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. 137-168

Pierre France

# Archives sauvages et bootleggers des musiques arabes. Les formes du patrimoine musical arabe sur le web, 2000-2018

*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

PIERRE FRANCE*

# Archives sauvages et *bootleggers* des musiques arabes

## Les formes du patrimoine musical arabe sur le web, 2000-2018

RÉSUMÉ

Pour quiconque tenterait de compléter et mettre à jour une liste des archives des musiques arabes, la tâche nécessite désormais autant un travail dans les bibliothèques et les archives (publiques mais surtout privées), qu'une capacité à interroger le web et ses usages par de nouveaux entrepreneurs de patrimonialisation, et plus encore sur de nouveaux types de musique. Retraçant l'histoire de ces sites qui ont de fait numérisé et proposé à la diffusion des musiques arabes jusque-là jamais écoutées au-delà d'un certain cercle (social ou national), ou bien facilité la diffusion de grands classiques autrement impossibles à acheter ou écouter légalement, cet article vise à dégager les formes de cet espace social (et de ses clivages), mais aussi à proposer une réflexion sur les pratiques et le type de patrimonialisation qui s'y joue, qualifiée ici de « sauvage » à la suite des travaux de Cyril Isnart (2009), et où l'on peut distinguer une catégorie spécifique d'acteurs proches des *bootleggers* d'habitude associés à la musique pop-rock.

**Mots-clés :** archives sauvages, *bootlegs*, *diggers*, Internet, musique arabe, patrimonialisation, piratage

* Pierre France, doctorant en science politique, CRPS-CESSP, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, pierre.france@zoho.com



AnIsl 53 (2020), p. 137-168 Pierre France
Archives sauvages et bootleggers des musiques arabes. Les formes du patrimoine musical arabe sur le web, 2000-2018
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

✦ **ABSTRACT**

Today, for anyone attempting to establish and update a list of available Arab music archives, the task would not only require the standard work in libraries and archives (both public and especially private) but also taking a fresh look at digital resources. Recently, the web has been used by new heritage preservation entrepreneurs who share common practices, even though they deal with different kinds of music (modern and classical Arab music). This paper traces the history of a set of websites that digitized and spread Arab music which was rarely listened to before the 2000s, except within certain limited circles (on both the social and national levels). Similarly, these websites made a substantial contribution to increasing the availability of well-known songs, since at that time they were almost impossible to find through legal or official channels. This paper aims at identifying this social space (as well as its inner divisions), but also at putting forward tools to analyze the daily practices around these archives, including a type of "bootleg heritage preservation" that they reveal.

**Keywords:** archives, bootlegs, diggers, internet, Arab music, heritage, piracy

* * *

Pour quiconque tenterait de compléter et mettre à jour une liste des archives des musiques arabes, à la manière de Christian Poché dans les années 1990[1], la tâche nécessite désormais autant un travail dans les bibliothèques et les archives (publiques mais surtout privées), qu'une capacité à interroger le web et ses usages par de nouveaux entrepreneurs de patrimonialisation, notamment lorsqu'il s'agit de styles musicaux émergents. C'est particulièrement le cas des musiques enregistrées dans les années 1960 à 1980, comme cela a été souligné dans le cas de la musique raï[2], apparue depuis quelques années sur YouTube, site devenu l'une des plateformes privilégiées où se déploient des initiatives d'archivage et de partage de cette part du patrimoine musical arabe (souvent largement déconsidérée, ou seulement analysée pour sa dimension sociale et symbolique sans que sa musique soit prise au sérieux)[3]. Cette mise en ligne concerne aussi les musiques plus légitimes (musiques traditionnelles ou savantes) qui sont la matière privilégiée des musicologues arabes et français[4] : ce sont notamment les pistes enregistrées depuis l'époque de la *Nahḍa* sur cylindres, puis sur 78 tours, jusqu'aux années 1950.

1. Poché, 1996.
2. Swedenburg, 2014.
3. Lambert, 2015.
4. La musicologie anglo-saxonne sur la région s'est davantage intéressée à des musiques plus populaires, qu'elles soient produites par des artistes populaires ou fréquemment présentes dans les pratiques d'écoute (voir par exemple sur la Palestine, McDonald, 2013). En France, le récent projet « Musiques à voir, musiques à entendre. Esthétiques, productions et techniques sonores en Égypte (XIXe-XXe siècle) » a toutefois marqué une première tentative récente de prise en compte de ces musiques.


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

De fait, c'est moins aujourd'hui un héritier du Club du disque arabe, connu pour sa production de disques dans les années 1970-1990 que des sites comme YouTube, les podcasts de AMAR ou le forum Sama3y et ses milliers de morceaux et de membres, qui s'avèrent être les principales plateformes de diffusion de ce patrimoine (le terme arabe *turāṯ* y est fréquemment mis en avant) des musiques arabes[5].

À partir d'un terrain de recherche ayant pour thème initial le Liban et la musique pop libanaise des années 1960, terrain qui s'est ensuite déployé sur l'étude de ces réseaux virtuels, cet article se propose de rendre compte de la naissance et du fonctionnement de ces milieux sociaux structurés autour du partage des musiques arabes depuis les années 2000. J'ai cherché ici à rendre compte d'un monde des « amateurs »[6] de musique arabe, et de l'évolution de ses contours. L'objectif est d'identifier des dynamiques historiques et techniques clés, mais aussi d'avancer l'idée que les archives qui se dégagent de ces initiatives sont d'un type « sauvage » assez particulier. Une série d'acteurs évoluent autour de ces archives sauvages, qu'on comparera aux *bootleggers* – du nom de ce mouvement de productions de disques (surtout de pop-rock) né dans les années 1960 aux États-Unis[7] – et dont on fera ressortir à la fois les profils et les pratiques. Celles-ci apparaissent situées entre des constats déjà connus autour de la massification de la patrimonialisation, tout en rappelant aussi d'autres formes plus anciennes et plus habituelles de rapports à l'archive dans le monde arabe.

Un point sera particulièrement travaillé tout au long de l'article : la similarité des pratiques et des problématiques entre les archivistes des « grandes » et des « petites » musiques arabes, qui passe souvent inaperçue des acteurs eux-mêmes. C'est aller à rebours de l'indifférence, de l'inimitié et de la méconnaissance mutuelle manifestée parfois d'un milieu à l'autre, et mettre plutôt l'accent sur des conditions (économiques, institutionnelles, sociales) communes, tout autant que sur des personnes, projets, ou plateformes qui mêlent l'un et l'autre. Il ne s'agit pas de réinventer un milieu uni et rêvé de « la » musique arabe[8] par ce biais, mais de montrer que les pratiques autour du patrimoine sont tributaires de problématiques similaires, liées à l'histoire commune de la région, que l'on parle de 78 tours égyptiens des années 1930 ou de 45 tours de pop algérienne. Le premier et principal point commun est de partager des musiques déjà

**5.** Je remercie les coordinateurs et les relecteurs pour leurs discussions denses, éclairantes et bienveillantes de ce papier. Ma profonde gratitude va à Séverine Gabry-Thienpont de m'avoir poussé et encouragé à clarifier la notion d'« archives sauvages », intégré dans le programme qu'elle codirige, et ainsi à compléter pour cet article un premier terrain qui était jusque-là exploratoire.

**6.** Flichy, 2010.

**7.** Le terme provient de la période de la prohibition aux États-Unis : il désignait les personnes produisant de l'alcool illégalement, et en est venu à désigner une industrie du disque « alternative », connue pour publier des enregistrements live ou studio inédits (parfois en proposant une discographie alternative d'un artiste, comme ce fut le cas avec Prince pendant des années), mais flirtant aussi avec le piratage à grande échelle. Voir les mémoires d'Alain Gaschet (2010) dans le cas des *bootleggers* en Europe. À noter que le terme, malgré l'implication politique et anti-institutionnelle qu'il a pu avoir, est devenu une insulte utilisée au sein du milieu des « *diggers* », pour désigner ceux qui n'auraient pas les bonnes pratiques, et publient illégalement des disques.

**8.** Problématique qui nous ramène au débat récurrent de la « nature » de la musique arabe depuis le congrès du Caire et jusqu'à aujourd'hui.


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

enregistrées sur des supports redécouverts depuis peu[9], que l'ethnomusicologie a longtemps laissées de côté en lui préférant des enregistrements « de terrain »[10]. À ce titre, ce n'est pas vraiment le « patrimoine immatériel » qu'il faudrait faire enregistrer, auquel est souvent associée la musique dans ce contexte, mais un patrimoine déjà enregistré, qui pose ainsi d'autres problèmes. Ensuite, comme on le verra, le rapprochement entre « les » musiques arabes se fonde sur des points communs entre les profils des principaux archivistes, les contraintes avec lesquelles ils composent, et tout simplement, parce qu'ils sont amenés à être interdépendants et fréquemment en contact. Et ce malgré la disparité apparente de leurs profils, tout autant que la variété et la porosité des professions et statuts : musiciens, collectionneurs, musicologues, artistes, *diggers*[11], DJs, militants, revendeurs de disques, etc. En outre, les rapprocher permet de mettre de côté un récit héroïque parfois très marqué à propos de certains d'entre eux, qui tient souvent lieu de seul récit sur la patrimonialisation.

Un tel travail croise à la fois littérature sur le web arabe, sur les formes numériques de la patrimonialisation, et enfin sur les formes de patrimonialisation propres au monde arabe, pour faire émerger des éléments déjà connus sur ces questions, mais aussi dégager quelques particularités. Si un grand nombre de travaux ont questionné les formes que prend le souci de l'archive, du patrimoine et de l'héritage culturel dans la région, c'est souvent à l'échelle de la mise en place d'institutions comme les musées[12] ou bien en s'interrogeant sur le patrimoine comme politique publique, avec tout l'agenda politique qui lui est sous-jacent[13]. Autrement dit, la question du patrimoine est surtout étudiée à grande échelle, et moins souvent à des échelons plus ordinaires[14], il est en outre assez rare de s'intéresser aux processus concrets de patrimonialisation[15].

