivement sur les répertoires associés au monde rural. Dans les deux cas, les musiques du *zār*, rituel de possession qu'on trouve aussi bien en contexte rural qu'urbain, occupent une place majeure de leurs collections : en sa qualité de rituel moribond, ses composantes musicales représentent pour ces centres un héritage culturel à préserver coûte que coûte[44]. Leurs méthodes sont inspirées de celles des musicologues comparatistes du début du siècle, c'est-à-dire que pour inventorier certains répertoires, ils s'appuient sur des critères considérés comme concrets et objectifs. Les techniques d'enregistrement font précisément partie de ces critères : l'enregistrement sonore est systématiquement utilisé comme outil objectif de collecte intensive des musiques[45].

Ainsi, les institutions étatiques égyptiennes engagent puis désengagent des processus de conservation d'un patrimoine musical sélectionné, d'abord classique, puis populaire, toujours censés être représentatifs d'un modèle national englobant et destinés à construire une mémoire collective unifiée.

## De la matérialisation à la dématérialisation des musiques. Vers de nouveaux choix esthétiques et enjeux créatifs

### *Enregistrement et écoute : ce que le disque (a) fait aux musiques du monde arabe*

Au-delà de constituer un outil méthodologique au sein de la discipline « ethnomusicologie » de même qu'un vecteur de patrimonialisation, le support enregistré a été l'agent d'une évolution des pratiques d'écoute et de composition. La notion de « discomorphose », proposée par le sociologue Antoine Hennion, souligne finement les changements de consommation relatifs à la généralisation du disque sur le marché des musiques : « Le disque suppose une "discomorphose" de la musique, dans le sens d'une fixation de certains critères, d'une codification du style[46]. »

Dans sa contribution à ce numéro, Anis Fariji revient précisément sur le double aspect marchandisation et rupture esthétique induit par la généralisation de l'enregistrement des musiques dans le monde arabe, en particulier dans le cas des musiques de tradition orale. En s'appuyant sur les écrits de Theodor Adorno et Walter Benjamin, il développe une réflexion philosophique sur l'objet

44. Gabry-Thienpont, 2017. Soulignons en outre que ces centres se sont appropriés certains usages inhérents à l'émergence du phénomène *world music*, à savoir le fait de présenter des musiques fonctionnelles comme des performances artistiques. En procédant ainsi, ils épurent ces musiques de leur apparat rituel problématique et les rend acceptables pour le public urbain de classe moyenne. Il en va de même pour les performances à l'Opéra du Caire des *munšidīn* (interprètes de l'*inšād*, le chant religieux) populaires : ce n'est qu'à partir du moment où ils ne sont plus présentés pour provoquer la transe des fidèles liés à un ordre confrérique par voie de danse binaire, mais en tant qu'artistes, qu'ils sont tolérés.

45. Cette stratégie de conservation est à mettre en lien avec l'avènement d'une ethnomusicologie de sauvegarde ou « d'urgence », qui s'est développée dans le second XX^e^ siècle en Europe, comme rappelé plus haut.

46. Hennion, 1981, p. 207.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

disque et les modifications qu'il induit historiquement dans la musique égyptienne, en tant que paradigme de la modernité. L'auteur réunit pour cela un corpus de *qaṣīda* et *mūnūlūǧ* (monologue) interprétés notamment par Umm Kulṯūm et Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb, et prend en exemple musicologique la valeur sémiotique du tétracorde *ḥiǧāz*, caractérisé par l'intervalle de seconde augmentée. En filigrane de sa réflexion, A. Fariji revient sur l'histoire du 78 tours[47], avant d'attaquer plus frontalement les conséquences de l'enregistrement et les contraintes techniques rencontrées par les artistes susmentionnés. Il revient également sur le contexte social et économique du Caire du début du xx^e^ siècle, de même que sur l'orientalisme et son impact, notamment lorsqu'il aborde le genre *ḥiǧāz* dans sa démonstration de la réification esthétique des musiques. Ce faisant, il actualise les propos de T. Adorno et de W. Benjamin en les appliquant au cas arabe.

Dans une dynamique similaire de retour historique sur les premiers enregistrements commerciaux de musique et leurs conséquences, déjà abordés par le passé dans le cas des musiques égyptiennes et des différentes compagnies existantes dans le premier xx^e^ siècle[48], Jean Lambert et Rafik al-Akouri présentent dans ce numéro une étude inédite consacrée aux enregistrements de musique yéménite réalisés dès les années 1930 à Aden. Là encore, comme pour l'Égypte, les premières compagnies à enregistrer sur 78 tours sont étrangères, avant de passer rapidement la main à des compagnies locales (Aden Crown, Jafferphon et Tahaphon). De nombreuses musiques urbaines du Yémen sont alors enregistrées entre 1935 et 1960. Pour questionner cette production et en retracer la chronologie, les auteurs ont été confrontés à la nécessité d'employer des méthodes quasi archéologiques, partant de l'exhumation d'objets – des disques – non datés à l'interprétation de leur histoire. Ils ont aussi eu recours aux sources musicales disponibles sur des plateformes comme YouTube, qui diffusent bon nombre de ces enregistrements historiques – raison pour laquelle les auteurs citent volontiers les URL de ces premiers enregistrements dans leur propos. Ce faisant, J. Lambert et R. al-Akouri proposent une réflexion sur la réception de ces enregistrements et sur l'influence qu'a eue le support enregistré sur la définition même des genres musicaux du Yémen.

