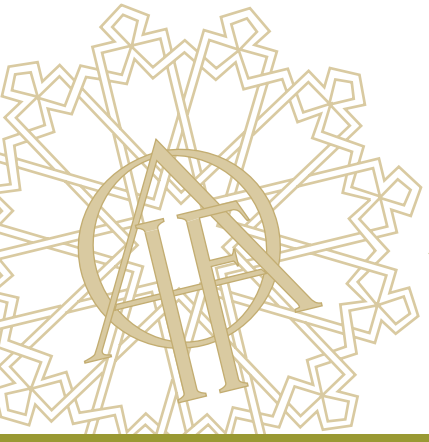
MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE



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. 113-136

Nicolas Puig

Recording Culture. Une figure égyptienne du XXe siècle : Halim El-Dabh, compositeur, collecteur et pionnier des musiques électroniques

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

NICOLAS PUIG*

Recording Culture

Une figure égyptienne du XXe siècle : Halim El-Dabh, compositeur, collecteur et pionnier des musiques électroniques

RÉSUMÉ

Halim el-Dabh (1921-2017) est un collecteur et pionnier des musiques électroniques qui fait aujourd'hui l'objet d'une redécouverte par une nouvelle génération de musiciens égyptiens qui voient en lui un précurseur national. El-Dabh proposa en effet dès 1944 l'une des premières compositions mondiales électroniques à partir de sons sélectionnés et transformés, à partir de son propre enregistrement effectué dans sa ville natale du Caire. Cette œuvre, avec d'autres du même genre, et le parcours de ce musicien éclectique à la fois compositeur et universitaire, éclaire d'un jour inédit la production et la restitution des savoirs anthropologiques. Ces savoirs ne sont pas tant élaborés à partir d'une « écriture des cultures » que dans l'acte et l'art de les enregistrer et de les restituer sous différentes formes, y compris artistiques. Ce texte s'intéresse à la jeunesse de Halim El-Dabh pour restituer autant que possible son itinéraire dans un moment technologique et culturel égyptien, tout en le rapportant à des dynamiques plus globales. Car, à l'instar d'autres figures du XXe siècle, Halim El-Dabh développe des articulations inédites entre collecte, recherche et création qui questionnent les dynamiques coloniales et néocoloniales de conservation et restitution des musiques, et plus largement de production des savoirs.

Mots-clés : enregistrements sonores, ethnomusicologie, El-Dabh (Halim), Le Caire, musique concrète, musique électronique, XXe siècle

* Nicolas Puig, Université de Paris, URMIS, IRD, CNRS, F-75013 Paris, France, nicolas.puig@ird.fr

AnIsl 53 (2020), p. 113-136 Nicolas Puig
Recording Culture. Une figure égyptienne du XXe siècle : Halim El-Dabh, compositeur, collecteur et pionnier des musiques électroniques
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

✦ **ABSTRACT**

Halim el-Dabh (1921-2017) is a collector of "traditional" music and a pioneer of electronic music. He is currently being rediscovered by a new generation of Egyptian musicians who see him as a national precursor. In 1944, El-Dabh composed one of the earliest electronic compositions in history, based on selected and transformed sounds from his own recordings, made in his hometown of Cairo. Such works, and the career of this eclectic musician, both a composer and an academic, shed new light on the production and restitution of anthropological knowledge, which is not so much developed from the act of "writing cultures" as from that of recording and restoring them in different forms, including artistic ones. This text focuses on Halim El-Dabh's youth in order to retrace his path in a technological and cultural moment of Egypt's history, while relating it to more global dynamics. Like other 20th century figures, Halim El-Dabh developed new ways of linking collection, research and creation. The practices and itineraries of these figures question the colonial and neo-colonial dynamics of collecting, preserving and restoring music and, more broadly, the production of knowledge.

Keywords: recordings, ethnomusicology, Halim El-Dabh, Cairo, concrete music, electronic music, twentieth century

* * *

La parution de *Writing Culture* édité par James Clifford et George E. Marcus en 1986 a certainement constitué un moment important de la mise en cause de l'autorité ethnographique. Elle a initié un décentrement de la pratique de la recherche et des modes de restitution des données, en lien avec l'arrivée d'une génération d'anthropologues plus nécessairement originaires des pays riches du Nord. Les auteurs de cet ouvrage engagent « un questionnement sur la discipline quant à la politique de ses textes », en s'arrêtant à la fois sur les « procédés rhétoriques au fondement de l'autorité scientifique » et sur les « facteurs extérieurs au texte » dont le premier est la situation coloniale[1].

Il n'en demeure pas moins que le centre de gravité de l'anthropologie est resté établi dans les universités américaines et européennes, y compris quand des ressortissants de pays du Sud (Inde, Égypte ou Pakistan par exemple) renouvellent les approches critiques depuis ces lieux du savoir[2].

Or, l'itinéraire international d'un musicien, compositeur, musicologue et universitaire égyptien, Halim El-Dabh (Ḥalīm al-Ḍabʿ), éclaire d'un jour inédit la production et la restitution des savoirs anthropologiques à une époque bien antérieure à celle de la prise de conscience de

1. Mahieddin, 2011, p. 371.
2. Si l'on excepte les *Subaltern Studies* initiées à partir du projet historiographique de l'Inde coloniale (Merle, 2004).

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

Writing Culture. Ces savoirs ne sont pas tant élaborés à partir d'une « écriture des cultures » que dans l'acte et l'art de les enregistrer et de les restituer sous différentes formes. Et dans cette activité, le mode opératoire de cette « figure d'exception »[3] tranche avec la façon dont les ethnomusicologues occidentaux « enregistraient les cultures ». Sans connaître le destin tragique que nombre de ces figures affronteraient du fait de leurs qualités morales et de l'intensité de leur engagement, ce musicien partage avec eux bien des traits, dont la capacité à révéler et déplacer les frontières culturelles de son temps est celle qui retiendra le plus notre attention.

Halim El-Dabh (1921-2017) est né au Caire, mais l'essentiel de sa double carrière de musicien et d'universitaire se déroule aux États-Unis. Cet artiste prolifique, connu en Égypte comme le compositeur du son et lumière des pyramides de Gizeh en 1960[4] dont les œuvres sont aujourd'hui étudiées par les jeunes étudiants en musique du Caire[5], suscite depuis quelques années l'intérêt de la nouvelle génération de musiciens d'électro et d'artistes sonores originaires de ce pays qui voient en lui un précurseur national et international. En effet, si El-Dabh est l'auteur de dizaines de symphonies et pièces musicales variées, une partie de son travail est consacrée à la musique électronique dont il aurait créé et enregistré à la Middle East Radio Station of Cairo l'une des premières compositions mondiales en 1944, *Taʿbīr al-zār* (*L'expression du zār*). La musique est élaborée à partir de chants provenant de l'enregistrement par le compositeur lui-même d'une cérémonie d'adorcisme, *zār*, dans sa ville natale du Caire. Une minute cinquante-sept, sur un morceau qui en comptait plus de vingt, a pu être restaurée. Elle a été éditée, avec d'autres morceaux moins anciens, dans un CD produit par le label américain *Without Fear*, sous le titre *Wire Recorded Piece* (2000)[6]. La diffusion sur différents sites Internet de ces compositions électroniques, et singulièrement de cette dernière œuvre, dans la décennie qui a suivi, a apporté une nouvelle notoriété au musicien[7].