## Saisir le web musical arabe, dans et en dehors du web

Pour nourrir cette analyse, cet article prend pour objets une série de blogs et de pages web qui revendiquent explicitement de partager un patrimoine ou d'archiver des traces sonores de la musique arabe. Chacun a été choisi à la fois pour sa centralité et/ou sa longévité, et/ou parce qu'il représente un type de partage particulier (par radio, mp3, podcast, par achat), et/ou permet d'identifier l'évolution des plateformes utilisées pour l'archivage (site Internet,

9. Landau, Topp Fargion, 2012.
10. Cette caractéristique place ces acteurs dans une position tierce par rapport à des financements jusque-là majoritairement conçus pour faire enregistrer de la musique à dimension patrimoniale, que ce soit par les ethnomusicologues (financés par exemple par l'Unesco) ou bien par les artistes (soutenus par des organismes régionaux comme l'Arab Fund for Arts and Culture ou encore par les quelques institutions musicales, conservatoires ou centres de recherche en mesure de le faire dans les pays arabes).
11. Le terme, dérivé de *dig* et du terme pour désigner les chercheurs d'or aux États-Unis, sert pour les chasseurs et revendeurs de vinyles rares.
12. Il n'est pas innocent à ce titre que l'intitulé d'une collection récente chez Routledge sur ce point soit *Cultural Heritage, Art and Museums in the Middle East*.
13. Sebiane, 2011.
14. Pour une exception voir Ryzova, 2012.
15. Là encore, pour une exception, voir Gabry, 2009.


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

forum, puis plateformes type Blogspot, YouTube, Facebook, etc.). À travers eux, il s'agit de dégager quelques initiatives centrales, même si, comme on le verra, pour certains acteurs particulièrement visibles et proéminents, il en existe autant d'autres au statut moins clair : il n'est pas toujours facile de distinguer le rôle de chacun dans ce milieu, entre ceux qui font un travail d'agrégation et de tri, ceux qui partagent et sont avant tout des mélomanes curieux, ou ceux qui proposent de la musique inédite et numérisent eux-mêmes. En outre, certains ne se contentent pas de partager de la musique, et se font aussi largement musicologues amateurs, en partageant écrits d'analyses ou paratextes sur les morceaux qui détaillent, entre autres, les conditions d'enregistrement et les dates.

Le terrain a épousé sans le vouloir les formes de ce réseau social où il n'y a parfois pas de rencontres physiques, en alternant rencontres réelles et virtuelles (16 entretiens), observation de certains lieux (comme le marché du Sūq al-Aḥad à Beyrouth, où se vendent la majorité des disques) tout autant qu'observation de l'activité et des discussions virtuelles sur des pages Facebook, des forums et des blogs de 2014 à 2018. Cette observation a aussi permis d'accumuler des éléments sur le parcours et le profil d'autres entrepreneurs de patrimonialisation. Enfin, une partie des sites étudiés l'ont été via l'usage du site Internet Archive qui a permis de travailler sur leur histoire, et sur différentes versions des sites au fil du temps.

**Principaux acteurs évoqués**

**AMAR** : fondation créée en 2009 par un avocat et collectionneur libanais, centrée sur la musique arabe enregistrée de la fin du XIX^e^ au milieu du XX^e^ siècle. C'est l'acteur le plus important des années 2010, produisant aussi bien podcasts que disques, avec une équipe constituée de trois personnes (employées à temps plein en 2017), présente au quotidien dans des locaux.

**The Audiotopia** : blog créé par un traducteur jordanien en 2011, à l'abandon depuis 2014.

**Arab Tunes** : blog créé par un quarantenaire italien, arabophone, qui brasse toute la musique arabe, depuis les années 1920 jusqu'au hip-hop le plus récent.

**Arabicmusicarchives.com** : site Internet monté par un ingénieur et musicien, aux origines arabes, installé en Californie. Le site vend des packs de mp3 musicaux, et il est adossé à un second site centré sur l'apprentissage de la musique arabe.

**Classicarabmusic** : projet d'un musicien et musicologue égyptien d'Alexandrie, qui se déploie sur plusieurs plateformes à la suite et même aujourd'hui de manière concomitante (Tripod, Blogspot, Facebook, etc.), essentiellement centré sur l'histoire et l'analyse musicale.

**Folkmusicsmb** : blog créé par un étudiant marocain en 2007, brassant très largement dans toutes les musiques arabes, fermé en 2014.


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

**Gramafoon** : ensemble de six webradios, montées en 2011, autour d'un ingénieur en informatique égyptien, qui prend la suite d'un blog éphémère. Le projet est l'un des rares à réunir une équipe.

**Lunakhod** : chaîne YouTube créée en 2006 depuis l'Algérie, autour d'une collection personnelle de cassettes vidéo peu à peu numérisées.

**Phocéephone** : association, basée à Marseille, fondée par un militant associatif et mélomane, centrée sur la musique produite dans la ville, particulièrement la musique de l'immigration partagée à travers un blog ouvert à la fin des années 2000.

**Raï and Folk** : SoundCloud et page Facebook autour de la musique pop algérienne, créés par un documentariste français d'origine algérienne. Il s'agit d'un projet annexe aux *Archives numériques du cinéma algérien* qu'il anime.

**Sama3y** (*Samāʿī*) : le plus grand forum de musique arabe, où 800 000 personnes sont inscrites en 2018. Créé en 2005 par un Koweïtien, un Égyptien et un Tunisien, il constitue aujourd'hui la plus grande et la plus diversifiée des bibliothèques de musique arabe en accès libre.

**Sawari** (*Sawārī*) : site créé par un informaticien saoudien en 2001, où paroles et musiques de l'âge d'or des chansons arabes jusque dans les années 1980 sont en accès libre. Après un pic d'activité vers les années 2005-2007, et une partie de son activité transférée sur YouTube, il est fermé en 2014.

**Zaman al-wasl** (*Zamān al-waṣl*) : forum créé en 2005, il rassemble une centaine de membres triés sur le volet et s'apparente à l'initiative la plus proche d'une musicologie universitaire [a].

**Zeryab** (*Zarīāb*) : site, puis forum, créé par un musicien et musicologue koweïtien en 2000, qui sera le premier rendez-vous des amateurs et des musiciens de musique arabe classique et traditionnelle. Il est fermé en 2013.

**a.** Je remercie Frédéric Lagrange d'avoir attiré mon attention sur ce site, entre autres remarques et commentaires précieux.

## Un réseau virtuel d'archivage

### *L'apparition du patrimoine musical arabe sur le web*

C'est dans un cadre temporel bien précis qu'émerge ce phénomène de partage dématérialisé de musique arabe, à l'orée des années 2000, et au sein d'un processus de révolution culturelle et sociale pré-2011 qui passe largement par l'usage du web[16]. Le web arabe y voit son nombre

**16.** Bayat, 2013 ; Gonzalez-Quijano, 2012 ; Gonzalez-Quijano, Varin, 2008.


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

d'utilisateurs passer de 1 million en 2000 à 70 millions en 2011. Une révolution virtuelle qui se double aussi de l'essor de nouvelles scènes musicales, comme le décrit le fondateur de Gramafoon : « Littéralement entre 2005 et 2010 en Égypte on pouvait assister à un concert différent d'un nouveau groupe avec ses propres compositions tous les soirs, et c'était la même chose en Jordanie, au Liban, en Tunisie, c'était une révolution musicale avant la révolution[17]. » Le tout étant lié aussi à un goût renouvelé pour la musique arabe : « Au début des années 2000, [en Jordanie] on vous jugeait socialement "cool" à votre capacité à écouter de la musique arabe », souligne celui qui a animé le site de Audiotopia[18].

### *Le premier essor d'un web musical arabe*

Le phénomène de partage de la musique arabe sous forme numérique commence à l'aube de cette période, via des sites Internet et des forums (parfois l'un et l'autre en même temps), où la musique s'écoute notamment par *realplayer* (format léger qui convient aux connexions très lentes de l'époque). Sans surprise, on retrouve à ce stade les premières formes historiques d'utilisation d'Internet. C'est d'abord le cas du site le plus important de l'époque, Zeryab, créé par un musicologue et musicien koweïtien en 2000. Il deviendra aussi un forum et a été, jusqu'à sa fermeture soudaine en 2013, l'une des principales pages de discussion et de partage en arabe non seulement de musiques, mais aussi d'informations sur les artistes, de documents et de partitions. Ces dernières étaient essentielles dans un réseau d'amateurs de musique arabe où pour une part des contributeurs de Zeryab, on écoute autant que l'on joue cette musique, et parce que les archives de certains musiciens ne se présentent que sous forme de partitions. Zeryab est aussi un site qui entretient une frontière poreuse avec la musicologie, puisqu'il est aussi un lieu où l'on échange des analyses (aspect que va prolonger encore plus un autre site par la suite, Zaman al-wasl), mais aussi parce que son créateur et certains de ses principaux contributeurs sont des universitaires. Le site est d'abord centré sur des musiques redécouvertes (notamment du Koweït), *mūsīqā šarqiyya* (musique orientale), et non *mūsīqā ʿarabiyya* (musique arabe) : en l'occurrence, la musique maghrébine, qui ne relève donc pas de cet orient, ne sera en effet que partiellement et tardivement représentée sur ce site.