Ces deux contributions rappellent les réflexions proposées lors des troisièmes rencontres musicologiques de l'université Antonine (Baabda, Liban) en juin 2010, consacrées à « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission »[49]. Les objectifs de ces journées étaient de considérer l'importance des traditions transmises oralement et la nécessité de les préserver. Dans l'énoncé de la problématique du colloque, le musicologue Nidaa Abou Mrad entérinait la menace de disparition qui guette, selon lui, les traditions musicales monodiques du monde arabe, et soulignait le rôle multiple de l'enregistrement, à la fois « vecteur de conservation, de transmission […], de diffusion […] et d'étude[50] […] ». Mais il insistait aussi sur les conséquences d'un tel vecteur, agent d'une « patrimonialité fixiste »[51]. L'argument principal avancé est celui de

47. Pour plus d'informations à ce sujet, on se référera à Racy, 1977 et Lagrange, 1994.
48. Racy, 1976.
49. Ces journées ont donné lieu à deux numéros de la *RTMMAM* (*Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*), revue musicologique de l'université Antonine (Liban) : nº 4 en 2010 et nº 5 en 2011.
50. Sur cet aspect particulier, on se référera pour le cas égyptien à Lagrange, 2011.
51. Abou Mrad, problématique du colloque.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

la contrainte technique imposée par le format limité du disque dès 1903 et les premiers 78 tours commerciaux enregistrés en Égypte, surtout dans le cas des musiques improvisées. N. Abou Mrad oppose alors cette fixité, voire cette fossilisation des musiques, à la vitalité de celles produites en Occident dans le même temps, pour qui l'enregistrement aurait constitué une opportunité de diffusion majeure via la radio, la télévision, le cinéma puis, plus tard, grâce à Internet.

N. Abou Mrad n'a jamais nié les potentialités d'étude offertes par le disque ni celles de transmission. Du reste, avec Bouchra Béchéalany en 2010, il admet que dans le contexte de la transmission de la musique arabe habituellement initiée du maître au disciple, l'enregistrement « devient une procédure utile à l'autodidaxie »[52]. Mais la transition vers le disque, ou « discomorphose », reste perçue par ce musicologue comme vecteur potentiel d'aseptisation[53] selon des normes qui créent une nouvelle « hégémonie culturelle au sein d'une globalisation friande de normalisation »[54]. Il s'agit là de la crainte déjà évoquée sur la perversion des musiques et de leur identité, que le phénomène de globalisation contribuerait à entériner à travers l'enregistrement.

## *Globalisation : la bête noire des « traditions » ?*

*Les ethnomusicologues passent souvent pour d'incurables nostalgiques du passé*[55].

La globalisation a en effet longtemps été perçue comme une menace des identités par les ethnomusicologues. Cette manière de la considérer continue de trouver des échos favorables, par exemple au sein d'institutions internationales comme l'Unesco, qui met en œuvre des processus de valorisation des patrimoines immatériels pour notamment préserver et sauvegarder les musiques estimées en voie de disparition[56]. Au-delà de cette menace, d'autres évoquent

**52.** Abou Mrad, Béchéalany, 2010, p. 25.

**53.** Cette aseptisation est aussi parfois présentée par ce musicologue comme une « acculturation » des productions musicales, qui sous-tend une prédominance du système harmonique tonal appliqué dès le tout début du XX^e^ siècle par commodité aux musiques du monde arabe, ce qu'Emmanuelle Olivier et Sarah Andrieu identifieront quelques années plus tard comme un sentiment de « relations hégémoniques exercées par le Nord sur les pays du Sud, mettant en cause […] l'homogénéisation des cultures, voire leur broyage » (Andrieu, Olivier, 2017, p. 5).

**54.** Citation tirée du texte de présentation du colloque. Musicologue et musicien, Nidaa Abou Mrad consacre une part importante de ses travaux à la théorisation musicale. Il aborde le matériau musical modal de manière extrêmement minutieuse pour en déterminer la syntaxe dans ses moindres détails. Pour une synthèse globale de son approche et de ses méthodes, voir Abou Mrad, 2005. Notons également que le musicologue Amine Beyhom aborde les théories de l'échelle et les pratiques mélodiques des Arabes dans une approche systématique et en diachronie très proche de celle menée par N. Abou Mrad. Pour ces deux chercheurs, l'acculturation occidentalisante des monodies du monde arabe n'est plus à démontrer et leurs travaux s'érigent comme des pamphlets du post-colonialisme musical, qu'ils argumentent au moyen d'analyses musicologiques chirurgicales.

**55.** Bouët, 2010, p. 9.

**56.** La convention pour la sauvegarde du Patrimoine culturel immatériel (PCI) a été prescrite par l'Unesco en 2003. Sur la place de la musique en son sein et sur les processus de valorisation qui lui sont liés, on se référera au très récent dossier dirigé par Elsa Broclain *et al.*, 2019.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

« la dimension éthique du phénomène de la mondialisation de la musique, laquelle subit les mêmes dérives que l'industrie et la finance qui ont conduit à l'état de crise économique et écologique proclamée par les médias »[57].

Emmanuelle Olivier rappelle que cette manière de concevoir les musiques va de pair avec l'émergence du phénomène *world music* et que son appréhension a effectivement suscité de nombreux débats entre les chercheurs depuis les années 1990[58]. Depuis une vingtaine d'années, à contre-courant des travaux mus par une volonté d'identifier les composantes culturelles des systèmes musicaux, une nouvelle génération d'ethnomusicologues s'empare du sujet des multiples interactions à l'œuvre dans le monde globalisé et en offre une autre lecture, pour montrer que la globalisation est aussi, et avant tout, source de nouveaux processus créatifs[59].

Mais encore fallait-il que ces considérations touchent le monde arabe. À cet égard, dans son introduction à l'ouvrage *The Arab Avant-Garde* (2013), Kay Dickinson insiste sur la volonté qu'il a eue, en tant qu'éditeur, d'aller à l'encontre de l'habitude prise par les savants spécialistes de cette partie du monde de mettre l'accent sur des genres régionaux spécifiques et à opposer la « tradition » à la « modernité ». Les contributions réunies dans cet ouvrage tendent ainsi à dépasser le tropisme régionaliste et la nostalgie de musiques en voie de disparition. Il n'en demeure pas moins que le sujet reste pour l'heure largement sous-exploré[60].