3. Bromberger, Mahieddin, 2016.
4. Elle est enregistrée à Paris par l'orchestre de l'ORTF sous la direction de Georges Delerue.
5. Khoury, 2013, p. 179.
6. La date de 1944 pour cette composition est indiquée dans ce CD, sans qu'il soit possible pour l'instant de la vérifier, en dehors du témoignage de El-Dabh. Elle a été enregistrée avec un enregistreur à fil (*wire recorder*), c'est pour cela qu'elle est connue sous le titre *Wire Recorder Piece*. Elle fut restaurée par le musicien et ingénieur du son Mike Hovancsek aux débuts des années 1990 ; le CD est une réédition partielle d'une cassette éditée en 1992 par le label *Pointless music*. Denise Seachrist, biographe de El-Dabh, relate que Hovancsek passa des mois à tenter de restaurer et organiser le matériel du compositeur et que les deux devinrent alors très proches. Hovancsek, dans une correspondance avec Seachrist compare cette expérience à une « fouille archéologique dans les sons » (2003, chap. 8, note 17).
7. La composition est mise en ligne par le site britannique de musique électronique *Wire* nº 277 en 2007, avec pour légende : « Hear the two-minute version of Taʿabir Al-Zaar (Wire Recorder Piece), the world's first piece of electronic music », https://www.thewire.co.uk/audio/tracks/halim-el-dabh.1

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

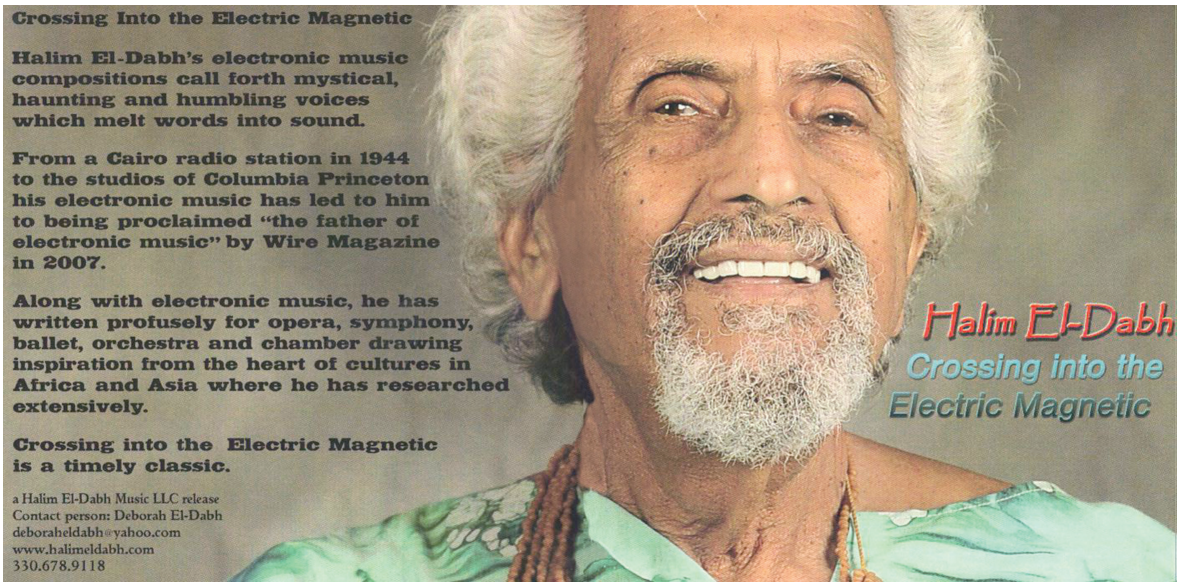


Fig. 1. Couverture du CD *Crossing into the Electric Magnetic* (2000).

Vraisemblablement composée en 1944, donc quatre années avant la sortie de *Cinq études de bruits* de Pierre Schaeffer, cette création musicale trouble la généalogie établie de la musique concrète[8] et pose d'une part la question des raisons de sa tardive redécouverte, et d'autre part celle des facteurs ayant conduit un jeune copte égyptien à adopter une démarche aussi innovante. Répondre à cette dernière interrogation implique de comprendre ses intentions artistiques et les significations dont il investit sa démarche, et de les contextualiser dans les dynamiques culturelles dans l'Égypte des années 1940 marquées par des dispositions cosmopolites propices aux hybridations artistiques.

Le parcours de Halim El-Dabh renseigne donc sur un moment d'importantes connexions entre des univers culturels européens et arabes produisant une atmosphère cosmopolite bien antérieure à celle qui, depuis les années 1970 et l'avènement du libéralisme, caractérise une nouvelle classe sociale dominante égyptienne qui entend précisément se distinguer par son ouverture internationale[9]. Elle s'inscrit également dans l'émergence d'un nouveau sujet politique, moderniste et réformateur incarné par l'*effendi* dans un contexte de progression du nationalisme arabe et des luttes anticoloniales dans la première moitié du XX^e siècle[10].

8. Bradley, 2015. Michaël Khoury considère qu'elle constitue « the world's first piece in the style of musique concrete », et que El-Dabh est à ce titre « the father of the Arab avant-garde » (2013, p. 165) ; la musique concrète est une musique créée à partir d'un matériau sonore préexistant agencé au moyen de techniques électro-acoustiques, à la différence de la musique abstraite où le compositeur décline musicalement une idée abstraite (Schaeffer, 1966). Au-delà de la question d'antériorité – il faudrait alors au moins mentionner la pièce *Imaginary Landscape No. 1* de John Cage (1939) –, ces corrections historiographiques nous renseignent sur la volonté de rendre à cet acteur « arabe » sa place dans une histoire musicale occidentalo-centrée.
9. Koning, 2009.
10. Jacob, 2011 ; Ryzova, 2004.

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

Ce texte est construit à partir de données plus incomplètes que prévues : rendez-vous était pris avec El-Dabh à son domicile dans le Kent aux États-Unis à l'automne 2017. L'objectif était de numériser ses archives sonores et bien entendu de discuter autant de son parcours que de sa pratique des enregistrements et de leur emploi dans le travail de composition. Des échanges par mail et un entretien en vidéoconférence avaient précédé cette rencontre pour la préparer au mieux. Malheureusement, Halim El-Dabh est décédé le 2 septembre 2017 et notre rencontre est restée suspendue aux mots qu'il me confiait à la suite de l'évocation des sons du Caire contemporain, en conclusion de notre entretien du mois de février 2017, un véritable cri du cœur : « You gave me a desire now and hunger to go back to Egypt right now ! »[11].



Fig. 2. Photographie des bandes magnétiques conservées au domicile de Halim El-Dabh (cliché envoyé à l'auteur par l'épouse de l'artiste, Deborah El-Dabh).

Deux ans après la disparition du grand homme, ce texte est une tentative de dresser son portrait en poursuivant une visée anthropologique. Elle consiste à reconstituer un pan du parcours de l'artiste en insérant la simple biographie dans l'épaisseur historique qui la contextualise. Comme souligné dans *Des vies en musique* : « Au-delà de l'illustration qu'il fournit, le parcours rend compte d'une expérience spécifique tout en témoignant de la réfraction du social dans la trajectoire individuelle[12]. » Mais, à la différence des parcours d'artistes présentés dans ce dernier ouvrage, il me faut travailler à partir de données parcellaires et effectuer différents collages pour restituer une part de la vie de ce compositeur et musicien dans une historiographie

11. Les extraits de cette conversation repris dans le texte sont notés : (entretien avec l'auteur).
12. Le Menestrel *et al.*, 2012, p. 23.

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

égyptienne ; projet nécessairement inabouti qui sera à compléter au gré des informations à venir. L'ambition de ce texte est ainsi de contribuer aux travaux réalisés[13] et à venir sur ce musicien.

Il se concentre principalement sur la jeunesse égyptienne de Halim El-Dabh au cours des années 1930 et 1940 jusqu'à son départ d'Égypte en 1950[14]. Il interroge la trajectoire du jeune Halim El-Dabh, examine ses premiers travaux et cherche à comprendre les raisons de sa position relativement marginale au regard de sa contribution à l'histoire musicale et à l'amplitude de son œuvre[15].

Je propose d'explorer ces différents éléments tout d'abord en revenant sur l'itinéraire de l'artiste puis en m'arrêtant sur son rapport au son à partir de cette composition aujourd'hui emblématique, *L'expression du zār*.

Saisir Halim El-Dabh dans l'Égypte des années 1940

Localisation et circulations du savoir

Dans les années 1930 et 1940, la théorie, le savoir et la documentation du savoir des autres sont encore localisés en Occident. Celui-ci reste une place puissante de la science, à partir de laquelle presque, sans réplique, on collecte, filtre, traduit et généralise, et ce depuis fort longtemps : que l'on songe à l'expédition scientifique qui accompagna la campagne militaire d'Égypte (1798-1801) et au travail encyclopédique effectué sur ce pays par les savants français. Ce n'est que plus tard, dans les années 1960, 1970 et 1980 du XX^e siècle que se met en place la contestation des hégémonies épistémologiques occidentales à partir de laquelle la « théorie ne sera plus naturellement chez elle en Occident »[16].