Ce site est contemporain d'un âge d'Internet limité à une classe sociale aisée, plus encore limité à certains pays arabes. Aspect élitiste redoublé par cette double vocation de mise à disposition de musiques et de mise à disposition d'éléments pour des musiciens : deux éléments qui lui donnent alors l'allure d'un réseau basé sur un fonctionnement très participatif (ceux qui se connectent mettent aussi à disposition des choses nouvelles), entre égaux (sociaux et professionnels), et au final qui en font le miroir d'un Internet de pionniers[19]. Sur le plan musical, Zeryab est ainsi un forum dont une partie est initialement fermée, et réservée seulement aux personnes qui peuvent apporter des morceaux inédits, ce partage les autorisant en retour à télécharger les morceaux des autres, comme un prolongement des échanges que faisaient

17. Entretien avec Ahmed Kamal [Aḥmad Kamāl], anglais-français, 23 août 2018.
18. Entretien avec Hytham Hammer [Hayṯam Ḥāmmir], anglais-français, 8 septembre 2018.
19. Cardon, 2010.


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

jusque-là les collectionneurs de la main à la main, et qui pouvaient parfois donner lieu à des échanges monétaires[20]. Cette propension à parfois vendre des morceaux entre amateurs de musique arabe, puisqu'aucun moyen n'a longtemps existé pour en écouter autrement, s'observe sur un autre site, créé ultérieurement aux États-Unis, arabicmusicarchives.com. Celui-ci apparaît comme l'héritier, à contretemps, de cette tendance à vendre la musique dans certains sites arabes dans les années 2000, et il est basé sur la vente de « packs de mp3 » jugés « libres de droits » par son propriétaire[21].

Alors que Zeryab semble hériter du fonctionnement de réseaux de collectionneurs et d'amateurs avant le web[22] – et sera prolongé ensuite par d'autres structures comme Zaman al-wasl ou bien AMAR – un autre type de site apparaît aussi au même moment et relève d'autres évolutions sociales : de nombreux blogs musicaux penchent ainsi plutôt vers la zone grise entre le phénomène de piratage, abondamment documenté dans le cas du monde arabe et plus encore des pays du Sud[23], et la mise à disposition de titres qui ne sont de toute façon pas officiellement disponibles, faute d'acteurs institutionnels qui seraient investis dans ce travail. C'est par exemple le cas d'un site comme Sawari, créé en 2001 par un internaute saoudien travaillant dans l'informatique, consacré aux « musiques de l'âge d'or » (*al-zaman al-ǧamīl*) et à leurs paroles – soit toutes les stars arabes avant les années 1980. Le site propose gratuitement des fichiers musicaux en même temps que les paroles de musiques connues et populaires. Il met aussi en avant, explicitement, une problématique autour du patrimoine : cependant il ne s'agit pas tant d'interroger les frontières du patrimoine musical et d'en découvrir de nouveaux aspects comme pour Zeryab, que de souscrire à une définition préalable du patrimoine musical arabe, consensuelle, et centrée autour des grandes figures des années 1950-1970. Contrairement aux sites de piratage qui fleurissent à l'époque – en agrégeant aussi bien des musiques pop arabes très contemporaines que ce patrimoine – le site n'est pas anonyme, signe justement qu'il se situe dans une autre logique. Sawari reflète ainsi une époque où web mondial et arabe sont massivement utilisés pour l'échange de fichiers musicaux, au point où beaucoup de sites et forums de l'Internet arabe de l'époque, de tous types (forums généralistes, sites politiques, etc.) se dotent d'une section musique où l'on s'échange ces fichiers : ce web musical a ainsi été très vite inséré dans un essor plus global du web arabe.

C'est à une telle mise à disposition aussi que procède, et jusqu'aujourd'hui, ce qui va devenir le plus grand site de partage de musique arabe, Sama3y, créé en 2005, que l'un de ses fondateurs M'hammed Zmantar [Muḥamad Zmanṭār][24] présente justement comme animé d'un

20. Entretien avec M'hammed Zmantar, arabe-français, 26 septembre 2018.
21. Entretien avec Fawzi Zeidan [Fawzī Zīdān], anglais-français, 2 février 2018.
22. Une recherche plus complète resterait cependant à faire sur ce plan.
23. Mattelart, 2011.
24. Les retranscriptions en arabe romanisé dans cet article se présentent sous une forme particulière, adaptée à l'usage qui en a été fait par les enquêtés ou sur des sites qui sont parfois plus anglophones et francophones qu'arabophones : lorsque le nom de la personne est essentiellement utilisé sur les réseaux sociaux en n'étant pas écrit dans l'alphabet arabe, ou présente une graphie particulière, il sera maintenu comme tel avec la transcription savante entre crochets pour la première occurrence. Lorsqu'un nom d'artiste est plus souvent écrit romanisé qu'en arabe, particulièrement sur les disques édités, ou qu'il a été écrit comme tel dans une


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

fonctionnement moins élitiste : « Avec les fondateurs de Sama3y, on est partis de morceaux qu'on avait trouvés sur Zeryab et on les a mis en ligne, sans droit d'accès. On a créé beaucoup plus de sections, parce qu'on ne s'y retrouvait plus sur Zeryab pour trouver les morceaux, et qu'il n'y avait pas certaines musiques [...] moi par exemple je dois être l'un des premiers à avoir mis du *malouf* (*mālūf*) tunisien en ligne[25]. » Son discours traduit un double clivage au sein des entrepreneurs de patrimonialisation, entre types de musiques partagées (à la fois au niveau géographique, et au niveau de l'appréciation sur la qualité de la musique), mais aussi type de partage. Le modèle de Sama3y a permis selon son créateur de « casser le marché de vente des fichiers »[26], qui tendait aussi parfois à l'escroquerie et la contrefaçon (par des acteurs qui faisaient croire qu'ils possédaient un enregistrement jamais entendu, parfois en réalité juste trafiqué par leurs soins)[27]. Mais ce n'est pas sans susciter en revanche certaines réticences de la part d'autres habitués de Zeryab.

### *L'ère des blogs et l'ouverture à l'international*

Au-delà de ces premiers sites, s'ajoute rapidement une autre dynamique : la musique arabe va ensuite être partagée via des blogs, et graduellement dans de nouveaux formats, mp3 et wav, tout en commençant à sortir du web seulement arabe pour croiser les réseaux de partage de musique plus internationaux. Un phénomène qui prend place notamment sur une plateforme particulière de blogs qu'est le réseau Blogspot, la principale plateforme d'échanges de musiques alternatives et de musiques rares sous forme de mp3, de mi-2000 au milieu des années 2010. Ce réseau de blogs s'appuyait notamment sur d'autres plateformes comme Megaupload pour stocker les fichiers, dans une période où les autorités (américaines et internationales) étaient alors engagées dans un combat contre les plateformes d'échanges comme Napster et la diffusion illicite des albums de pop internationale : dans ce cadre, le partage d'albums obscurs ou de musiques très spécialisées n'était pas inscrit dans les priorités.

Folkmusicsmb, blog créé en 2007 et inactif depuis 2014 en anglais, dont l'auteur est à l'époque un étudiant marocain, va ainsi devenir central dans ce réseau Blogspot. Plusieurs sites ou encore aujourd'hui des enquêtés y renvoient pendant les entretiens. Ce blog, qui diffuse des disques vendus dans le commerce, montre un intérêt particulier pour la musique marocaine et arabe, mais explore aussi d'autres styles, sans revendiquer une étiquette de blog spécialisé dans la musique arabe, ni une spécialisation technique (rareté des disques, pureté du son, disques vinyles ou cassettes exclusivement, etc.). À l'inverse, deux autres *blogspots* qui le suivent quelques années plus tard sont clairement plus spécialisés. D'abord, The Audiotopia, blog actif de 2012 à 2015 (en anglais), dont l'auteur Hayṭam Ḥāmir-cha est jordanien, et qui constitue à la fois un blog où il est possible de télécharger de la musique introuvable par ailleurs, mais aussi de lire des développements très précis et extensifs sur chacun des artistes. Le blog représente en outre

communication écrite avec un enquêté, il en sera de même. Enfin, les noms des sites Internet étant, par contrainte technique, forcément romanisés, ils sont laissés comme tel : la translittération en est donnée à titre indicatif dans le tableau en début d'article.

**25.** Entretien avec M'hammed Zmantar, arabe-français, 26 septembre 2018.

**26.** Entretien avec M'hammed Zmantar, arabe-français, 26 septembre 2018.

**27.** Entretien avec M'hammed Zmantar, arabe-français, 26 septembre 2018.


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

un cas particulièrement intéressant où des albums officiellement sortis voisinent les archives personnelles de l'auteur (notamment des numérisations de cassettes audio), une première occurrence d'une forme d'individualisation du processus de patrimonialisation musicale (sur lequel on reviendra). Plus encore, le blog diffuse une certaine pop arabe pour la première fois sur Internet : une immense compilation de plus de 500 morceaux de pop libanaise des années 1970 et 1980 aura par exemple constitué la base dans laquelle plusieurs rééditions (pirates) ou DJ auront pioché pendant des années (en ne cherchant que très rarement à l'enrichir). Enfin, toujours sur la même plateforme, ces deux blogs seront suivis par Arab Tunes, créé en 2012[28] (en anglais) dont l'auteur est italien, arabophone, et avait préalablement créé un blog sur le hip-hop arabe. Son champ est très large puisqu'il traite de la musique arabe depuis les années 1950, de Umm Kulṯūm jusqu'au hip-hop, en renvoyant à d'autres sites comme sources, que ce soit Audiotopia ou Sama3y[29]. De tels renvois sont à la fois une preuve en creux du caractère de réseau que prend cette patrimonialisation, mais aussi une trace des reprises, d'un acteur à l'autre, des mêmes fichiers, dont on peine en retour à découvrir la mise en ligne originale.