D'autres travaux portant généralement, comme le soulignent S. Andrieu et E. Olivier, sur des artistes originaires des pays du Sud et immigrés dans des pays du Nord, présentent la création musicale sous régime global comme « cosmopolite »[61]. L'imaginaire créatif évolue alors aux côtés des concepts d'hybridation et de multiculturalisme, et non plus de celui d'acculturation. C'est à la fois dans la veine de ces écrits joints à l'analyse du contexte panarabe que Salwa El-Shawan Castelo-Branco a décidé d'orienter sa contribution à ce numéro, où elle décrit l'œuvre de son père, le musicien et compositeur Aziz El-Shawan (1916-1993). Elle inscrit plus particulièrement son propos dans la lecture que fait Deborah Starr du cosmopolitisme[62] : cette auteure associe cette notion à celle de colonialisme européen dans son examen de la littérature produite en Égypte au XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Tout en ayant pleinement conscience que le concept de « cosmopolitisme » est contesté dans le discours critique des sciences sociales, D. Starr s'en sert pour montrer comment les interactions culturelles dans la littérature et le cinéma ont été productrices d'un certain détachement envers les tendances (« parochialisms »[63]) ultranationalistes à l'œuvre à l'époque ottomane. À ce point de vue, S. El-Shawan Castelo-Branco mêle

**57.** During, 2010, p. 40.
**58.** Olivier, 2012 ; Andrieu, Olivier, 2017, p. 5-6.
**59.** Voir par exemple Auber, 2001.
**60.** Dans son article, Richard Jacquemond (2015) soulignait la profonde méconnaissance des sciences sociales francophones au sujet des productions culturelles du monde arabe. Il a récemment codirigé avec Félix Lang un ouvrage consacré aux *Culture and Crisis in the Arab World*, voir Jacquemond, Lang, 2019.
**61.** Sur les contraintes rencontrées par les artistes pour satisfaire aux exigences des « réseaux globalisés de l'art et de la culture », voir Andrieu, Olivier, 2017, p. 8 ; Cicchelli, 2016 ; Djebbari, 2012 ; 2017.
**62.** Starr, 2009.
**63.** Starr, 2009, p. 11.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

celui du cosmopolitisme comme outil d'analyse, comme le concevait Martin Stokes dans un article paru en 2007, c'est-à-dire en le considérant comme générateur de « mondes », au pluriel, plutôt que comme une fin en soi. Partant, elle analyse le processus créatif de Aziz El-Shawan en le contextualisant, non seulement à l'aune de sa formation en tant que musicien et compositeur, mais aussi au regard du contexte particulier de l'Égypte du XX^e siècle, aux prises entre nationalisme, ouverture sur le monde et projets modernistes.

L'objectif du propos présenté dans ce numéro reste de s'affranchir de l'idée qu'un répertoire musical est nécessairement synonyme d'une culture en envisageant les démarches créatives arabes dans un monde globalisé. À cet égard, la contribution de Nicolas Puig consacrée à l'ethnomusicologue et compositeur Halim El-Dabh (1921-2017) est signifiante. Présenté d'emblée par l'auteur comme un pionnier des musiques électroniques, Halim El-Dabh a enregistré des sons du Caire, puis les a transformés pour composer une pièce de musique concrète en 1944 (quatre ans avant les *Cinq études de bruit* de Pierre Schaeffer, internationalement reconnues comme les premières compositions du genre). Avant la contribution de N. Puig pour ce dossier, Halim El-Dabh avait fait l'objet d'un autre article dans l'ouvrage déjà cité *The Arab Avant-Garde* : on y découvrait un ingénieur en agriculture fasciné autant par la musique que par les sons et bruits de la nature. Avant-gardiste, il l'a été proclamé à l'envi en tant qu'un des premiers ressortissants du monde arabe à s'être professionnellement réalisé dans le double milieu artistique et universitaire aux États-Unis[64]. Il a vécu une carrière riche et diversifiée, collaborant avec des compositeurs de renom comme Igor Stravinsky et des chorégraphes réputés comme Martha Graham, tout en travaillant comme ethnomusicologue, enseignant et compositeur. Une « figure d'exception »[65] dont N. Puig nous livre ici le portrait, tout en réfléchissant sur son parcours et sur ce qui l'a guidé dans son travail. Ce faisant, N. Puig forge son propos sur celui de l'ouvrage fondamental *Writing Culture* de James Clifford et George E. Marcus[66], pour repenser la manière dont le parcours musical de Halim El-Dabh s'est construit et a été perçu, et analyser la façon dont les savoirs véhiculés par El-Dabh ont été enregistrés et restitués – notamment de manière artistique, bien que ses compositions aient été éclipsées pendant de longues années – dans la trame de la production occidentalo-centrée des savoirs du XX^e siècle.

Le propos de ce numéro est ainsi de considérer que la globalisation peut, voire doit être comprise comme une opportunité qui a créé une « nouvelle modernité musicale »[67], une modernité tournée vers le monde autant que sur le local, où elle accompagne des systèmes de valeur et de représentation. La globalisation génère de nouvelles formes créatives, esthétiques et économiques, ce que les ethnomusicologues et musicologues peinent encore à considérer dans le contexte des musiques du monde arabe, mais ce qui tend à changer et qui constitue l'une des prétentions de ce dossier.

**64.** Khoury, 2013, p. 165.
**65.** Bromberger, Mahieddin, 2016, cité par N. Puig en introduction de son propos.
**66.** Clifford, Marcus, 1986.
**67.** Andrieu, Olivier, 2017, p. 15.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

## Archive-it-yourself [68] : *quand les fans créent du patrimoine*

« Nul ne conteste que la révolution numérique est au cœur du phénomène de la globalisation [69]. » Le développement et la généralisation du numérique ont créé de nouvelles opportunités. Ces opportunités touchent les compositions musicales : citons par exemple la musique assistée par ordinateur (MAO) et la généralisation de l'usage de logiciels en *open source* qui sont de véritables studios virtuels. Elles ont également facilité la diffusion et la circulation de genres musicaux très divers, qui ont généré de nouvelles formes d'expression musicale. Enfin, ces opportunités numériques nous permettent d'interroger les stratégies des artistes au regard des nouvelles formes de diffusion.