Le parcours de Halim El-Dabh s'inscrit dans cet arrière-plan topographique du savoir et de la production artistique, y compris à l'intérieur même des frontières occidentales. Son itinéraire académique rappelle celui d'Edward W. Saïd, qui passe également de nombreuses années aux États-Unis. Mais tandis que Saïd critique l'orientalisme des Occidentaux depuis une position de professeur de littérature à la Columbia University, ce qui ne dit pas grand-chose des sociétés

13. Notamment la bibliographie de Seachrist (2003) et le travail de Khoury (2013).

14. Ces années sont un moment de transition entre l'époque coloniale et l'avènement de l'État égyptien indépendant. Nasser, porté au pouvoir en 1952 par la révolution des officiers libres, incarne cette transition tandis que la crise de Suez de 1956 marque la fin de la présence coloniale étrangère en Égypte. Si l'Égypte est théoriquement indépendante en 1922, les Britanniques y conservent le contrôle des secteurs clés, jusqu'à la fin des années 1930 et une présence militaire jusqu'en 1956.

15. El-Dabh n'est pas mentionné dans les dictionnaires de musique électronique. Denise Seachrist signale également que son nom ne figure pas dans les livres d'histoire musicale ni dans les manuels de musique et qu'il apparaît dans l'autobiographie du compositeur électronique Otto Luening uniquement dans la liste de jeunes compositeurs de différents pays ayant collaboré avec le Columbia Princeton Electronic Music Center, ce qui ne rend pas justice à l'intensité de son engagement (2003). En revanche, *Wire Recorded Piece* ouvre l'un des CD de la compilation de musique électronique du label Sub Rosa (Anthology of Noise & Electronic Music/Fourth A-Chronology 1937-2005) publié en 2006.

16. Clifford, 2010 (non paginé).

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

orientales[17], El-Dabh informe sur la société égyptienne par le prisme de sa relation à la culture urbaine et rurale de son pays, comme par les choix esthétiques qui guident ses créations.

Ainsi, l'œuvre de Halim El-Dabh est difficilement catégorisable du point de vue de sa dimension ethnique et nationale égyptienne, comme de celui de sa contribution à l'histoire musicale ; et la grille de lecture forgée sur le paradigme colonial se révèle insuffisante pour en restituer la complexité. Michaël Khoury le signale : « El-Dabh a trouvé le moyen de produire un art novateur à partir de sa propre perspective[18]. » Il indique qu'il est malaisé de ranger cet artiste dans la catégorie « avant-garde arabe », car il refuse l'idée d'avoir occupé une telle position et, de plus, n'y attache aucune espèce d'importance.

Le parcours de Halim El-Dabh annonce une tension entre l'universalité de l'œuvre et la question des racines ethniques et des appartenances locales de l'artiste (qui concernent donc des artistes ethnicisés).

Pour contrer cette ethnicisation de son art et de sa personne, le sculpteur indo-britannique Anish Kapoor efface toutes les traces qui pourraient conduire à rapprocher son travail de son origine indienne juive ou bouddhiste (sa mère est juive avant de se convertir au bouddhisme). Et si plusieurs critiques ont cherché à expliquer son travail par son origine ethnique et sa vie d'exilé en Grande-Bretagne, lui-même a toujours refusé ces interprétations[19]. Ainsi, quand un critique rabat son art sur un art religieux ancré dans son origine, il proteste[20] :

> Je ne veux pas faire d'art bouddhiste […] Vous ne pouvez pas décider comme cela de faire de l'art religieux (*spiritual*), quelle plaisanterie. C'est là où ça n'y est pas. Mais cela ne dépend pas de vous. Je n'ai pas d'agenda dans mon travail. Ce ne serait qu'une gêne.

De la même façon, la trajectoire de Halim El-Dabh est peu linéaire et son rapport avec la culture et la musique arabe assez fluctuant, et complexe à saisir. Ce rapport n'est pas le fruit d'une stratégie réflexive inspirée par la volonté de mettre en avant une appartenance culturelle, comme Anish Kapoor le précise : « c'est là, c'est tout ». Ce rapport quasi direct, aux médiations raccourcies, rapproche finalement le musicien du XX^e^ siècle El-Dabh du sculpteur contemporain Kapoor.

De fait, les compositeurs occidentaux contemporains d'El-Dabh ont une relation plus lointaine aux musiques traditionnelles qu'ils mobilisent dans leurs œuvres. Michaël Khoury qualifie cette relation de « *transethnicism* », citant David Nicholls qui le définit comme « l'emploi ou l'évocation de techniques et styles musicaux différents de ceux du compositeur »[21].

17. W. C. Jacob (2011, p. 16, note 86) indique que la vision de l'interdépendance historique du monde mobilisée par Saïd, mais aussi par Joseph Massad dans son ouvrage *Desiring Arabs*, reste très largement omni-dimensionnelle (politique) et unidirectionnelle (de l'Ouest vers l'Est). La critique de l'orientalisme peut apparaître comme une sorte de miroir inversé du paradigme colonial, puisque l'Occident reste au centre du regard.
18. Khoury, 2013, p. 166.
19. Vidal, 2009.
20. Cité par Vidal, 2009, p. 74.
21. « […] the employment or evocation of musical styles and techniques other than the composer's own » (Khoury, 2013, p. 166).

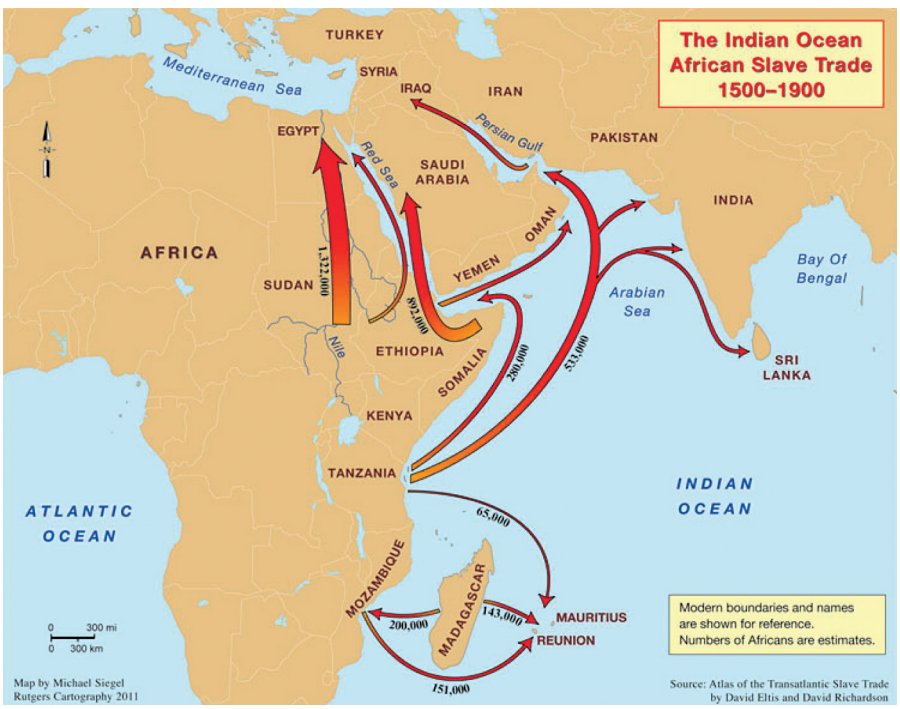
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les soins du zār

Halim El-Dabh est issu d'une famille copte égyptienne du Caire composée de neuf enfants dont il est le benjamin, toutes et tous sont mélomanes. Cette famille évolue dans un milieu international, très ouvert sur l'art musical de l'époque. Il est difficile aujourd'hui de comprendre à quel point l'éducation reçue et l'appartenance copte ont influencé le parcours du musicien qui s'intéressera aux chants liturgiques coptes d'Éthiopie comme ethnomusicologue et composera une pièce de musique électronique inspirée de l'hagiographie copte « Michaël and the Dragon » (1959). Mais au-delà de l'aspect confessionnel, j'insisterai sur deux moments dans l'enfance de l'artiste qui jouent un rôle déterminant dans sa formation et déteignent sur une partie de son œuvre.