Ces trois blogs, bien que deux d'entre eux soient tenus par des arabophones vivant dans le monde arabe, sont en anglais (de même que Zeryab a eu sa version anglaise). Ce tropisme international est non seulement le reflet d'une *lingua franca* anglaise sur le web, où l'arabe a longtemps été mal référencé et difficile à utiliser[30], mais aussi des profils sociaux et des professions des créateurs et des principaux animateurs de ces sites : tous sont bi ou trilingues, passés par l'université et/ou exercent des professions intellectuelles. *A contrario*, il faut noter l'existence, bien antérieure sur Blogspot, d'un blog totalement arabophone consacré à la musique arabe, Classicarabmusic, qui n'aura été à aucun moment associé aux blogs évoqués plus haut. Les raisons en sont multiples : c'est d'abord l'œuvre d'un auteur au profil sensiblement différent de ces autres blogueurs plus internationalisés – Usāma ʿAfifī est un musicien et musicologue égyptien d'Alexandrie, ancré dans la vie culturelle locale –, on n'y partage que textes et analyses musicales dans un premier temps, seulement bien plus tard des fichiers musicaux. Enfin le genre de musique qu'il aborde (la musique classique égyptienne des années 1920 à 1950) n'est pas celui qui est dominant sur Blogspot. Cette plateforme est plutôt le terrain privilégié d'une autre conception de l'écoute : en général sur un blogspot, un post sur Umm Kulṯūm peut être voisin d'un autre sur les Sea-Ders[31]. Deux dynamiques se croisent alors : nombre d'acteurs proéminents de la patrimonialisation de la musique arabe repensent les frontières entre ce qui est digne ou pas d'être archivé et partagé – AMAR se concentre sur la musique arabe des

**28.** De manière remarquable, Arab Tunes continue, à ce jour en 2019, de fonctionner, alors même que le réseau Blogspot a été largement attaqué par les autorités américaines depuis 2013, et qu'il est depuis tombé en désuétude : qu'il soit encore à ce point actif est un reflet parmi d'autres de la difficulté à faire valoir les problématiques de droits d'auteur dans la région.

**29.** Entretien avec le fondateur du blog, anglais-français, 13 mars 2018.

**30.** Anderson, 1998.

**31.** Groupe libanais de surf pop, qui est une copie des groupes anglais de l'époque sans que rien ne fasse écho à la musique arabe dans leur démarche.


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

78 tours d'avant les années 1950, Sama3y sur la musique d'avant 1974[32], tandis que d'autres présentent une vision plus nationaliste que temporelle (la musique égyptienne en particulier est souvent présentée comme l'alpha et l'oméga de la musique arabe). En particulier, ils fixent à quel moment la musique arabe n'est plus digne d'être écoutée parce qu'elle s'occidentalise trop : pour AMAR, c'est par exemple dès l'utilisation par Umm Kulṯūm de l'instrumentarium d'un orchestre occidental dans les années 1950[33]. Mais à l'inverse, sous l'action conjuguée de nouveaux entrepreneurs qui sont soit des Arabes intéressés par ces musiques des années 1960 à 1980, soit des Occidentaux qui n'ont aucunement conscience de ces classifications et de ces préséances (mais on verra que la typologie des acteurs est en réalité plus large), le spectre est beaucoup plus important sur une plateforme comme Blogspot où une conception extensive de la musique arabe est mise en avant.

Cette patrimonialisation va se traduire de manière très concrète dans des rééditions, à l'étranger, qui touchent à plusieurs strates de la musique arabe : c'est sur un label londonien habitué plutôt à la musique folk et rock qu'on réédite en 2008 pour la première fois certains morceaux de musique irakienne des années 1920[34]. Dans le même temps, un label comme *Sublime Frequencies*[35], emblématique d'un goût musical omnivore sophistiqué, réédite les disques solos du guitariste Omar Khorshid [ʿUmar Ḫūršīd] (2008) en son nom propre, alors même qu'il est avant tout connu dans le monde arabe pour avoir été le musicien de stars comme ʿAbd al-Ḥalīm Ḥāfeẓ. Plus encore, ce même label édite au même moment les disques de Omar Souleyman [ʿUmar Sulaymān], artiste syrien contemporain de néo-dabkeh[36]. Ce dernier cas est d'ailleurs paradigmatique d'un paradoxe de cette dynamique, qui transforme des musiciens obscurs, peu écoutés, voire méprisés dans le monde arabe (c'est le cas de ce musicien syrien de mariage), en d'apparentes stars locales pour un public européen largement privé de repères et de guides sur la musique de la région.

### *La fin des blogs*

La forme du blog va tomber ensuite en désuétude, de même que certaines musiques vont devenir plus compliquées à échanger : Gramafoon, webradio égyptienne créée en 2011, l'est ainsi d'abord sous forme de blog, avant de devenir une radio, et cette forme est techniquement adoptée en partie pour couper court à des problématiques de droits d'auteur, comme l'explique son fondateur Ahmed Kamal [Aḥmad Kamāl] : « On se place le plus loin possible de la musique pop et des cinquante dernières années pour éviter les problèmes légaux avec les grandes compagnies […] Gramafoon a commencé comme un blog d'ailleurs, on postait chaque jour un album de la scène underground de l'époque, mais ça n'a pas duré, notre vingt-neuvième album, [l'artiste en question] a posté un commentaire agressif sur le fait qu'on gâchait sa vie.

32. Entretien avec M'hammed Zmantar, arabe-français, 26 septembre 2018.
33. Entretien avec un collaborateur de AMAR, anglais-français, 11 juin 2017.
34. *Give Me Love*, 2008.
35. Veal, Kim, 2016.
36. *Omar Souleyman*, 2009.


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

Ma tentative d'explication, qu'on cherchait à lui faire de la publicité pour ses concerts, n'a pas fonctionné[37]… » À plusieurs reprises pour différents sites, on évoque aussi l'intervention des ayants droit de la chanteuse Fayrūz pour faire retirer sa musique[38], seule intervention visible d'un artiste ou d'une maison de disques.

Certains des acteurs initialement intéressés à tous types de musiques, à une époque où il était facile de trouver sur Blogspot aussi bien les derniers albums que de la musique plus rare, sont ainsi amenés, dans leurs pratiques d'écoute comme de partage, à peu à peu se recentrer sur le patrimoine musical. De manière curieuse, de par ce souci, moins de sécurité (aucune affaire véritablement judiciaire n'a émergé) que de cordialité (et de probable différenciation avec des sites de piratage tous azimuts), la patrimonialisation de musiques plus anciennes devient presque un effet, plus qu'un objectif initial. Mais c'est aussi une question de goûts évolutifs : d'abord parce que certains des morceaux joués par les scènes underground de l'époque sont des reprises de classiques, pour lesquels ils constituent une porte d'entrée (à ce titre, ce n'est pas seulement au niveau de Zeryab et de musiciens de musique arabe classique qu'il y a un lien entre scène musicale et patrimonialisation)[39]. Ensuite parce que la mise à disposition de ces musiques a tout simplement amené à une évolution des goûts musicaux, « peu importe combien d'instrumentaux d'Omar Khorshid ou de chansons de Taroub [*Ṭarūb*] mes camarades découvraient, mes critères ont évolué par rapport à eux, et lentement, avec le temps, j'ai développé mes propres goûts que le web a contribué à bâtir, de manière essentielle, en partant de zéro »[40]. Enfin, les révolutions de 2011 jouent un rôle dans l'essor de cette patrimonialisation : c'est à la suite de ces événements que plusieurs des enquêtés lancent certaines initiatives, ce qui peut se comprendre en partie comme la traduction dans le monde de la musique d'un renouveau nationaliste dans certains pays, et la réémergence au cours des événements de certaines chansons[41]. Parallèlement, pour des Occidentaux, la musique arabe apparaît sous un jour nouveau et passe pour un terrain d'exploration plus neuf que d'autres régions, à commencer par l'Afrique, continent à propos duquel les rééditions se sont multipliées dans les années 1990 et 2000, pendant qu'aucune n'était réalisée dans et sur le monde arabe (pour des raisons que l'on explicitera en seconde partie).

## *L'explosion de la patrimonialisation*

### *Massification et individualisation*

La fin des années 2000 est ensuite marquée par l'essor de nouveaux moyens techniques, à commencer par l'essor du partage des vidéos sur des sites comme YouTube. D'autres supports obtiennent droit de cité par ce biais, à commencer par la cassette, aussi bien audio que vidéo, ce qui tend par ricochet à faire découvrir d'autres musiques qui n'ont jamais existé que sur ce

37. Entretien avec Ahmed Kamal, anglais-français, 23 août 2018.
38. *Al-Sayyida al-ʿArabiyya*, 24 février 2013.
39. Sur le cas d'Alexandrie, voir par exemple Sprengel, 2018.
40. Entretien avec Hytham Hammer, anglais-français, 8 septembre 2019.
41. Carle, 2015 ; Swedenburg, 2012.


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

support (l'essentiel des musiques après la moitié des années 1970), et à susciter un intérêt pour des clips et plus largement les télévisions arabes. Lunakhod en est un exemple : créée en 2007, cette chaîne YouTube algérienne diffuse un grand nombre de vidéos sur le pays, et particulièrement des clips, tous issus de la numérisation d'une collection privée de cassettes vidéo[42]. C'est aussi à partir de cette date que l'on commence à voir apparaître une autre patrimonialisation, favorisée par la possibilité technique de publier des vidéos plus longues (initialement limitées à quinze minutes jusqu'en 2011) sur YouTube : celle des films.