La « numérimorphose », terme proposé par Fabien Granjon et Clément Combes en 2007, récemment repris par Philippe Le Guern [70] et inspiré du concept de « discomorphose » déjà évoqué, a ainsi dessiné de nouvelles pratiques. Elles sont surtout le fait d'amateurs et ont entraîné la constitution de « communautés de goût » [71] qui transcendent les distinctions sociales. Aussi, au-delà des considérations patrimoniales officielles, associées à la mise en œuvre d'une mémoire collective et où les questions technologiques sont omniprésentes (voir *supra*), remarquons que les musiques enregistrées dans le monde arabe dans la seconde moitié du xx^e^ siècle et qui ne sont efficacement archivées ni par l'État ni par les centres culturels privés précédemment mentionnés, restent très peu explorées, mais tendent à se faire de mieux en mieux connaître précisément grâce à la généralisation de l'outil numérique.

Mohamed Ragab [Muḥammad Rağab], *alias* Machine Eat Man, est un musicien, compositeur et producteur égyptien. Âgé à présent de 43 ans et musicien depuis l'âge de 16 ans, M. Ragab est un rockeur passionné de heavy métal qui s'est tourné vers l'électro expérimental et a créé son propre label « Egyptronica ». Mais il est aussi le neveu de Salah Ragab [Salāḥ Rağab] (1936-2008), ancien commandant en chef du département musical de l'armée égyptienne et créateur du premier Big Band – formation orchestrale spécialisée dans le jazz – égyptien qui a vu le jour en 1968 : le Cairo Jazz Band. Seul autre musicien de la famille, c'est lui qui a récupéré les enregistrements (qu'il croyait inédits [72]) du Big Band de son oncle. Il a en sa possession des enregistrements d'un *live* réalisé par Salah Ragab avec le célèbre jazzman américain Sun Ra [73], ainsi que des enregistrements studio faits à Héliopolis (quartier du Caire) entre 1968 et 1973. Sa surprise fut de taille quand je lui appris que ces enregistrements avaient été édités par un

**68.** Expression empruntée à Sylvain David (2016), pensée dans la veine des pratiques liées à l'ethos du DIY (*Do it yourself*) mais configurée au contexte patrimonial.

**69.** Andrieu, Olivier, 2017, p. 22.

**70.** Le Guern, 2017.

**71.** Gaulier, Francfort, 2017, p. 53

**72.** Communication personnelle, janvier 2017.

**73.** Notons que ce jazzman est cité comme exemple par Kay Dickinson dans son introduction à l'ouvrage *The Arab Avant-Garde*, pour signaler que l'influence de son voyage en Égypte sur sa production musicale n'est absolument pas décrite dans les ouvrages qui le mentionnent et font état de sa casquette d'avant-gardiste, voir Dickinson, 2013, p. 4.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

petit label britannique indépendant, Art Yard, en 2006, puis mis en libre accès sur YouTube en 2016. Cet exemple souligne d'abord l'intérêt d'accéder, dans le cadre de la mise en place d'un corpus musical précis, à des collections privées et familiales, pour reconstituer pas à pas les maillons manquants de la chaîne historique des musiques du monde arabe. Mais il souligne aussi une nouvelle forme de patrimonialisation qui s'est largement démocratisée et généralisée. On constate en effet depuis une dizaine d'années une irruption sur le web de titres musicaux du monde arabe issus des années 1960-1970, composés dans un style funk, dénichés sur les étals de petites boutiques proposant quelques vinyles à la vente ou exhumés des greniers, puis mis en ligne sur YouTube ou SoundCloud[74]. Dès cette période, les artistes et musiciens ont produit des musiques aux genres divers (funk, heavy métal, free jazz…), parfois, dans le cas de l'Égypte par exemple, en réaction au secteur culturel hégémonique mis en œuvre par le pouvoir nassérien et qui se caractérisait, on l'a vu, par un contrôle de la production musicale de la seconde moitié du XX^e siècle : ces musiques ont, en effet, évolué à contre-courant de la sacralisation de certaines voix du monde arabe, telles que Umm Kulṯūm et Muḥammad ʿAbd al-Wahhāb[75]. En outre, certains de ces musiciens ont connu, à différentes époques, les affres de la censure[76], témoignant de leur manque de légitimité culturelle et sans doute du refus idéologique de ce qui pouvait passer pour une influence occidentale malvenue face à la « grande tradition » musicale arabe. Cette période musicale reste donc très mal connue et les motivations des artistes, opaques.

Pour lever le voile sur toute cette période, il importerait de constituer un corpus de ces musiques sorties des circuits culturels officiels. La démarche ne serait toutefois pas sans difficulté, les archives disponibles étant assez décousues. Dans son travail de reconstitution de l'histoire de l'industrie du disque au début du XX^e siècle, Ali Jihad Racy mentionnait la présence de catalogues de disques de compagnies d'enregistrement comme Gramophone ou Columbia chez des collectionneurs privés, datés de 1924 au milieu des années 1930[77]. Ces catalogues, en langue arabe avec parfois les titres traduits en français, étaient préparés, imprimés et diffusés au Caire par des agents locaux[78]. Qu'en est-il des catalogues parus ensuite, dès les années 1950 ? Une autre piste à explorer serait de se tourner vers les studios d'enregistrement, comme Ṣawt al-Qāhira[79],

**74.** Les enjeux actuels des pratiques de sauvegarde *online* sont bien soulignés par N. Puig au sujet de l'importance de YouTube et de sa fonction archivistique dans le processus de légitimation d'un « patrimoine » de *mahraǧān šaʿbī* (Puig, 2020).

**75.** La station de radio Ṣawt al-ʿArab (La voix des Arabes), créée en 1953 sous l'impulsion de Nasser notamment dans un but patrimonial (Nassar, 2010, p. 70), a contribué à cette sacralisation de certains chanteurs, de la même manière que les comédies musicales et les films.