Dans ces jeunes années, El-Dabh souffre d'asthme et les domestiques de l'appartement bourgeois de Héliopolis l'accompagnent à plusieurs reprises à des cérémonies de *zār* afin d'aider à sa guérison. Dans le même temps, il reçoit un enseignement musical très complet, d'abord à l'église de son quartier[22], puis au conservatoire Sculz dans le centre-ville du Caire. Toutefois, il ne cloisonne pas les registres, et continuera de le faire tout au long de sa carrière[23] :

> J'étais intéressé à connecter ce que j'apprenais en musique et ce que j'entendais au *zār*.



Source: Atlas of the Transatlantic Slave Trade, 2015.

Fig. 3. Carte de la circulation des esclaves depuis l'Afrique de l'Est, 1500-1900.

22. Probablement dans l'une des *madāris al-aḥad*, instituées à partir de 1918, dans lesquelles l'enseignement des chants liturgiques coptes occupait une place prépondérante (Gabry-Thienpont, à paraître).
23. Entretien avec l'auteur.

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

Le *zār* est un rituel d'adorcisme nilotique que Michel Leiris a fait connaître en France après qu'il l'eut observé dans le Gondar éthiopien lors de la mission Dakar-Djibouti (1931-1933) conduite par Marcel Griaule. Le rituel est présent dans la péninsule Arabique, au Soudan, en Égypte et en Iran et selon une hypothèse encore à vérifier, il aurait été diffusé depuis l'Éthiopie en direction du monde islamique au début du XIXe siècle en suivant les routes des esclaves abyssins puis soudanais.

Lors de l'enfance de Halim El-Dabh, le rituel est encore assez présent en Égypte (et très courant au Soudan). Il a donc l'occasion de fréquenter régulièrement les cérémonies et de s'imprégner durablement de leurs chants qui, selon lui, influencent son travail de compositeur. C'est ce qu'il me confie lors de notre entretien :

> Je voulais que le son des gens pénètre ma musique, alors j'ai ajouté des *clusters*[24] pour exprimer la présence du monde là dehors avec moi quand je joue du piano. Alors, cette présence pouvait s'exprimer. Maintenant j'appelle ça hétéroharmonie[25]. Je l'utilise beaucoup dans mes compositions, j'utilise ces *clusters* comme une relation hétéroharmonique avec la structure [du morceau], mais c'est une part vitale de la musique que j'écris. Et tout ça vient de l'expérience du *zār* que j'ai connu quand j'étais enfant.

Halim El-Dabh envisage le *zār* très différemment de ses contemporains. S'il est probable que son exil prolongé lui a laissé une image un peu figée de l'Égypte et de ses traditions, sa vision du rituel est néanmoins dénuée de toute normativité dès ses premières rencontres avec les officiantes. Elle se caractérise par un intérêt affirmé pour les contenus, en premier lieu la matière sonore et l'énergie qu'elle véhicule. Pour Halim, le *zār* est un son qui donne de la vie et il en travaille la matière sonore pour approcher cette dimension dans sa pièce de musique électronique créée en 1944 et intitulée *L'expression du zār*.

Cette approche du rituel tranche avec l'opprobre dont il fait l'objet. Ses pratiquants, de moins en moins nombreux, sont la cible de stigmatisations récurrentes qui iront croissantes tout au long du XXe siècle[26]. Il est appréhendé comme contrevenant aux normes de l'islam orthodoxe, il est même interdit au Soudan depuis le début des années 1980 en vertu de la charia. Il apparaît également aux yeux de nombreux Égyptiens comme une pratique de charlatans, usant de magie et sorcellerie, en totale contradiction avec le projet de construction d'un État

24. Notes voisines frappées au piano avec le poing ou la main à plat. Cette technique apparaît dans les compositions de musique contemporaine. Par extension, le *cluster* a désigné un groupe compact de sons simultanés (ou quasi simultanés), en opposition aux accords harmoniques aux sons distincts.

25. Dans l'un de ses entretiens avec Michaël Khoury, El-Dabh définit cette notion élaborée pour décrire sa technique de composition comme la combinaison de « l'hétérophonie et de l'harmonie dans l'interaction des accords et des *clusters* en recherchant l'unisson » (*the combination of "heterophony and chordal harmony in an interaction of chords and clusters with the focus on the unison"*) (Khoury, 2013, p. 176).

26. Dédaigné par les modernistes égyptiens, il suscite en revanche l'intérêt des ethnomusicologues occidentaux. Ainsi, des chants de danses de possessions de *zār* figurent parmi les enregistrements musicaux effectués lors du Congrès du Caire en 1932, même si c'est de façon quasi anecdotique par rapport aux musiques savantes.

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

égyptien moderne, à un moment où s'opère la sélection des musiques dignes de représenter le pays et d'en immortaliser les racines authentiques[27].

Le *zār* connaît néanmoins un processus de patrimonialisation partielle à partir de la fin des années 1990. Il est initié par deux acteurs culturels égyptiens qui, chacun, érigent un centre culturel au Caire : Ahmad al-Maghribi (Makan) et Zakaria Ibrahim (El-Mastaba Center for Egyptian Folk Music). Dans ce processus, les chants et les musiques considérés comme dignes de sauvegarde sont isolés du rituel à proprement parler, perçu comme socialement et moralement illégitime par la plupart des Égyptiens[28].



Photo : Saja Harfouche.

Fig. 4. Séance de *zār* au Caire en 2004.

Le congrès de musique arabe du Caire

Le second moment crucial dans l'enfance de Halim El-Dabh, avec sa découverte du *zār*, est sa participation au congrès de musique arabe du Caire qui se tint en 1932. Il a alors 11 ans et son grand frère, lui-même pianiste, l'accompagne à plusieurs conférences.

Ce congrès, organisé à la demande du Roi Fouad et du gouvernement égyptien, est un événement international retentissant dans lequel des musiciens de la plupart des pays arabes sont invités à se produire sous le regard, voire la supervision, de compositeurs et musicologues

27. Puig (2006) et voir l'introduction de ce numéro.

28. Les chants ou *daqqāt* (frappes) sont spécifiques à chacun des esprits du *zār*. Le panthéon est assez fourni et bien établi. L'esprit correspondant à une maladie ou un mal-être (ou toute autre forme de désordre mental) est identifié grâce à un « diagnostic musical ». Des musiciens et musiciennes de *zār* se produisent régulièrement dans les centres culturels Makan dans le quartier de Saad Zaghloul et El-Mastaba Center à Sayeda Zaynab (Gabry-Thienpont, 2017).

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

occidentaux comme Belà Bartók, le Baron d'Erlanger, Curt Sachs ou Paul Hindemith. C'est à cette occasion que la dénomination et, par conséquent, l'objet « musique arabe » sont littéralement inventés, puisqu'on parlait, auparavant, de musique « orientale »[29].

Comme le note Jean-Claude Vatin, « l'entre-deux-guerres est l'époque des recensions, des collationnements. Bartók, qui fait partie du congrès tout comme Hindemith, a collecté dès avant 1914, des airs en Hongrie ; Kodaly fera de même à sa suite. En Indonésie, en Amérique, en Europe orientale, en Europe occidentale, on enregistre. La *Library of Congress*, les musées ethnographiques entament leurs collections phonographiques. L'heure est aux bilans, aux répertoires, aux enregistrements. Le congrès du Caire se situe bien dans cette ligne-là, celle des traditions (arabes en l'occurrence) rassemblées pour une présentation aussi complète que possible »[30].

Cette ferveur est accompagnée par une diffusion des techniques de fixation musicale, et si le congrès accueille des conférences de musicologues de tous pays, il s'y déploie aussi une intense activité d'enregistrement de musiques et musiciens des pays arabes, grâce à la société Gramophone qui achemine un important matériel.

Quelques années plus tard, à la fin des années 1930 et durant les années 1940, l'Égypte connaît un fort dynamisme culturel et politique qui se traduit, notamment, par la vitalité du mouvement associatif orienté vers des objectifs de réforme sociale et politique. Alain Roussillon indique qu'il y avait au début des années 1940 près de 3 000 associations civiles regroupant un quart de million de membres actifs[31].