Commence à partir de cette date un éclatement de la patrimonialisation, où il devient difficile de faire l'inventaire des acteurs, d'abord parce que la musique tend à se mêler à d'autres choses (films, clips, publicités) à l'image du projet Raï and Folk, centré sur la musique algérienne raï et pop, et adossé à un projet d'archives du cinéma, *Les archives numériques du cinéma algérien*. Ensuite, parce que le nombre de projets augmente. Plus encore, il n'y a plus seulement quelques nationalités, celles de pays particulièrement connectés (comme le Koweït début 2000)[43] qui seraient particulièrement motrices de cette entreprise, mais un net élargissement des profils d'internautes arabes, à la fois dans les nationalités, et dans leur ancrage social : ce ne sont plus seulement quelques personnes triées sur le volet qui y ont accès, ce qui change d'autant le faisceau de pratiques sur le web.

À ce titre, il est d'autant moins facile de repérer et suivre cette patrimonialisation qu'elle est marquée par un phénomène massif, celui de l'appropriation, de la recopie et de l'individualisation de la pratique : Sama3y a ainsi été totalement aspiré et dupliqué plusieurs fois[44], pendant que des mêmes vidéos ou chansons sont repiquées. De même, certains acteurs diffusent simplement le travail d'un autre sur un réseau différent (par exemple de Facebook à SoundCloud), ce que la multiplication des supports et des sites permet facilement. Il n'est pas rare de trouver des pages qui s'emploient principalement à faire un travail d'agrégation de musiques mises en ligne par ailleurs, ou des internautes qui procèdent à leur propre sélection de musiques déjà présentes sur le web, et possèdent des comptes au même titre qu'un contributeur qui en mettrait de nouvelles. D'autres internautes procédant parfois à des « remasters », « remix » ou *maqtou3a* (*maqṭūʿa*, *edit*) de certaines chansons.

Le format numérique crée aussi une autre forme de collection, uniquement virtuelle : bon nombre des enquêtés ne possèdent rien d'autre que cette musique sous un format numérique, y compris certains des créateurs des sites (Sama3y ou Gramafoon), qui n'ont qu'une collection virtuelle, et aucun disque ou cassette, ce qui les différencie nettement des collectionneurs historiques de musique arabe. Plus encore, certains fidèles des premiers sites de partages ayant beaucoup téléchargé de fichiers se présentent, quelques années plus tard, comme des collectionneurs et des connaisseurs, en revendiquant un statut de source primaire et en lançant eux-mêmes leur site[45]. Le processus est ainsi itératif d'une génération d'internautes et de plateformes à l'autre.

42. Entretien avec le fondateur de Lunakhod, 12 juin 2018.
43. Wheeler, 2006.
44. Entretien avec M'hammed Zmantar, arabe-français, 26 septembre 2018.
45. C'est le cas par exemple de personnes rencontrées dans le cadre d'un projet de réédition de pop libanaise, aujourd'hui abandonné, qui en réalité s'appuyaient entièrement sur le blog Audiotopia.


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

### *Des archives sauvages ?*

Se pose du même coup la question du statut de ces archives et de la qualification de ces pratiques. La forme de patrimonialisation qui se joue autour de la musique arabe rappelle à première vue l'émergence de plus en plus importante des amateurs, l'explosion des initiatives privées sur le terrain de la patrimonialisation et le caractère de plus en plus inclusif de ce qui peut et doit être archivé (à l'image ici de l'intérêt pour les musiques pop). À ceci près que cette patrimonialisation, très répandue, relève parfois moins d'un activisme archivistique avec un objectif précis que d'un loisir, et qu'il s'agit autant de *partager* des documents sonores plutôt que de constituer des fonds. C'est le cœur de la différence entre les blogs Folkmusicsmb et Arab Tunes évoqués plus haut. Le premier est au départ un site de partage ; le second, plus récent, adopte une vision encyclopédique et archivistique, tout en reprenant des fichiers initialement partagés par le premier blog, signe qu'il y a, malgré tout, des effets d'accumulation.

On peut qualifier cette dynamique de *patrimonialisation sauvage*[46] pour plusieurs raisons convergentes : d'abord ces archives ne sont initialement pas pensées comme telles, ce que montre l'usage même de YouTube comme espace privilégié de partage. Ces archives émergent sur ces sites comme archives *de fait* après plusieurs années, mais relèvent avant tout d'une dynamique de partage et d'agrégation au départ. Certains des sites ont même eu vocation à ne pas être pérennes, compte tenu du lien déjà évoqué entre démarche de patrimonialisation et piratage : des acteurs ont ainsi cherché à rester anonymes, et ont parfois abandonné leurs sites et blogs pour ces raisons. Mais la majorité a toutefois simplement arrêté au bout de quelques années par lassitude, et leurs blogs sont pour certains toujours actifs, passivement. Ces archives sont ainsi doublement sauvages parce qu'elles ont été le produit d'un geste initial particulier, un esprit anti-institutionnel d'un Internet libre et gratuit, marqué par un horizon de partage, mais elles sont aussi sauvages par la force du temps, parce qu'elles sont avant tout des friches virtuelles. Ce n'est que par cette force du temps et la requalification que leur font subir certains acteurs qu'elles se retrouvent à devenir des « archives ». L'absence et/ou l'inaction d'institutions de défense des droits d'auteurs, d'intermédiaires de la musique ou des États, qui est structurelle (on va y revenir) fait ainsi émerger ce type d'archives. Ainsi, si ces archives se présentent largement comme une forme non institutionnelle et dérégulée d'archivage, ce n'est pas que par défiance directe des institutions et volonté de proposer une contre-mémoire. C'est certes le cas d'initiatives comme Zeryab, AMAR et Zaman al-wasl qui visent à proposer une certaine histoire de la musique arabe, et notamment à remonter dans le temps au-delà des années 1950 et dépasser un récit majoritairement égypto-centré, ou bien d'initiatives centrées sur la musique de l'immigration (Toukadimes, Phocéephone). Cependant, c'est aussi parce que les institutions sont totalement absentes et n'ont pas lutté ou concurrencé ces formes d'archivages, que ces archives émergent de cette manière.

Cette absence d'institutions, à la fois initialement mais aussi au fil des ans, fait de cet Internet musical arabe un monde où l'on croise simultanément des formes qui sont, dans l'histoire du web, chacune associées à des périodes bien précises. Si l'on a décrit, dans les pages

**46.** Isnart, 2009.


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

qui précèdent, une forme d'évolution historique, un aspect notable de cette évolution est que les sites se cumulent plutôt qu'ils ne se remplacent, et que le web musical arabe est composé de strates qui ne se remplacent pas les unes les autres. L'un des sites importants de partage de musique arabe reste encore aujourd'hui un Blogspot, forme tombée largement en désuétude par ailleurs, tandis que les sites de piratage qui stockent directement des mp3 de musique arabe, l'une des premières formes de partage virtuel de musique, sont encore actifs. Ils continuent même à s'ouvrir régulièrement (alors même que cette forme de partage a disparu dans le cas de musiques européennes et nord-américaines). Mais ces archives ne s'affermissent pas pour autant avec les ans : elles sont fragiles et peuvent aussi disparaître très rapidement. Le précédent de la fermeture brutale d'une plateforme comme Megaupload en 2012 (sur laquelle on trouvait l'essentiel de la musique partagée par Blogspot), mais aussi, plus spécifiquement pour la musique arabe, la fermeture du jour au lendemain de Zeryab en 2013, laisse penser à quel point tout ce réseau virtuel est encore peu adapté à l'archivage[47].

Elles peuvent aussi disparaître pour une autre raison : ces archives relèvent souvent d'une seule personne, et de son bon vouloir. Pour beaucoup individuelles, elles procèdent d'initiatives privées, adossées à des pages personnelles sur Internet (la forme du blog dans les années 2000, celle de la page Facebook dans les années 2010 par exemple), et entretiennent un lien poussé (comme on va le voir) avec des collections privées. Un caractère individuel dans l'archivage qui est en tension directe avec certains aspects du fonctionnement d'Internet : certes congruent avec la tendance à se personnaliser sur ce réseau – qui tend par ailleurs à faire de ces nouveaux collectionneurs des figures publiques auxquelles sont désormais consacrés des articles de presse[48] – mais en contradiction avec l'extension rapide et non maîtrisée du partage sur le web. Ces archives virtuelles, parce qu'elles procèdent de l'addition d'initiatives individuelles, sont aussi des archives potentiellement anonymisées, où l'on reprend, copie, modifie les documents, sans se soucier ni du droit d'auteur relatif à ces musiques ni du document original (et de l'éventuel souci de possession que pourrait manifester le premier à l'avoir partagé). Car malgré leur caractère individuel, il est rapidement difficile de différencier les entrepreneurs de patrimonialisation de ceux qui consomment et partagent seulement, surtout quand les mêmes chansons ou vidéos sont repostées d'une personne à l'autre, ou bien postées par deux personnes différentes. Ainsi, ce sont des archives qui, à force de partage, n'ont plus ni auteurs ni origine, et qui s'avèrent particulièrement ouvertes au point que l'on puisse facilement se les approprier, et perpétuellement réinventer de nouveaux fonds par l'effet de la copie numérique.

Enfin tout comme d'autres archives amateures, que ces initiatives se déploient sur Internet ou non, ce sont aussi des archives aux règles floues. C'est généralement sans argent, sans cadre juridique sur les droits d'auteurs, sans cadre technique précis sur les règles de numérisation et de qualité sonore, que ces mises à disposition de musique (mais aussi souvent, par les mêmes

**47.** Il est peut-être à craindre, dans ce cadre, avec le retour de grands acteurs de l'industrie musicale dans la « région MENA » (Middle-East and North Africa) depuis les années 2017, qu'un nettoyage sans nuance du web musical menace certaines de ces initiatives.