**76.** Un exemple est celui des jeunes fans de heavy métal arrêtés en 1997 en Égypte, car soupçonnés d'être des satanistes. Pour plus de renseignements sur cet événement et ses enjeux, se référer à Harbert, 2013 ; El Chazli, Gabry-Thienpont, à paraître.

**77.** En l'occurrence, il ne s'agissait pas des premiers exemplaires parus en Égypte, puisque le premier catalogue Gramophone connu date de 1906.

**78.** Racy, 1976, p. 27. On trouve quelques exemples de pages de ces catalogues reproduites dans Lagrange, 2017.

**79.** « La Voix du Caire ». En réalité, le nom Ṣawt al-Qāhira est toujours doublé sur les pochettes de son équivalent anglais Sono Cairo. Ce nom est d'abord celui donné à l'ancien catalogue et aux studios de la compagnie privée Misrphon, créé par le chanteur Muḥammad Fawzī et nationalisée en 1964, puis à partir

AnIsl 53 (2020), p. 3-24 Séverine Gabry-Thienpont, Frédéric Lagrange
Introduction. Composition et archivage des musiques du monde arabe à l'aune des procédés d'amplification sonore
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

qui ont connu des périodes de production intense. Étudier leur politique éditoriale des années 1950 à 2011, brièvement évoquée dans le cas de Ṣawt al-Qāhira par M. Frishkopf en 2008, permettrait de questionner le succès de certains titres et de certains artistes, à la lumière des enjeux politiques de l'époque. Mais leurs archives – s'il en est – sommeillent sur des étagères où les bandes tombent en décrépitude, faute de moyens ou à défaut d'intérêt, comme nous le verrons avec la contribution de Pierre France, ce qui ne rend pas la recherche aisée. Comme le rappelle M. Frishkopf, il importe aussi de tenir compte du fait que de 1961 (date de création de Ṣawt al-Qāhira) jusqu'au milieu des années 1970, il n'existe plus en Égypte de secteur privé de production musicale. Il faut alors attendre le nouveau climat économique impulsé par Sadate, l'*infitāḥ*, pour voir exploser l'industrie de la cassette[80] et renouer avec un secteur culturel privé, *a priori* synonyme d'une diversification, même relative, de l'offre musicale. Il existe enfin la possibilité de compter à présent sur les *diggers*, ces chasseurs de trésors musicaux, dont certains sont aujourd'hui particulièrement friands des musiques du monde arabe de la seconde moitié du XX^e^ siècle et qui diffusent leurs « pépites » sous forme de compilations sur des plateformes en ligne comme SoundCloud, mais aussi sur compact-discs et disques vinyles (comme en témoigne l'exemple récent de *Habibi Funk*, sous-label du label allemand Jakarta Records). Toute une chronologie de la production musicale du monde arabe reste à établir, dont les aléas sont intrinsèquement liés au contexte politique.

C'est dans cette dynamique que s'inscrit la contribution de Pierre France à ce numéro, une contribution qui s'appuie sur le caractère désormais indispensable d'investiguer sur Internet pour dresser une liste la plus complète possible des archives des musiques arabes. En 2017, cet auteur avait déjà proposé une réflexion sur les archives musicales d'Umm Kulṯūm et leur « patrimonialisation sauvage » dans la revue *Orient XXI*. Il cadre et entérine par ce texte son approche, en présentant de manière circonstanciée et très précise les sites en ligne qui ont fait d'Internet le nouveau terrain de jeu des archives musicales du monde arabe. P. France joint à sa description une réflexion sur l'histoire et les enjeux qui émergent de cette récente patrimonialisation *online*, sur sa nature et son fonctionnement, tout en remarquant la proximité des méthodes pratiquées avec celles des *bootleggers* musicaux. Ce travail entre en résonance avec celui de J. Lambert et R. al-Akouri, qui au-delà de leur description de la matérialité des archives sonores et des supports utilisés montre dans ce numéro que le contenu de chaque enregistrement se trouve mis en ligne sur des plateformes comme YouTube, sans que l'on ne sache bien souvent comment ni par qui. C'est pourquoi au-delà de la présence effective d'« archives sauvages », le texte de P. France conduit à réfléchir en filigrane aux pratiques d'écoute actuelles dans le monde arabe.

de 1977 à la structure d'enregistrement, de fabrication et de diffusion phonographiques liée à la radiodiffusion d'État égyptienne, et qui englobe la précédente, voir Frishkopf, 2008. Le réseau de magasins Ṣawt al-Qāhira/Sono Cairo, qui vendaient au Caire et en province jusque dans la première décennie des années 2000 des cassettes et parfois quelques vieux microsillons, ont tous fermé et la compagnie a été dissoute en 2018, alors que les droits de son catalogue semblent avoir été vendus au groupe égyptien Mazzika (notamment le catalogue Umm Kulṯūm).

**80.** Frishkopf, 2008, p. 30.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Si P. France revient brièvement dans sa démonstration sur le cas particulier d'Umm Kulṯūm, c'est avec la contribution de Frédéric Lagrange que nous entrons au cœur du sujet kulthumien. L'auteur et coéditeur de ce numéro nous propose une analyse très fine de ce qu'implique l'émergence récente sur le web de sources musicales liées à la carrière de la célèbre diva. Il revient d'abord sur ce que l'on connaît de son parcours à partir de la *waṣla*, terme qui a été utilisé tout le temps de sa carrière et qui, comme le définissait l'auteur dans une précédente publication, renvoie à une « suite librement agencée par les interprètes de pièces dans un même mode, admettant l'exploration des modes connexes, alternativement instrumentales et chantées, dans le contexte savant profane ou religieux »[81]. F. Lagrange questionne les différentes périodes musicales d'Umm Kulṯūm et s'emploie par des analyses musicales et contextuelles à identifier les composantes savantes et classiques symptomatiques de l'école de la *Nahḍa* au sein du répertoire de la chanteuse. En ce sens, cette contribution dépasse la notion de « patrimonialisation sauvage » pour montrer à quelles fins scientifiques ces archives *online* peuvent/doivent servir. L'auteur réactualise notre connaissance musicologique des sources d'inspiration kulthumiennes en dévoilant cette fois, non pas les pratiques d'écoute, mais les pratiques de recherche qui découlent de la diffusion sur Internet d'archives musicales inédites.