Jeune homme, El-Dabh profite de cette effervescence associative et culturelle. Il cultive ses goûts musicaux et artistiques au sein du milieu cosmopolite qu'il fréquente et où il compte des amis français, américains, syriens, libanais et bien sûr égyptiens. Ensemble, ils forment un cercle de réflexion artistique où ils écoutent Stravinski, Schönberg (*Pierrot lunaire*, opus 21) et les dernières nouveautés musicales en provenance d'Occident. Il relate (entretien avec l'auteur) :

> J'étais engagé avec un groupe de jeunes gens, à partir de 1938, on avait un groupe pour écouter de la musique moderne, il y avait un magasin dans le centre-ville du Caire, qui s'appelait Papazian[32]. On pouvait y trouver toutes les musiques qu'on voulait, de France, d'Angleterre, de partout. Alors on écoutait, c'est là que j'ai découvert et tant aimé *Pierrot lunaire* et tout ce genre de musique qui m'excitait, mais j'étais aussi fasciné par le *zār* et la *ḥaḍra* (cérémonie soufie).

29. Lambert, 2007.
30. Vatin, 1992, p. 15.
31. Roussillon, 1991, p. 55.
32. Les commerçants arméniens paraissent jouer un rôle important dans la diffusion de musiques et d'appareils audio : 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 (Puig, 2001). La première et seule compagnie d'enregistrement sur disque 78 tours, totalement autochtone avant la création de Misrphon par Muḥammad Fawzī dans les années 1950, est fondée par un Arménien, Setrak Mechian, pendant la Première Guerre mondiale, voir Frishkopf, 2008.

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

Durant ces années, Halim El-Dabh se produit régulièrement comme musicien et l'attaché culturel des États-Unis au Caire est un spectateur assidu de ses prestations : il assiste ainsi au concert où El-Dabh joue au piano une composition écrite à la suite du déclenchement de la guerre israélo-arabe de 1948, *It is Dark and Damp on the Front*. Admiratif du travail du jeune homme, l'attaché culturel lui propose de candidater à une bourse universitaire américaine Fulbright. Sélectionné avec six autres jeunes Égyptiens (parmi 700 candidats), Halim El-Dabh quitte l'Égypte durant l'été 1950 : il n'y reviendra plus que pour de courtes périodes.

Dès lors, il poursuit une riche carrière autant académique qu'artistique qui s'étend sur plus d'un demi-siècle. Après des études musicales au Nouveau-Mexique et à Denver, il collabore avec le Columbia Princeton Electronic Center créé en 1955 à Columbia University. Il aura l'occasion d'écrire pour la danseuse et chorégraphe Marta Graham. Il mène dans les années 1960 différentes campagnes de collecte de musiques populaires et rituelles en Égypte à la demande du ministère de la Culture. Il séjourne en Éthiopie de 1961 à 1964 grâce à une bourse de recherche américaine et se passionne pour les musiques chrétiennes de ce pays dont il réalise de nombreux enregistrements (cf. liste en annexe). Il a enfin l'occasion d'élargir ses recherches dans d'autres pays africains – comme au Congo où il s'intéresse au rituel Zebola – et il accepte en 1969 un poste d'enseignant en ethnomusicologie à l'Université du Kent.

Comme je l'ai signalé, beaucoup reste à faire pour documenter et étudier le parcours de Halim El-Dabh. À présent, il nous importe davantage de revenir sur le temps de sa jeunesse égyptienne et la relation aux sons et aux musiques à l'origine de sa création *L'expression du zār*.

Des sons de la ville aux chants du *zār*

Collecter les sons de la ville

Halim El-Dabh combine un goût prononcé pour la technologie et une profonde admiration pour les cultures paysannes égyptiennes. L'école d'agronomie du Caire lui permet de concilier ces deux orientations. En effet, cette formation intègre des voyages d'étude dans les campagnes égyptiennes où il découvre les chants et musiques associés aux intenses travaux agricoles[33]. En parallèle, il entame en amateur une activité de musicien qui lui vaut succès public et académique (dont le premier prix d'un concours de piano tenu à l'Opéra du Caire en 1942). À ce moment-là, il n'imagine cependant pas faire carrière dans la musique. Dans son milieu bourgeois et progressiste, la musique s'exerce comme un divertissement, non comme un métier, ce qui serait mal perçu socialement. Pourtant son intérêt pour la matière sonore irrigue l'ensemble de ses activités : il invente un dispositif sonore destiné à éloigner les insectes nuisibles des cultures en s'inspirant de leur façon de générer du son par frottement de leurs pattes. Et il a l'idée très innovante à l'époque d'enregistrer les sons du Caire, comme les appels des marchands de fruits et légumes qui parcourent les rues de la ville. Près de 80 ans plus tard, il conserve le souvenir ému de ces crieurs des rues (entretien avec l'auteur) :

33. Seachrist, 2003.

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

> Ces gens qui viennent vendre des choses, ils ne le font plus aujourd'hui. Ces vendeurs qui appellent dans la rue *Khiyar khiyar ya banadora*[34] *ya enab, ya banadora bandoraaaaaa* (concombre, concombre, oh tomate, oh raisin, oh tomate tomate), et les pigeons (*ḥamām*, en Égypte on mange les pigeons farcis) et le gars qui amène le gaz dans votre cuisine, chacun avait une chanson.
>
> Exemple audio 1. Halim El-Dabh évoque les sons du Caire de sa jeunesse (2017). https://archive.org/details/halimeldabheveribodyhasasong2017

Cette volonté de collecter les sons et voix dans la ville paraît, en effet, inédite : les études systématiques de paysages sonores ou *soundscape* n'interviennent qu'à partir des années 1970, sous la houlette de Raymond Murray Schafer. De plus, dans l'approche initiée par le compositeur canadien, le paysage sonore se présente essentiellement comme la partie d'un environnement livré à l'étude avec pour visée l'amélioration de « l'orchestration sonore du monde » – *the orchestration of the world soundscape*[35] – menacé par le développement industriel et urbain.

El-Dabh n'a pas cet *a priori*. Il emprunte un enregistreur à fil – qui pèse près de 20 kg – à la radio cairote à laquelle collabore son grand frère pianiste et où il l'accompagne souvent et parfois joue lui-même. Les sessions d'enregistrements auxquelles El-Dabh a assisté au congrès du Caire ont fait naître dans son esprit l'idée de la captation sonore, non pas simplement celle des musiques et musiciens mais aussi celle des sons de la vie qui l'entourent. Lors de notre entretien, il signale que certains Égyptiens se sont intéressés aux enregistrements sonores après avoir pris conscience des possibilités offertes par cet outil (lors du Congrès, 171 disques 78 tours de musique du Maghreb et du Machreq ont été gravés). On peut faire l'hypothèse, dans l'attente d'une enquête historique un minimum fondée, que l'irruption de nouvelles technologies sonores a amené en Égypte, comme dans la France de la même époque où se déploie la radiophonie, « une nouvelle modalité d'attention au sonore »[36].

Les participants égyptiens au Congrès étaient « fascinés par la puissance de la technologie de l'Occident et, motivés par des considérations nationalistes, souhaitaient majoritairement une réforme et une rénovation de leur musique […] » tandis que « les ethnomusicologues et orientalistes européens […] souhaitaient préserver le patrimoine musical arabe […] et s'intéressaient plus aux musiques populaires qu'aux musiques savantes »[37].

El-Dabh conjugue, quant à lui, l'intérêt pour les technologies et l'engouement pour les musiques populaires de son pays. L'intérêt qu'il porte au *zār* et aux traditions et musiques populaires l'influence profondément. Plutôt que d'établir des différences de nature entre

34. El-Dabh relate que les marchands utilisaient ce mot dérivé de l'italien (*pomodoro*) qui est commun au Proche-Orient et non pas le terme vernaculaire actuel *ṭamāṭim* issu du français, ou *qūṭa*.
35. Murray Schafer, 1977, p. 4.
36. Timponi, 2014, p. 81.
37. Lambert, 2007. Ainsi Béla Bartók s'intéresse bien plus à la « musique populaire des campagnes […] incomparablement plus riche numériquement et plus précieuse du point de vue de l'esthétique et de l'histoire culturelle » qu'à « la musique populaire citadine » qu'il considère comme une musique savante dégradée (Nyéki-Körösy, 2006, p. 250).

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

les cultures, les musiques et les hommes, selon des segmentations sociales et culturelles qui s'installent à l'époque[38], El-Dabh imagine des solutions de continuité, sous l'influence de l'enseignement du *zār*, expérience primordiale à la lumière de laquelle il met toute son existence en cohérence[39], il dit (entretien avec l'auteur) :

> Tu sais, ce qui me paraît le plus important, c'est de reconnaître en chaque homme une continuation de moi-même et réciproquement, nous sommes semblables, toi et moi, je suis toi et tu es moi. Ça, c'est un monde incroyable. Aujourd'hui, nous sommes dans une culture technologique qui établit des séparations, mais le *zār* c'était la continuation de quelque chose et une direction qui s'est manifestée d'abord par le soin que j'ai reçu enfant, mais aussi dans mon esprit, cela a continué dans mon art et dans ma conception de l'art.