**48.** Raï and Folk ou Habibi Funk par exemple ont fait l'objet de nombreux articles.


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

acteurs, de livres ou de films) sont réalisées, autorisant chacun à réinventer la démarche, et laissant les contours de l'archivage (et leur pérennité) aux conditions techniques propres et à l'hypothétique continuité de chacun des sites Internet utilisés. Aux auditeurs qui n'ont souvent pas d'exigence particulière en termes de qualité de son répond le pragmatisme de certains des entrepreneurs primaires de cette patrimonialisation, c'est-à-dire ceux qui mettent les premiers de nouveaux fichiers en ligne : l'un numérise ainsi à partir de son ordinateur personnel, l'autre travaille d'un lecteur de cassettes relié à un ordinateur, tandis qu'un dernier souligne d'une manière plus générale que sur Sama3y « il n'y a pas de règles de qualité des fichiers. Tu ne peux pas imposer à un collectionneur de mettre un fichier *clean* »[49].

## Entre le marché, la collection, et l'absence d'institutions : les formes spécifiques de la patrimonialisation de la musique arabe

À première vue, dans cette logique d'archivage sauvage, ce qui ressort de la « musique arabe » tend à être éclaté, sans centre d'accumulation ni de légitimation : pour l'auditeur, c'est une multiplicité possible de modes d'expériences de la musique arabe, terme générique largement mis en avant par plusieurs de ces initiatives (Arab Music Archiving and Research, Arab Tunes, etc.). Elles sont pourtant de plus en plus divisées en fiefs thématiques (ce que d'autres noms font apparaître : Phocééphone, référence à Marseille, ou une page Facebook comme « Collectionneurs de musique algérienne »). L'histoire de l'apparition de la musique arabe sur le web relève ainsi en partie d'une histoire cumulative (et cyclique, dans les multiples reprises des mêmes morceaux d'un site à l'autre), impliquant un nombre croissant d'acteurs, de nationalités, de classes sociales et de types de musiques. Il serait illusoire de croire que tout le monde devient réellement archiviste dans ce cadre : tout au plus le rapport à la patrimonialisation, en devenant un loisir courant, brouille largement les cartes. Mais le flou apparent autour de ce patrimoine sauvage n'exclut pas des acteurs professionnels, ainsi que des acteurs qui frayent avec l'aspect matériel et classique des archives, en essayant d'encadrer ces archives sauvages et d'en faire advenir autre chose.

À l'explosion du nombre d'acteurs et d'une certaine pratique de la patrimonialisation à partir du milieu des années 2000, répond dans le même temps l'invention d'une certaine professionnalisation, et d'une tendance à institutionnaliser certaines initiatives. Ce processus est en partie induit, sous l'effet des règles de bienséance, de la compétition et de la massification de plus en plus marquée de ce monde (où chacun est poussé à trouver son support, son type de musique, etc.) ou encore des évolutions techniques (format des fichiers, haut débit, capacité des disques durs et des serveurs). Mais il s'agit aussi d'un processus tout à fait volontaire, qui implique le travail de marquage d'une frontière entre petites mains ou simples consommateurs d'une part, et primo-entrepreneurs de l'autre. J'entends par primo-entrepreneurs ceux qui sont les premiers à partager certains morceaux, et/ou revendiquent une compétence technique (connaître la « bonne vitesse » d'un 78 tours, savoir « remastériser » des bandes, appliquer des

**49.** Entretien avec M'hammed Zmantar, arabe-français, 26 septembre 2018.


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

règles d'archivages, de translittération de l'arabe, etc.), développent un discours musicologique ou historique, ou travaillent/mettent en place une façade d'institution explicitement consacrée à ce patrimoine, assumant une dimension et une ambition archivistique (à la fois en parlant d'archives et en ayant des pratiques de classification).

Les profils sociaux au sein de cette élite sont objectivement assez proches en termes sociologiques, ne serait-ce que sur la question du genre – toutes les personnes à l'initiative sont des hommes, et au-delà, le terrain de recherche n'a permis de croiser que quatre femmes sur plusieurs dizaines d'hommes – mais plus encore de l'internationalisation : on compte d'abord un premier groupe de personnes nées dans le monde arabe, passées par l'université, qui exercent des professions libérales (médecins, avocats), de cadres ou de professions intellectuelles supérieures (ingénieurs, professeurs d'université). Ils maîtrisent aussi une ou plusieurs langues en dehors de l'arabe, voire travaillent à l'international ou sont installés à l'étranger. Ce profil semble faire écho à certains grands collectionneurs historiques de musique arabe, toujours, pour une part, installés à l'étranger (voir par exemple le cas de Ḥalīm al-Ḍabʿ étudié par Nicolas Puig dans ce numéro). S'y ajoute un second type de profil de l'autre côté de la Méditerranée, celui de professionnels de la recherche de nouveaux sons, *diggers* et souvent en même temps DJs ou producteurs de musique, qui n'ont qu'occasionnellement des racines arabes ou un rapport à la langue, mais ont les moyens de faire des allers-retours dans les pays arabes pour y acheter des disques. Enfin, on compte un troisième profil de militants politiques et/ou d'enfants de l'immigration de la deuxième ou troisième génération, installés hors du monde arabe, qui font particulièrement réémerger des musiques arabes de l'immigration (à l'image des chansons enregistrées dans les scènes maghrébines de Lyon et Marseille dans les années 1960-1980). L'archivage de la musique arabe s'en trouve largement internationalisé. En conséquence, les définitions du patrimoine adoptées ici sont dépendantes de problématiques qui ne sont pas propres au monde arabe : par exemple, dans le cas de ce troisième profil, la problématique des contre-mémoires[50], mémoires des dominés ou mémoires alternatives à un récit de l'Histoire avant tout étatique, est centrale. Plus encore, pour ceux des acteurs dont l'intérêt, croissant, est de trouver des fonds, la question du patrimoine est formulée dans des termes qui correspondent aux normes internationales.

Malgré la variété des musiques abordées, la disparité apparente des formes d'initiatives (fondation ou association, vrais bureaux ou simple site, équipe ou projet personnel, localisation géographique, etc.), et des métiers concernés, une élite assez homogène de cette patrimonialisation se dégage ainsi, autour d'une double problématique commune : d'abord celle de contrôler le partage et de se prémunir des tendances à l'archivage sauvage, c'est-à-dire de réguler un partage autrement, dénué de règles – et ainsi de travailler la frontière entre producteurs et consommateurs, comme de revendiquer une forme de monopole de l'archive (qui se matérialise notamment par le fait d'effectuer des rééditions en bonne et due forme à l'image des coffrets réalisés par AMAR) ; ensuite, celle de se tourner désormais vers des archives plus uniques (comme par exemple les bandes studio). Se pose aussi la question du lien complexe entretenu

50. Gebeil, 2017.


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

avec l'institution, qui relève d'une crainte et/ou d'une défiance (envers les institutions du monde de la musique, maisons de disques et intermédiaires, comme envers les États) tout autant que d'une aspiration à devenir soi-même une institution. Aspiration dans laquelle se joue en retour la (ré)émergence d'autres institutions archivistiques, très répandues dans le monde arabe, l'archive familiale et la collection personnelle, elles mêmes jamais très loin d'un nouveau marché de l'archive. Pour Cyril Isnart, c'est justement toute cette question institutionnelle qui donne sens à la notion : « Si les patrimonialisations par le bas sont sauvages, c'est parce qu'elles sont prises en charge par des acteurs ordinaires qui sont inscrits dans des rapports ambigus avec les institutions, qu'ils s'y opposent et s'y réfèrent en même temps [51]. » Acteurs plus professionnalisés, ces primo-entrepreneurs ne sont donc pas à l'écart de l'archivage sauvage, mais au centre de celui-ci, et même l'entretiennent paradoxalement sur certains aspects en voulant le dépasser.

## *L'éclipse des archives institutionnelles et les* bootleggers *de l'archive musicale*

Si l'on a vu réapparaître en même temps différentes musiques arabes, c'est d'abord parce que la définition de ce qui est à sauvegarder a évolué, mais aussi en partie pour une problématique plus pratique. Tous les acteurs sont ainsi amenés à partager une même situation, où la seule régulation est celle des *bootleggers* entre eux, plus que d'institutions qu'on pourrait attendre sur ces questions. Les archives sont sauvages, non pas parce qu'elles sont maniées par une manière barbare, ou qu'elles sont en attente d'institutionnalisation, mais, bien plus, parce qu'elles se déploient – avant même cette dynamique propre au web que l'on a décrite – dans une certaine situation institutionnelle qui relève d'une histoire longue. La situation des archives musicales dans le monde arabe est ainsi fondamentalement liée à l'éclipse de certains acteurs, les intermédiaires de la musique et l'État [52]. Une absence qui revient régulièrement dans les propos tenus en entretiens.