## Conclusion

Confrontées à l'évolution des moyens d'amplification sonore et de leur matérialité, des premiers cylindres phonographiques au format MP4, des instruments acoustiques à l'orgue électrique (*urğ*) des années 1970 ou à l'*autotune* des scènes électro contemporaines, les musiques du monde arabe ont pris, dès le début du XX^e^ siècle, différents chemins en parfaite concordance avec leur contexte technique et technologique. Aujourd'hui, ces musiques s'écoutent et se vivent pleinement lors de festivités publiques ou privées, concerts à l'opéra, DJ set ou DJ live en *clubbing*, festivals, *mahrağānāt*, manifestations religieuses, « traditions » réinventées ou repensées au gré des modes, ou compositions associées à des courants musicaux émergents et à des expériences sensorielles repoussant les effets esthétiques de la sonorisation. Parallèlement, des expressions musicales sombrent dans l'oubli : disques 78 tours mais aussi bandes magnétiques et cassettes audio jonchent les étagères poussiéreuses de studios tombés en déshérence. D'autres encore inondent la toile, ouvrant la voie à une « patrimonialisation sauvage » des musiques. Mais en 2019, plus aucune d'entre elles n'est éphémère : toutes sont enregistrées, filmées, postées en ligne. Il reste que la dématérialisation n'empêche pas le risque que les musiques sombrent dans l'oubli. Internet est un espace où, potentiellement, toute musique est versée, mais comme le rappelle J. Lambert et R. al-Akouri dans leur contribution, selon des méthodes de stockage et d'inventaire aléatoires, sans compter le caractère couramment invérifiable, voire erroné de tout ce qui constitue les métadonnées accompagnant la matière sonore brute, objet même de la science des archivistes. Les musiques se diffusent ainsi avec ou sans contrôle, avec ou sans profit, bien au-delà des frontières du monde arabe. Elles sont soumises tant à des processus de

**81.** Lagrange, 1996, p. 162.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

patrimonialisation qu'à des dynamiques politiques et économiques propres à la région renforçant leur dématérialisation. Ces processus en redessinent les contours, le langage et, plus largement, les formes d'expression et leur esthétisation, ce que ce numéro contribuera à démontrer.

## Bibliographie

### *Études*


Abou Mrad, Nidaa, « Échelles mélodiques et identité culturelle en orient arabe » *in* Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, Actes Sud, Cité de la musique, Arles, Paris, 2005, p. 756-795.

Abou Mrad, Nidaa et Béchéalany, Bouchra, « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4, 2010, p. 25-42.

Alvarez-Péreyre, Frank et Arom, Simha, *Précis d'ethnomusicologie*, CNRS Éditions, Paris, 2007.

Andrieu, Sarah et Olivier, Emmanuelle (dir.), *Création artistique et imaginaires de la globalisation*, Hermann, Paris, 2017.

Andrieu, Sarah, « Créer en solo » *in* Sarah Andrieu, Emmanuelle Olivier (dir.), 2017, p. 303-327.

Aterianus-Owanga, Alice et Santiago, Jorge P. (dir.), *Aux sons des mémoires. Musiques, archives et terrains*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2016.

Auber, Laurent, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Georg Éditeur, Genève, 2001.

Azoulay, Léon, « Les musées et archives phonographiques avant et depuis la fondation du musée phonographique de la société d'anthropologie en 1900 », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 2, 1, 1911, p. 450-457.

Bonnefoy, Laurent et Catusse, Myriam (dir.), *Jeunesses arabes. Du Maroc au Yémen : loisirs, cultures et politiques*, La Découverte, Paris, 2013.

Bouët, Jacques, « Introduction » *in* Jacques Bouët, Makis Solomos (dir.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie. Actes du colloque Musique et globalisation, Université Paul Valéry – Montpellier 3, Rirra 21, Cerce, octobre 2008*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 5-11.

Broclain, Elsa, Haug, Benoît et Patrix, Pénélope (dir.), *Musique : patrimoine immatériel ?, Transposition. Musique et sciences sociales* 8, 2019.

Bromberger, Christian et Mahieddin, Emir, « Introduction. Penser l'exception », *Ethnologie française* 163, 3, 2016, p. 389-394.

Cicchelli, Vicenzo, *Pluriel et commun. Sociologie d'un monde cosmopolite*, Presses de Sciences Po, Paris, 2016.

Clifford, James et Marcus, George E. (éd.), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, University of California Press, Berkeley, 1986.

David, Sylvain, « "*Archive-it-yourself*". La *Fugazi Live Series* », *Sens public*, Université de Montréal, 2016, en ligne sur : http://www.sens-public.org/article1203.html

Dickinson, Kay, « Introduction: "Arab" + "Avant-Garde" » *in* Thomas Burkhalter, Kay Dickinson, Benjamin J. Harbert (dir.), *The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2013, p. 1-33.

Djebbari, Elina, « Recomposer la tradition, investir le contemporain : la création musicale et chorégraphique des troupes de Ballet au Mali » *in* Emmanuelle Olivier (dir.), 2012, p. 201-222.

Djebbari, Elina, « Danse et relations sociales au Mali » *in* Sarah Andrieu, Emmanuelle Olivier (dir.), 2017, p. 283-302.

During, Jean, « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde. L'écoute de l'ethnomusicologue » *in* Jacques Bouët, Makis Solomos (dir.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie. Actes du colloque Musique et globalisation, Université Paul Valéry – Montpellier 3, Rirra 21, Cerce, octobre 2008*, L'Harmattan, Paris, 2010, p. 39-68.



© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

El Chazli, Youssef et Gabry-Thienpont, Séverine, « Rap, Rock, Électro… Les musiques indépendantes et l'État en Égypte » *in* Arnaud Montas (dir.), *Le hip-hop saisi par le Droit. Une contre-culture dans les phares de la justice*, Mare et Martin, Le Kremlin-Bicêtre, à paraître.

Fernando, Nathalie et Nattiez, Jean-Jacques, « Présentation. Théories et pratiques de l'ethnomusicologie aujourd'hui », *Anthropologie et sociétés* 38, 1, « Ethnomusicologie et anthropologie de la musique. Une question de perspective », 2014, p. 9-23.

Frishkopf, Michael, *Sufism, Ritual, and Modernity in Egypt: Language Performance as an Adaptive Strategy*, PhD dissertation, UCLA, 1999.

Frishkopf, Michael, « *Inshad Dini* and *Aghani Diniyya* in Twentieth Century Egypt: A Review of Styles, Genres, and Available Recordings », *Middle East Studies Association Bulletin* 34, 2, 2000, p. 167-183.

Frishkopf, Michael, « Nationalism, Nationalization, and the Egyptian Music Industry: Muhammad Fawzy, Misrphon, and Sawt al-Qahira (SonoCairo) », *Asian Music* 39, 2, 2008, p. 28-58.

Gabry, Séverine, « Processus et enjeux de la patrimonialisation de la musique copte », *Égypte/Monde arabe* 5-6, 2009, p. 133-158, en ligne sur : http://journals.openedition.org/ema/2896, mis en ligne le 31 décembre 2010, consulté le 12 décembre 2019.

Gabry-Thienpont, Séverine, « Musiques et charismes chez les chrétiens en Égypte au début du XXIe siècle. L'exemple catholique », *Archives de sciences sociales des religions (ASSR)* 171, 2015, p. 187-207.

Gabry-Thienpont, Séverine, « Du Caire à Nantes. Parcours et reformulations du *zār*, de ses musiques et de ses acteurs », *Cahiers d'ethnomusicologie* 30, 2017, p. 137-153.

Gabry-Thienpont, Séverine, *Musiques coptes d'Égypte*, Ifao, Le Caire, à paraître.

Gaulier, Armelle et Francfort, Didier, « Comprendre les "nouvelles" circulations musicales : quelques pistes de méthode » *in* Sarah Andrieu, Emmanuelle Olivier (dir.), 2017, p. 47-57.

Gérard, Brice, *Histoire de l'ethnomusicologie en France (1929-1961)*, L'Harmattan, Paris, 2014.

Gilman, Daniel J., *Cairo Pop. Youth Music in Contemporary Egypt*, University of Minnesota Press, Minnesota, 2014.

Gonzalez-Quijano, Yves, *Arabités numériques. Le printemps du Web arabe*, Actes Sud/Sindbad, Arles, 2012.

Granjon, Fabien et Combes, Clément, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux* 145-146, 6, 2007, p. 291-334.

Harbert, Benjamin J., « Noise and its Formless Shadows: Egypt's Extreme Metal as Avant-Garde *Nafas Dawsha* » *in* Thomas Burkhalter, Kay Dickinson, Benjamin J. Harbert (dir.), 2013, p. 229-272.

Hennion, Antoine, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, A.-M. Métailié, Paris, 1981.

Isnart, Cyril et Rodrigues dos Santos, José, « Le *mestre* et son cours. Figure et institution d'une transmission patrimoniale du chant dans le sud du Portugal » *in* Nicolas Adell, Yves Pourcher (dir.), *Transmettre, quel(s) patrimoine(s). Autour du patrimoine culturel immatériel*, Michel Houdiard Éditeur, Paris, 2011, p. 167-177.

Isnart, Cyril, « Self Heritage-Making and Religious Minority in Greece: An Ethnography of Heritage Activities Outside of the Cultural Institutions » *in* Nicolas Adell, Regina F. Bendix, Chiara Bortolotto, Markus Tauschek (dir.), *Community and Participation: The Politics of Core Concepts in Heritage Policy and Practice*, Göttingen University Press, Göttingen, 2015, p. 171-184.

Isnart, Cyril, « Archives, mix et "culture nationale" au Portugal. Tiago Pereira et le projet MPAGDP » *in* Alice Aterianus-Owanga, Jorge P. Santiago (dir.), 2016, p. 173-197.

Jacquemond, Richard, « Un mai 68 arabe ? La révolution égyptienne au prisme du culturel », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* 138, 2015, p. 131-146, en ligne sur : http://journals.openedition.org/remmm/9247, mis en ligne le 16 février 2016.

Jacquemond, Richard et Lang, Félix (éd.), *Culture and Crisis in the Arab World. Art, Practice and Production in Spaces of Conflict*, I.B. Tauris, Londres, 2019.

Khoury, Michael, « A Look at Lightning: The Life and Compositions of Halim El-Dabh » *in* Thomas Burkhalter, Kay Dickinson, Benjamin J. Harbert (dir.), 2013, p. 165-182.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Kunst, Jaap, *Musicologica: A Study of the Nature of Ethno-Musicology, Its Problems, Methods and Representative Personalities*, Royal Tropical Institute, Amsterdam, 1950.

Lagrange, Frédéric, *Musiques d'Égypte*, Actes Sud, Cité de la musique, Arles, Paris, 1996.

Lagrange, Frédéric, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabes et Méditerranéens* 2, 2008, p. 25-56.

Lagrange, Frédéric, « Formes improvisées, semi-improvisées et fixées : le disque 78 tours comme source d'information », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4, 2011, p. 43-51.

Lagrange, Frédéric, « "Mettre en musique" : la sélection et l'interprétation de la *qaṣīda* dans le répertoire égyptien savant enregistré sur disques 78 tours (1903-1925) », *Quaderni di Studi Arabi, nuova serie* 7, 2012, p. 169-206.

Lagrange, Frédéric, « Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 9, 2017, p. 11-31.