L'expression du zār, *une nouvelle écriture musicale*

Exemple audio 2. *L'expression du zār* (1944).
https://archive.org/details/halimeldabhwirerecorderpiece1944

Dans une série d'entretiens conduits avec Bob Gluck (2002, 2005 et 2006), El-Dabh relate les conditions dans lesquelles il a composé cette dernière œuvre : « En Égypte, personne ne travaillait encore avec des sons électroniques. Mais j'ai remarqué que les musiciens traditionnels modifiaient les sons et le timbre de leurs instruments. Cela m'a amené à commencer à modifier et à transformer les sons. Un jour, en 1944, mon ami Kamal Iskander et moi avons emprunté un enregistreur de la station de radio du Moyen-Orient au Caire et assisté à un rituel traditionnel des femmes appelé la cérémonie de *zār*, dans lequel les femmes chantent avec des timbres et des intensités vocales différentes. Nous devions nous faufiler avec la tête couverte comme les femmes, puisque les hommes n'étaient pas autorisés à entrer. J'ai enregistré la musique et ramené l'enregistrement à la station de radio pour expérimenter la modulation des sons enregistrés. J'ai accentué les harmoniques en supprimant les tons fondamentaux et en changeant la réverbération et l'écho en enregistrant dans un espace à parois mobiles [pour créer de la réverbération]. J'ai fait une partie de cela en utilisant des dispositifs à tension contrôlée. Ce n'était pas facile à faire. Je n'y ai pas pensé comme de la musique électronique, mais juste comme une expérience. J'ai appelé la pièce *Taʿabir al-zār* (*L'expression du zār*). Une version

38. Vigreux, 1992.

39. Sa vision « primordialiste » des musiques rituelles se retrouve dans le grand intérêt qu'il nourrit pour les traditions amérindiennes après son arrivée aux États-Unis et dans son activité de collecte de rituels chrétiens, musulmans et animistes en Afrique.

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

courte de cette composition a été connue sous le nom de *Wire Recorder Piece*. J'étais en extase devant les sons[40]. »

L'écriture musicale mise en œuvre par El-Dabh est totalement nouvelle : il crée sa composition à partir de fragments sonores prélevés du réel, des échantillons musicaux et sonores travaillés par des procédés électroniques et agencés selon une ligne esthétique dans un morceau inédit. Pierre Schaeffer proposera de qualifier de « concrète » la musique issue de ce mode de composition qu'il met lui-même en œuvre lors de la création de *Cinq études de bruit* en 1948 ; appellation qu'il délaissera par la suite à cause des ambiguïtés dont il l'estime porteuse. Le concret sonore s'oppose pour ce dernier à l'abstraction de la composition au moyen de symboles : « Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier leur réalisation concrète à des instruments connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance[41]. » Schaeffer met au jour deux principes fondamentaux de la musique concrète, le sillon fermé et la cloche coupée[42].

Bien que partageant un même mode opératoire d'écriture, les deux compositeurs n'ont pas la même approche de l'objet sonore. Pour Schaeffer, l'objet sonore isolé devrait être perçu de façon totalement indépendante de l'entité dont il est issu. Il se laisse saisir au moyen d'une « écoute réduite » : il s'agit d'une décontextualisation (une réduction aux propriétés de l'objet en lui-même), c'est un déconditionnement des habitudes d'écoute pour saisir à son niveau propre l'objet sonore[43]. L'accent est mis sur une approche phénoménologique en vertu de laquelle le son est considéré en lui-même, indépendamment du contexte de sa production. Halim El-Dabh de son côté retient les propriétés des sons pour les incorporer dans le morceau musical inédit. Le travail effectué avec le *zār* illustre cet abord : il ne cherche pas à concevoir un nouvel objet sonore en gommant le contexte originel, mais d'en restituer l'essence au moyen d'un travail de filtrage des fréquences et de modification harmonique. Par exemple, dans le prolongement de

40. Entretien complet sur le site de la revue *eContact!* : http://econtact.ca/15_2/gluck_el-dabh.html
Une autre description sur la technique de composition de ce morceau dans un dialogue avec Fabricio Carvalho : « I recorded the input of the Zaar women's voices, and then played back through the devices of reverberation, voltage control and echo. I separated the fundamental tones of the voices as a method of manipulating the content; I experimented with what happened to the sound of the voice when I took the fundamental sound out. Suddenly, without the fundamental tone, I found an entirely expression of the sound, I exposed a different sound by eliminating parts of the components. This is how I created *The Expression of the Zaar*. By overlapping the overtones, I got different resulting sounds. I created a lot of different music at that time, but only one to be published was *Taʿabir Al-Zaar*. I should dig out the other ones. *The Expression of the Zaar* was saved because I continued with it and rerecorded it before it disappeared » : http://astronautapinguim.blogspot.com/2013/12/interview-with-halim-el-dabh.html

41. Schaeffer, 1966, p. 23.

42. Ces deux expériences sont à la base de la formation d'objets sonores : le premier provient du « son généré par la rayure accidentelle d'un disque tournant à 78 tours/minute emprisonnant une seconde de son. Après plusieurs répétitions, l'auditeur oublie la cause qui a engendré le son et écoute cet objet sonore pour lui-même ». Le second et issu « d'un fragment du son produit par une cloche, après l'attaque », et qui répété « par la technique du sillon fermé, en modifie la dynamique », sonhors, http://sonhors.free.fr/panorama/sonhors7.htm

43. Chion, 1983.

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

ces expérimentations sur les *clusters* pour abolir la hiérarchie harmonique, El-Dabh a l'idée de supprimer les notes fondamentales, la première note de l'accord, dans les chants du *zār*, ce qui lui permet d'obtenir une musique à la fois fidèle et « désancrée ».

En comparaison avec la musique concrète telle qu'elle découle de l'expérience du sillon fermé, le statut de l'objet sonore chez El-Dabh n'est plus simplement déterminé par sa recontextualisation artistique, mais il conserve sa dimension référentielle, la trace de ce qu'il fut, et qu'il continue de transmettre malgré le processus de transformation : le rituel est actualisé par la performance artistique, bien que restitué de façon fragmentaire et transformé.

El-Dabh travaille à partir d'extraits musicaux sélectionnés, de sons divers du réel, de sons créés numériquement ou encore de captation d'instruments musicaux, à la différence de ses pairs du Columbia Princeton Electronic Music Center qui évitaient toute référence à des instruments musicaux[44]. Il utilise par exemple des percussions et des flûtes dans la pièce de 1959 *Leiyla and the Poet*, où il met en musique le mythe composé par le poète Qays b. al-Mulawwaḥ (VIIe siècle) très répandu dans le monde arabe et perse, qui décrit l'amour impossible entre le poète (Qays) et sa cousine Leyla (aussi connu sous le titre *Maǧnūn Laylā*, *Le Fou de Leyla*).

Exemple audio 3. *Leiyla and the Poet* (1959).
https://archive.org/details/halimeldabhleiylaandthepoet1959

Au Caire, en 1944, El-Dabh n'a pas conscience du caractère pionnier de sa composition *L'expression du zār* qu'il inscrit dans le domaine de l'art et non d'une musique électronique arabe qui ne fleurira que quelques décennies plus tard, dans les années 1990. À la façon du rituel *zār* qui travaille la relation hommes-esprits, comme il l'explique, le musicien cherche à « créer une relation » entre les auditeurs et la musique, une relation qui passe par la réception sensible de l'énergie du rituel rendue par le montage sonore. Il présenta alors son œuvre dans une galerie artistique du centre-ville du Caire à un public qui a conscience de l'aspect très novateur de la proposition artistique de Halim El-Dabh et y réagit avec enthousiasme (entretien avec l'auteur) :

> Oui, la réaction c'était une sorte de…, d'émerveillement, ils ne pouvaient pas réellement aller profondément dedans, voir un *zār*, c'était dingue, essayer d'expliquer ce que je faisais était dingue, mais pour moi c'était [ce que j'ai toujours fait] invention et transformation.