Pour le comprendre, on peut diviser l'histoire de l'industrie du disque dans le monde arabe en trois temps principaux. D'abord la période de la colonisation, où nombre de maisons de disques européennes réalisent des enregistrements de musique arabe, aujourd'hui au centre de sites comme Zaman al-wasl ou AMAR, ou bien mettent sur pied des radios, qui vont être au cœur de la vie musicale (en tant qu'employeur, pôle de rencontre et de circulation, tout autant que moyen de diffusion) [53]. Vient ensuite la période du nationalisme arabe, où nombre d'États vont se faire porteurs d'ambitieuses politiques publiques en matière de culture, une période marquée par l'importance de la radio, la centralité de l'Égypte, mais aussi la présence, à une même échelle régionale, d'autres labels, à vocation plus commerciale, par exemple au

**51.** Isnart, 2009.

**52.** Il resterait à ajouter à la série d'institutions étudiées ici la question des universités, et justement d'une forme plus légitime et conventionnelle d'archives ou de travail musicologique, ainsi que celle de l'échelon international et des institutions internationales (dont justement des universités, mais étrangères), c'est toutefois hors de portée d'un seul article.

**53.** Nassar, 2010.


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

Liban mais aussi en Algérie[54]. S'ensuit la période qui court de la moitié des années 1970 aux années 1990, marquée d'une part par le piratage et l'arrivée d'un autre médium de diffusion de musique qu'est la cassette. Cette période fait disparaître nombre d'acteurs de l'industrie musicale, et s'avère marquée par la fragmentation de plus en plus grande des maisons de disques qui se montent et se démontent à grande vitesse. C'est seulement dans les années 1990 qu'une autre industrie musicale à grande échelle, régionale, fera à nouveau son apparition, avec Rotana, empire médiatique de l'un des hommes les plus riches du monde, qui va redéfinir les normes de la musique essentiellement au Moyen-Orient, introduisant un nouveau modèle économique où clips et concerts assurent désormais l'essentiel des revenus. Les disques et même au-delà les enregistrements studio deviennent alors secondaires, faisant disparaître du même coup tout un tissu d'acteurs installés jusque-là. Dans la même période, le Maghreb est partiellement intégré lui aussi dans une économie à grande échelle, celle de la *World-Music*, à travers la musique raï[55].

Dans ce cadre, la musique arabe la plus ancienne n'est paradoxalement pas la moins accessible. Les branches arabes des maisons de disques européennes installées à partir du début du XX^e^ siècle, premiers acteurs historiques du disque arabe, si elles ont largement disparu aujourd'hui (et seraient de toute façon dans une situation où leurs productions sont tombées dans le domaine public), ont des archives disponibles en Europe[56], matière privilégiée des musicologues. Plus encore, les disques les plus anciens, parce qu'ils étaient partiellement des objets de distinction sociale, ont parfois été conservés au sein de familles aisées qui avaient pu se les offrir. À ce titre, paradoxalement, ce ne sont pas toujours les éléments les plus anciens qui sont les plus menacés. Le cas des labels des années 1960 à 1990 et de la musique pop, qu'on pourrait penser moins urgent, est éclairant car il va à l'encontre du constat que font régulièrement en entretien ceux des entrepreneurs qui revendiquent d'archiver la « vraie » musique arabe : au-delà même d'une critique de l'occidentalisation de cette musique, tous s'accordent sur le fait qu'il n'y ait pas urgence pour les autres musiques.

Ce faux-semblant bute sur le fait que les tirages de ce type de disques étaient souvent faibles, que la radio est restée pendant longtemps la principale source d'écoute de la musique dans la région, et enfin que le support dominant pour la musique à partir des années 1970[57], la cassette audio a une fragilité et une durée de vie assez courte (d'autant plus que la production n'a que rarement été de bonne qualité). On pourrait croire à la possibilité de retrouver plus facilement les bandes studio, mais les bouleversements politiques comme économiques dans la région, les rendent jusqu'à ce jour peu accessibles : du côté du Maghreb, les labels de l'immigration qui se sont développés en France autour de Lyon et Marseille dans les années 1960 à 1980[58], ont ainsi été aussi nombreux qu'éphémères. Le fondateur de Phocéphone souligne

**54.** Miliani, 2012.
**55.** Tenaille, 2002.
**56.** Lagrange, 1994.
**57.** Manuel, 1993.
**58.** Voir sur ce point le travail de Phocéphone, et aussi la compilation *Place du pont production* sur la musique lyonnaise (2013).


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

avoir ainsi « un tableau Excel où il y a 120 labels, rien que sur Marseille »[59]. Pour la musique raï, encore plus récente, les labels n'existent déjà plus[60]. Le piratage a ainsi particulièrement marqué l'industrie musicale, depuis l'introduction des cassettes au milieu des années 1970, en rendant le marché instable. Il faut ajouter à ce constat l'abandon de ce marché par les maisons de disques européennes pendant les années 2000 et 2010.

**Le cas d'Umm Kulṯūm**

Le cas d'Umm Kulṯūm est particulièrement emblématique de la difficulté à suivre la patrimonialisation des artistes arabes aujourd'hui, et d'autant plus intéressant qu'il concerne une artiste communément présentée comme la plus grande star arabe de tous les temps, et dont on connaîtrait quasiment toute l'œuvre. Pourtant, malgré ce discours, ses productions/chansons ne font pas l'objet d'une attention particulière, et elle fait justement partie des artistes que l'on écoute aujourd'hui surtout sur SoundCloud, YouTube ou Sama3y.

Si de véritables recherches sur l'expérience concrète des auditeurs et leur manière de venir à tel ou tel artiste restent à mener[a], s'initier à l'art d'Umm Kulṯūm est assez complexe si l'on passe par des supports traditionnels et consacrés comme le disque : il est difficile de s'y retrouver entre un disque ou une chanson prise au hasard, parmi de multiples éditions disponibles, dont sa prétendue « intégrale » (qui en réalité n'en est pas une, car son répertoire compte plusieurs centaines de chansons, chacune chantée potentiellement à de multiples reprises), vendue 1 500 dollars, disponible uniquement dans le monde arabe. Le problème est encore plus épineux pour un public non arabe, dans la mesure où chaque chanson, et le nom même de l'artiste, se prête à plusieurs translittérations[b]. Depuis les rééditions soignées des premiers enregistrements d'Umm Kulṯūm, tombés dans le domaine public, par le Club du disque arabe dans les années 1980, ou bien par EMI (en 1997), aucune autre réédition d'ampleur n'est sortie en Europe. Mais plus encore, aucune autre édition de ses disques sous forme de CD officiel, et encore moins sous forme de DVD (malgré toutes les vidéos visibles sur le web), n'est à signaler dans le monde arabe depuis les années 1990. C'est aujourd'hui sur Sama3y que l'on peut trouver la quasi-intégralité de son œuvre, y compris une grande part de versions jamais sorties officiellement sur disque, mais réservées à la radio ou à des concerts privés (voir sur ce point l'article de F. Lagrange dans ce numéro).

Les raisons de cette absence sont multiples : le marché de la réédition n'existe pas dans des pays arabes minés par le piratage, où la vente de disques est un marché abandonné par les intermédiaires de la musique[c]. L'exportation vers des pays européens d'une telle artiste n'a jamais été très marquée dans les stratégies de l'industrie musicale arabe. Plus encore, la redéfinition actuelle de la musique arabe sous l'action de ces *bootleggers* est centrée sur l'avant et l'après des auteurs égyptiens de l'« âge d'or » des années 1950, dont la chanteuse est l'emblème. Mais au-delà des conditions économiques et des choix de patrimonialisation, une réédition de l'œuvre d'Umm Kulṯūm paraît d'autant plus difficile qu'elle pose un problème en soi au

**59.** Entretien avec Damien Taillard, 3 avril 2016.
**60.** Entretien avec Damien Taillard, 3 avril 2016.


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

niveau de son ampleur et de la longueur des chansons : la chanteuse est connue pour des fresques sonores qui atteignent une heure à partir des années 1950. Il faudrait ainsi des dizaines de disques et des versions coupées pour faire tenir son œuvre.

Le numérique aurait pu apparaître comme un support technique apte à favoriser son retour, mais ceux qui s'en sont emparés sont surtout des auditeurs, qui ont largement réinventé « leur » Umm Kulṯūm, sans qu'une éventuelle réédition en soit réalisée avec l'implication de près ou de loin de maisons de disques ou d'ayants droit. Si Mazzika, la compagnie qui détient les droits autour de son œuvre propose un catalogue complet de l'artiste sur Anghami, la principale plateforme d'écoute en streaming dans le monde arabe, c'est loin d'être le cas sur d'autres supports moins spécifiquement arabes ou qui ne se sont ouverts que tardivement et partiellement à ce répertoire, voire n'ont pas longtemps fonctionné dans la région (Deezer, Spotify, iTunes). Sur ces plateformes, Mazzika est de plus en plus au coude à coude avec des dizaines d'autres compagnies, qui proposent *ad libitum* les mêmes titres (libres de droits car datant des années 1930 à 1950). C'est seulement en 2014 que cette compagnie a lancé des chaînes YouTube (principal médium d'écoute de musique dans la région) centrées sur ses artistes, qui peinent à rattraper les mêmes vidéos, mises en ligne par des particuliers, présentes depuis des années sur le réseau, et qui ont depuis cumulé des millions de vues. Ces vidéos officielles ne sont, par ailleurs, pas toujours monétisées [d]. Pendant ce temps, toutes les chansons d'Umm Kulṯūm, ou presque, sont accessibles gratuitement sur d'autres plateformes, comme SoundCloud, et sur tous les (nombreux) sites de piratage de chansons arabes. De son côté, la page Facebook « Oum Kalthoum Official », la première en nombre d'abonnés en 2018 sur ce réseau, n'est pas gérée par Mazzika, et renvoie à un site de piratage [e]. Les éventuelles rééditions de l'artiste sont en outre bloquées par un autre problème, celui des droits : une affaire oppose ainsi la famille de l'artiste à la compagnie actuellement détentrice des droits, touchant par ricochet à Ṣawt al-Qāhira, le label historique de l'État égyptien avec lequel Umm Kulṯūm a été sous contrat [f].