Lambert, Jean, « Retour sur le congrès de musique arabe du Caire de 1932. Identité, diversité, acculturation : les prémisses d'une mondialisation », *Congrès des Musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 8-13 août 2007*, en ligne sur : http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/lambertcmac-2007.pdf

Le Guern, Philippe, *En quête de musique. Questions de méthode à l'ère de la numérimorphose*, Hermann, Paris, 2017.

Leloup, Jean-Yves (dir.), *Electro. De Kraftwerk à Daft Punk*, catalogue d'exposition, du 9 avril au 11 août 2019, Éditions Textuel, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Paris, 2019.

Mermier, Franck, « Les scènes culturelles arabes » *in* Véronique Rieffel (dir.), *Al musiqa, voix et musiques du monde arabe*, catalogue d'exposition à la Philharmonie de Paris, La Découverte, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Paris, 2018, p. 161-165.

Merriam, Alan Parkhurst, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston, 1964.

Murray Schafer, Raymond, *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1979.

Nassar, Zein, « A History of Music and Singing on Egyptian Radio and Television » *in* Michael Frishkopf (dir.), *Music and Media in the Arab World*, The American University in Cairo Press, Le Caire, 2010, p. 67-76.

Nattiez, Jean-Jacques, « L'invitation au voyage » *in* Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, vol. 3, *Musiques et cultures*, Actes Sud, Cité de la musique, Arles, Paris, 2005, p. 17-35.

Nettl, Bruno, *Music in Primitive Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Londres, 1955.

Nettl, Bruno, *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, 1983.

Olivier, Emmanuelle (dir.), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Éditions Delatour France, Sampzon, 2012.

Picard, François, « Greniers, malles, genizah : la mise à l'écart dans le processus de transmission traditionnelle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 4, 2010, p. 11-24.

Puig, Nicolas, « De quoi le *mahragān* est-il le son ? Compositions et controverses musicales en Égypte » *in* Richard Jacquemond, Frédéric Lagrange (dir.), *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*, Riveneuve, Paris, 2020, p. 383-417.

Puig, Nicolas, « La ville amplifiée : synthétiseurs, sonorisation et effets électro-acoustiques dans les rituels urbains au Caire », *Techniques & Culture* 67, 2017, p. 212-215, en ligne sur : http://journals.openedition.org/tc/8533

Racy, Ali Jihad, « Record Industry and Egyptian Traditional Music: 1904-1932 », *Ethnomusicology* 20, 1, 1976, p. 23-48.

Racy, Ali Jihad, *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932*, PhD, University of Illinois, Urbana Champaign, 1977.

Racy, Ali Jihad, « Musicologues comparatistes européens et musique égyptienne au Congrès du Caire » in Philippe Vigreux (éd.), *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, CEDEJ, Le Caire, 1992, p. 109-122.

Ramzy, Carolyn M., « To Die is Gain: Singing a Heavenly Citizenship Among Egypt's Coptic Christians », *Ethnos: Journal of Anthropology* 80, 5, 2014, p. 649-670.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Rouget, Gilbert, « À propos de la forme dans les musiques de tradition orale » *in* Paul Collaer (éd.), *Les Colloques de Wégimont (1954)*, Elsevier, Bruxelles, 1956, p. 132-144.

Rouget, Gilbert, « L'enquête ethnomusicologique », *Ethnologie générale I*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, p. 333-348.

Rouget, Gilbert, « Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Maison mère de la discipline en France et dispositif en péril », *L'Homme* 171-172, 2004, p. 513-523.

Saḥḥāb, Ilyās et Saḥḥāb, Fiktūr, *Mawsūʿat Umm Kulṯūm*, Mūsīqā al-Šarq, Beyrouth, 2003.

Spielmann, Florabelle, Helmlinger, Aurélie, Simmonot, Joséphine, Fillon, Thomas, Pellerin, Guillaume, Sturm, Bob L., Ben-Tal, Oded et Quinton, Elio, « Zoom arrière. L'ethnomusicologie à l'ère du Big Data », *Cahiers d'ethnomusicologie* 30, 2017, p. 9-28.

Starr, Deborah, *Remembering Cosmopolitan Egypt: Literature, Culture, and Empire*, Routledge, Londres, New York, 2009.

Sterne, Jonathan, *Une histoire de la modernité sonore*, La Découverte, Paris, 2015.

Stokes, Martin, « On Musical Cosmopolitanism », *The Macalester International Roundtable* 3, 2007, en ligne sur : https://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3

Tagg, Philip, « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume !* 6, 1-2, 2008, p. 135-161, en ligne sur : http://journals.openedition.org/volume/295, consulté le 12 décembre 2019.

Touché, Marc, *Connaissance de l'environnement sonore urbain, l'exemple des lieux de répétition ; faiseurs de bruits ? Faiseurs de sons ? Question de point de vue*, rapport de recherche CRIV-CNRS, Vaucresson, 1994.

Tournès, Ludovic, *Du phonographe au MP3. Une histoire de la musique enregistrée, XIXe-XXIe siècle*, Éditions Autrement, Paris, 2008.

ʿUmrān, Muḥammad, *Qamūs muṣṭalaḥāt al-mūsīqā al-šaʿbiyya al-miṣriyya (Dictionnaire des expressions de la musique populaire égyptienne)*, Dār Ein (for Human and Social Studies), Giza, 2002.

Vatin, Jean-Claude, « Approches politologiques d'un congrès », *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, CEDEJ, Le Caire, 1992, p. 13-22.

Vigreux, Philippe, « Centralité de la musique égyptienne », *Égypte/Monde arabe* 7, 1991, p. 55-101, en ligne sur : http://journals.openedition.org/ema/1157, consulté le 12 décembre 2019.

## *Disques*

*Congrès de Musique Arabe du Caire 1932*, Édition intégrale des enregistrements par Jean Lambert et Pascal Cordereix. 17 CD, accompagnés d'un livret trilingue (français, arabe, anglais, 256 p.) *in* Bernard Moussali, Bibliothèque nationale de France, Paris, avec le concours d'Abu Dhabi Tourism & Culture Authority.


© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net