Conclusion : *Recording Culture*

La démarche de Halim El-Dabh peut s'apparenter à une mise en correspondance de ses activités de composition et de collecteur, elle révèle une approche spécifique de l'enregistrement et de la restitution des sons et des musiques populaires. La pièce musicale *Taʿbīr al-zār* serait alors considérée comme une restitution sensible, obtenue par la transformation de la

44. Khoury, 2013, p. 180.

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

matière sonore, d'une tradition musicale. On est fort loin du formalisme documentaire et « surplombant » que les ethnomusicologues de l'époque mettent en œuvre, notamment lors du congrès du Caire[45].

Ce parcours s'inscrit dans un rapport spécifique aux traditions égyptiennes et aux musiques religieuses, à leurs usages et leur restitution qui diffère singulièrement de celui des anthropologues et des musicologues académiques de l'époque, occidentaux la plupart du temps. Halim El-Dabh occupe une place tout à fait particulière dans l'histoire sonore, technologique et culturelle égyptienne, à l'instar d'autres figures du XXe siècle, tels que Violeta Parra au Chili ou Rogelio Martínez Furé à Cuba[46]. Les pratiques et itinéraires de ces personnages questionnent les dynamiques coloniales et néocoloniales de collecte, conservation et restitution des musiques et plus largement de production des savoirs[47].

En effet, ces artistes et intellectuels non occidentaux ont en commun le projet de restituer de façon sensible et par une approche empathique des éléments de la culture de leurs pays respectifs, avec une attention spécifique pour les mondes populaires et l'enregistrement de leurs cultures. Leurs démarches intègrent un travail sur la dimension sensible qui induit de mettre de côté la restitution savante, et son écriture livresque, pour rendre compte de la culture à partir de la matière sonore.

Halim El-Dabh lui accorde ainsi une importance centrale et il développe une conception d'une sacralité omniprésente, qui se communique par vibration, et déploie une mystique de l'humain au fondement de sa création musicale.

Ces acteurs occupent une position spécifique vis-à-vis des sons et musiques qu'ils collectent dans leur pays qui tranchent avec des approches objectivantes de l'époque : ils ne reproduisent pas l'étrangeté produite par la discipline anthropologique et ethnomusicologique, mais connaissent une altérité intérieure, vécue dans l'intimité même de la société sur laquelle ils travaillent et dont ils sont issus, sans forcément appartenir aux mondes sociaux avec lesquels ils interagissent.

Il reste à poursuivre la découverte de cet artiste d'exception qui échappe à bien des tentatives de classement et de catégorisation. Une jeune génération de musiciens électro et d'artistes sonores égyptiens[48] paraît aujourd'hui s'y atteler dans le but de se réapproprier son travail et de s'inspirer de son aptitude à innover en plaçant l'expérimentation au centre de sa démarche : « Ce qui m'a fait avancer c'est l'excitation du travail et de la transformation des sons [...] c'est l'expérimentation qui crée le pouvoir de transformer[49]. »

45. Racy, 1992. Cependant, l'œuvre de Bartók traversée par la musique populaire hongroise n'est pas très éloignée de cette démarche et pourrait être appréhendée comme une forme sensible de restitution (Nyéki-Körösy, 2006).

46. Argyriadis, 2019.

47. Ils annoncent le développement des recherches à l'intersection de l'art, de la performance et de l'anthropologie (Schechner, 2013).

48. La musicienne et journaliste Kamila Metwaly s'intéresse de près à son travail et l'avait contacté (entretien avec l'auteur), il est une référence majeure pour le chanteur-compositeur électro Abdullah Miniawy, de même que pour les DJs de la nouvelle génération underground égyptienne (Gabry-Thienpont, 2020).

49. Entretien avec l'auteur.

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

Annexe

Enregistrements de terrain effectués par Halim El-Dabh (Extrait du catalogue des archives dressé par l'un de ses étudiants en 2008, transmis à l'auteur par Deborah El-Dabh, légataire).

Recordings – HE, not commercially released, reel-to-reel tape Ethiopian Music-Heritage collection

(taped by Halim El-Dabh in Ethiopia, 1964)
[all tapes mono; all tapes in cardboard boxes unless otherwise stated]

1964 Addis Ababa 1
[Bagena, krar]
1964 Addis Ababa 2
[In plastic box with Lalibella 9 and 10]
1964 Addis Ababa 3
[In plastic box with Addis Ababa 4 and 5]
1964 Addis Ababa 4
[In plastic box with Addis Ababa 3 and 5]
1964 Addis Ababa 5
[In plastic box with Addis Ababa 3 and 4]
1964 Arabic
1964 Axum
1964 Baata A
[Church music – Menelik burial place celebration (beginning)]
1964 Baata A (cont.)
[Church music – Menelik burial place celebration (beginning)]
1964 Baata B
[Church music – Menelik burial place celebration (beginning)]
1964 Baata 1
[Menelik Church, Menelik memorial celebration – religious music]
1964 Baata 2
[Menelik Church, Menelik memorial celebration – religious music]
1964 Baata 3
[Menelik Church, Menelik memorial celebration – religious music]
1964 Baata 4
[Menelik Church, Menelik memorial celebration – religious music; container includes handwritten sheet describing contents]
1964 Baata 5
[Menelik Church, Menelik memorial celebration – religious music]

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

1964 Baata 5B
[Menelik Church, Menelik memorial celebration – religious music (cont.)]
1964 Bulga 4
[Bulga district and Itissa Valley – sacred and secular]
1964 Dorze 1 and 4
[Dorze – villages on the road to Chencha – Wollamo Soddu – Gulgulla and Dorze villages outside Addis Ababa]
1964 Dorze 2 and 3
[Dorze – villages on the road to Chencha – Wollamo Soddu – Gulgulla and Dorze villages outside Addis Ababa]
1964 Entoto Mariam 1
[Religious]
1964 Entoto Mariam 2
[Religious]
1964 Entoto Mariam 3
[Religious]
1964 Entoto Mariam 4
[Religious]
1964 Eritrea 1
[Secular music]
1964 Eritrea 2
[Secular music]
1964 Eritrea 3
[Religious music; Debre Bizen]
1964 Eritrea 4
[Secular music]
1964 Eritrea – Agordat
1964 Eritrea – Dankils (mixed)
1964 Eritrea – Karen (secular) ["not finished"]
1964 Galla 1 and 2
[Dallo Mountain off the road between Debre Zeit and Maggio. Sacrifice of the Bull – religious-pagan-secular during Maskel celebration (one day later than the Addis Ababa Maskel celebration)]
1964 Galla 1 and 2
[Dallo Mountain off the road between Debre Zeit and Maggio. Sacrifice of the Bull – religious-pagan-secular during Maskel celebration (one day later than the Addis Ababa Maskel celebration)]
1964 Galla 3
[Aroussi – Lake Region and Sheshamani – pagan and secular]
1964 Galla 4
[Aroussi-Lake Region and Sheshamani – pagan and secular]

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

1964 Galla 5
[Aroussi-Lake Region and Sheshamani – pagan – secular]
1964 Galla 6
[Aroussi-Lake Region and Sheshamani – pagan – secular]
1964 Galla
[Dallo Mountain off the road between Debre Zeit and Maggio. Sacrifice of the Bull – religious-pagan-secular during Maskel celebration (one day later than the Addis Ababa Maskel celebration)]
1964 Gondar 1
[Religious – Debre Berhan Church]
1964 Gondar 2
[Secular; plus informal talk on Ethiopia-Fassil (from radio)]
1964 Gurage 4
[Enda-ber and surrounding villages – Gurage land. Secular and pagan]
1964 Gurage 5
[Enda-ber and surrounding villages – Gurage land. Secular and pagan]
1964 Haïk 1
[Religious – monastery – Lake Haïk – Dessie]
1964 Haïk 2
[Religious – monastery – Lake Haïk – Dessie]
1964 Haïk 3
[Religious – monastery – Lake Haïk – Dessie]
1964 Kaffa 1
[Kaffa – Bonbo Jimma Kulo Kontta]
1964 Kaffa 2
[In plastic box with Wollamo 2 and 4]
1964 Kunama
[Kunama (tribe) – Barentu (pagan)]
1964 Lake Tana 1
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar]
1964 Lake Tana 2
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar]
1964 Lake Tana 3
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar]
1964 Lake Tana 4
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar]
1964 Lake Tana 4B
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar (cont.)]
1964 Lake Tana 5
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar]

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

1964 Lake Tana 6
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar]
1964 Lake Tana 7
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar]
1964 Lake Tana 8
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar – Ke'ni]
1964 Lake Tana 9
[Islands and monasteries in Lake Tana and Bahar Dar; container includes handwritten sheet describing contents]
1964 Lake Tana
[Christos Samra – religious monastery]
1964 Lake Tana
[Monk teaching 8-year-old boy in monastery of Kibran; container includes handwritten sheet describing contents]
1964 Lalibella 2
[Religious music]
1964 Lalibella 3
[Religious music; container includes handwritten sheet describing contents]
1964 Lalibella 4
[Religious music]
1964 Lalibella 5
[Religious music]
1964 Lalibella 6
[Religious music]
1964 Lalibella 8
[Religious music; container includes handwritten sheet describing contents, and focusing on heterophony and "heteroharmony" of the voices on the recording]
1964 Lalibella 9
[In plastic box with Addis Ababa 2 and Lalibella 10]
1964 Lalibella 10
[In plastic box with Addis Ababa 2 and Lalibella 9]
1964 Maskel
1964 Massinko
[Examples of modes and tuning]
1964 Mussawa
[Arab-Dankil – Bilen mixed]
1964 Temket 1964
[St. Michael; container includes handwritten sheet describing contents]
1964 Tigrae 1
[Axsum and surrounding villages – sacred and secular]

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

1964 Tigrae 2
[Axsum and surrounding villages – sacred and secular]
1964 Tigrae 3
[Axsum and surrounding villages – sacred and secular]
1964 Tigrae 4
[Axsum and surrounding villages – sacred and secular]
1964 Tigrae 5
[Axsum and surrounding villages – sacred and secular]
1964 Tigrae 6
[Axsum and surrounding villages – sacred and secular]
1964 Timkate – Baale (Epiphany) – Addis Ababa 1 and 2
[Religious music – also some secular music. Recorded during festivities when all churches march with the Ark of the Covenant to Janhoy Meda]
1964 Timkate – Baale (Epiphany) – Addis Ababa 3 and 4
[Religious music – also some secular music. Recorded during festivities when all churches march with the Ark of the Covenant to Janhoy Meda]
1964 Wollamo 1 [missing], but 2 pp. of notes (on 1 leaf) exist
1964 Wollamo 2
[In plastic box with Wollamo 4 and Kaffa 2]
1964 Wollamo 2
[Wollamo (Soddu) – Hosaina Gulgula and villages on the road to Chencha; container includes handwritten sheet describing contents]
1964 Wollamo 3
[Hosaina Gulgula and villages on the road to Chencha (Wollamo and Dorze mixed); container includes handwritten sheet describing contents]
1964 Wollamo 4
[In plastic box with Wollamo 2 and Kaffa 2]
1964 Wollo 1
[Secular music]
1964 Wollo 2
[Secular music]
1964 Wollo 3
[Secular music]
1964 Zuquala 1
[Sacred lake on top of Zuquala – celebration of Gebre Menfas Kuddus; container inclues handwritten sheet describing contents, and focusing on "heteroharmony"]
1964 Zuquala 2
[Sacred lake on top of Zuquala – celebration of Gebre Menfas Kuddus]

Recordings – HE, not commercially released, reel-to-reel tape – other field recordings (not Ethiopia)

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

Bibliographie

Argyriadis, Kali, « De La Havane à Ilé-Ifé. Les acteurs culturels et politiques de la construction d'une filiation spirituelle » *in* Kali Argyriadis, Giulia Bonacci, Adrien Delmas (éd.), *Cuba and Africa, 1959-1994: Toward Another Atlantic History*, Witz, Cape Town, 2020 (à paraître).

Bradley, Fari, « Halim El Dabh. An Alternative Genealogy of Musique Concrète », *Ibraaz* 05, 2015, https://www.ibraaz.org/essays/139

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

Burkhalter, Thomas, Dickinson, Kay et Harbert, Benjamin J. (éd.), *The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2013.

Chion, Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, INA-GRM, Buchet/Chastel, Paris, 1983.

Clifford, James, « Notes on Travel and Theory », *Inscriptions* 5, 2010, https://culturalstudies.ucsc.edu/inscriptions/volume-5/james-clifford/

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

Eltis, David et Richardson, David, *Atlas of the Transatlantic Slave Trade*, Yale University Press, New Haven, 2015.

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-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, « *Underground vs mainstream* ? Les alternatives musicales dans l'Égypte post-révolutionnaire » *in* Frédéri Lagrange et Richard Jacquemond (dir.), *Culture pop en Égypte. Entre mainstream commercial et contestation*, Riveneuve, 2020, p. 303-336.

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

Gluck, Bob, « " … like a sculptor, taking chunks of sound and chiselling them into something beautiful". Interview with Egyptian composer Halim El-Dabh », *eContact!* 15,2, Online Journal for Electroacoustic Practices, 2013, https://econtact.ca/15_2/gluck_el-dabh.html

Jacob, Wilson Chacko, *Working Out Egypt: Effendi Masculinity and Subject Formation in Colonial Modernity, 1870-1940*, Duke University Press, Durham, 2011.

Khoury, Michaël, « A Look at Lightning: The Life and Compositions of Halim El-Dabh » *in* Thomas Burkhalter, Kay Dickinson et Benjamin J. Harbert (éd.), *The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2013, p. 165-182.

Koning, Anouk de, *Global Dreams: Class, Gender, and Public Space in Cosmopolitan Cairo*, The American University in Cairo Press, Le Caire, 2009.

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. http://ligne13.maisondesculturesdumonde.org/sites/default/files/fichiers_attaches/lambertcmac-2007.pdf

Le Menestrel, Sara (dir.), Argyriadis, Kali, Apprill, Christophe, Mallet, Julien, Puig, Nicolas, Samson, Guillaume, Segré, Gabriel, *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Hermann, Paris, 2012.

Mahieddin, Emir, « Vingt-cinq ans après *Writing Culture*. Retour sur un "Âge d'or" de la critique en anthropologie », *Journal des anthropologues* 126-127, 3-4, 2011, p. 369-383.

Merle, Isabelle, « Les *Subaltern Studies*. Retour sur les principes fondateurs d'un projet historiographique de l'Inde coloniale », *Genèses* 56, 2004, p. 131-147.

Murray Schafer, Raymond, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, Rochester, 1977.

Nyéki-Körösy, Maria, « L'ethnologie musicale moderne : contextes d'une émergence », *Ethnologie Française* 36, 2, 2006, p. 249-260.

Puig, Nicolas, « Le long siècle de l'avenue Muhammad ʿAlî : d'un lieu et de ses publics musiciens », *Égypte/Monde arabe* 4-5, 2001, p. 207-223.

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

Puig, Nicolas, « *Sha'abî*, "populaire" : usages et significations d'une notion ambiguë dans le monde de la musique en Égypte », *Civilisations – Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines* 53, Université Libre de Bruxelles, 2006, p. 23-44.

Racy, Ali Jihad, « Musicologues comparatistes européens et musiques égyptiennes au Congrès du Caire » *in* Schéhérazade Hassan (éd.), *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, CEDEJ, Le Caire, 1992, p. 109-122.

Ryzova, Lucie, *L'*effendiyya *ou la modernité contestée*, CEDEJ, Le Caire, 2004.

Roussillon, Alain, « Savoirs réformistes et politiques en Égypte au tournant des années 1940 », *Genèses* 5, 1991, p. 54-80.

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux : essai interdisciplines*, Seuil, Paris, 1966.

Schechner, Richard, Pecorari, Marie, « Les "points de contact" entre anthropologie et performance », *Communications* 92, 2013, p. 125-146.

Seachrist, Denise A., *The musical World of Halim El-Dabh*, The Kent State University Press, Kent, 2003.

Timponi, André, « Au *pays des parasites*. Bruits, distorsions et imaginaire technique aux débuts de la radiophonie », *in* Claire Guiu, Guillaume Faburel, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henri Torgue, Philippe Woloszyn (éd.), *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2014, p. 79-88.

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

Vigreux, Phillipe, « Introduction » *in* Schéhérazade Hassan (éd.), *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*, CEDEJ, Le Caire, 1992, p. 225-235.

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

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