En l'absence de toute réédition, ce sont ainsi les collectionneurs qui font émerger des titres ou des versions inédites – comme par exemple en 2009 sur le forum Sama3y [g] – et ce sont les seuls à se soucier d'avoir un son de qualité. L'une des conséquences de cette absence de rééditions étant aussi qu'aucune des éditions numériques n'a été travaillée à partir des bandes originales (malgré parfois des bandeaux remastérisés, qui ne relèvent en réalité que d'un simple nettoyage numérique, très superficiel).

**a.** Voir sur ce point Lilliestam, 2013.
**b.** On dénombre pas moins de trente-et-une manières de retranscrire le nom d'Oum Koulthoum depuis l'arabe : Umm, Um, Oum, Om Kulthum, Kalthoum, Koulthoum, Koultoum, Koultsoum, Kaltoum, Kalsoum… Dans la presse, « Oum Kalthoum » est le plus utilisé, tandis que la translittération savante est Umm Kulṯūm. Chacune d'entre elles, ou presque, renvoie à des disques différents. On peut soupçonner que ces jeux de translittération n'ont pas toujours été des hasards ou des erreurs fortuites, et que cela se prête aussi à des astuces qui permettent de vendre un titre sans en avoir les droits, particulièrement sur des plateformes qui, pendant les années 2000 et 2010, ne géraient pas très bien la langue arabe.
**c.** Entretien avec un producteur de pop libanaise, 12 juillet 2016.
**d.** C'est-à-dire qu'elles rapporteraient à la compagnie à chaque écoute (via notamment la publicité).
**e.** Au 1er septembre 2018, c'était encore le cas.
**f.** *Al Maṣrī al Yawm*, 2018. Elle a commencé sa carrière avec le label Misrophon (Miṣrufūn), créé par le chanteur Muḥammad Fawzī en 1959, avant d'être nationalisé par l'État nassérien en 1964, devenant alors Ṣawt al Qāhira. Ce dernier catalogue est aujourd'hui géré par la compagnie Mazzika.
**g.** *Al-Waṭan*, 2009.


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

Au-delà des acteurs privés, ce sont aussi les États qui sont absents. Dans une région marquée par un fort autoritarisme[61], les nouveaux régimes issus de l'indépendance ont pour certains imposé un label d'État (à commencer par l'Égypte)[62] et se sont parfois approprié le patrimoine préalablement enregistré (comme en Irak)[63]. Ils ont pour beaucoup été des acteurs centraux dans la culture, conçue comme un des axes prioritaires pour affermir les processus d'indépendance. Quelques années plus tard, après le déclin de ces ambitions, puis les plans d'ajustements structurels qui touchent l'économie de la région, c'est désormais moins avec leur contrôle qu'avec leur éclipse qu'il faut composer. Si le discours sur le patrimoine est parfois en Europe une revendication de faire émerger une autre mémoire ou de faire mieux que les institutions officielles, le cas de la musique arabe implique des institutions où sont effectivement concentrées des archives, mais totalement immobilisées, et dont on se plaint autant de l'absence qu'on se méfie d'un éventuel retour. Kamal Kassar [Kamāl Qaṣṣār], fondateur de AMAR, en faisait déjà en 2006 une description amère : « Il y a de très grands chanteurs et chanteuses qui ont travaillé toute leur vie pour la radio. Ces bandes sont en complète décomposition ; or la plupart de ces chanteurs ne peuvent plus être entendus, car souvent ils sont morts et la radio n'avait jamais pris des initiatives d'édition musicale[64]. » Radio et télévisions d'État ont été, pendant des années, des employeurs et le principal lieu de diffusion de certaines musiques, et ces archives publiques restent pour beaucoup inexploitées et inaccessibles, contrairement par exemple à certains pays africains où elles ont pu faire l'objet d'une sauvegarde et être rééditées[65]. Les causes restent floues, et semblent se situer entre la dissimulation volontaire de certains documents (les coupes de la censure dans les films par exemple ou les titres jamais sortis), mais surtout à force (et de plus en plus, d'année en année) l'enjeu de masquer l'état de décrépitude d'archives laissées à l'abandon, revendues et parfois pillées.

Pour les entrepreneurs de patrimonialisation, l'État est objet de craintes, et parallèlement un eldorado dans lequel on essaye de pénétrer : « Il y a peut-être deux, trois fois plus, que ce que l'on connaît dans les archives des radios[66]. » C'est pour beaucoup d'enquêtés un acteur ambigu, dont on attendrait plus d'activité, mais dont on se méfie par ailleurs, certains n'ayant « pas spécialement envie de travailler avec le gouvernement… »[67]. D'autres laissent entendre, sous le sceau du secret, qu'ils ont pu avoir un accès négocié à certaines archives. En règle générale, tous se gardent aussi d'être récupérés ou associés : Sama3y l'indique explicitement dans sa présentation, il n'est en aucun cas financé par un État. La gestion souvent incompréhensible et

**61.** Camau, Geisser, 2003.
**62.** Frishkopf, 2008.
**63.** Ce qui semble avoir été le cas en Irak autour des enregistrements de l'avant indépendance. Voir Hassan, 2011.
**64.** Cestor, 2007.
**65.** Counsel, 2016.
**66.** Entretien avec M'hammed Zmantar arabe-français, 26 septembre 2018.
**67.** Entretien avec le fondateur d'un des sites (requérant l'anonymat), 13 octobre 2017.


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

autoritaire des archives nationales incite à la méfiance, et plusieurs précédents dans la région poussent à la prudence, à l'image des mésaventures du patrimoine sonore des Émirats arabes unis, d'Oman[68] ou du centre irakien de musique racontées par sa fondatrice[69]. Mais c'est aussi, et c'est bien le reflet de cette porosité des archives à la politique, à la faveur des révolutions en 2011 que certains de ces collectionneurs ont pu avoir accès parfois à ces archives, ou que l'on a pu entendre parler de certaines d'entre elles[70]. Certains des entrepreneurs de patrimonialisation tirent un orgueil de pouvoir réaliser un travail d'archivage sérieux dont l'État est incapable, ou d'avoir su retrouver des enregistrements dont les institutions nationales n'ont jamais disposé : c'est ce que mettait en avant un membre de Sama3y lorsqu'a été publié sur le forum pour la première fois un enregistrement jamais entendu de Umm Kulṯūm[71]. Il se joue enfin une curieuse tentation de chercher à faire sortir l'archive des archives : il n'est pas absurde dans ce milieu de la musique arabe, si on le peut, de faire copier illégalement, voire de s'emparer d'une archive en tant que telle, justement pour la sauver.

Parce qu'il implique ce genre de rapports ambigus avec des institutions pas tout à fait absentes, et dont on craint toujours qu'elles puissent réapparaître, le travail de ces entrepreneurs de patrimonialisation s'apparente à la figure du *bootlegger*. C'est aussi dire qu'en réalité le phénomène abordé ici peut difficilement être assimilé à du piratage, phénomène majeur et très souvent mis en avant dans l'économie du secteur musical arabe. Il se rapproche davantage des pratiques de *bootleggers* qui, pour illégaux, ne font pas pour autant des copies de disques, mais sortent plutôt des disques jamais sortis officiellement : concerts, faces B, versions inédites, etc. Ce faisant, les *bootleggers* adoptent une posture particulière où ils revendiquent souvent de faire autant, voire mieux que les intermédiaires officiels, qui en retour ignorent (c'est largement le cas pour les musiques arabes) ou *a minima* tolèrent cette attitude, voire plus encore en profitent : les intermédiaires de la musique en général, mais aussi les artistes eux-mêmes, lorsqu'ils cherchent à utiliser ce levier patrimonial, ou sont à la recherche d'archives, ont tendance à récupérer le travail des petites mains de l'archivage directement sur le web[72] plutôt que de travailler sur leurs propres archives, bien souvent absentes. Tout cela n'est pas sans créer des relations tendues ou paradoxales entre les archivistes abordés ici et ces intermédiaires.

**68.** Sebiane, 2011.
**69.** Hassan, 2011.
**70.** Comme l'a évoqué l'un d'entre eux qui a tout de suite précisé qu'il ne fallait pas le mentionner.
**71.** *Al-Waṭan*, 2009.
**72.** C'est par exemple ce qu'on peut constater au Liban dans le cas de la famille du groupe de pop « Bendaly Family », qui a amassé sur Internet des vidéos postées par une multitude de personnes, et simplement remis un logo « bendaly » sur celles-ci avant de le mettre sur le site du groupe.


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

## *De nouveaux hybrides : collections privées/archives publiques*

L'absence d'un tissu institutionnel étatique sur les questions de patrimoine[73] ne doit cependant pas masquer la présence d'autres formes d'accumulation et de régulation de la circulation des archives, formes plus anciennes, ancrées dans une histoire longue de la région (où, il faut le rappeler, les États modernes n'apparaissent qu'avec la colonisation). On voit ainsi réapparaître autour de la musique arabe des initiatives qui se rapprochent de la collection privée et inscrivent plus encore l'archive dans un marché[74].

Les archives de la musique arabe ont longtemps été individuelles et privées (dans le double sens de rester dans l'espace privé, par opposition à l'espace public des archives, ou bien d'être lié au secteur privé), concentrées dans les mains de grands collectionneurs. Plus largement, le fait que les plus grandes et plus importantes archives de la région soient des collections privées est un phénomène majeur, visible aussi bien sur les questions de musique, de photographies, d'antiquités, que de films[75]. La forme privilégiée de l'institution archivistique épouse ainsi celle des institutions réputées stables, qui s'avèrent être avant tout la famille ou bien encore la communauté[76]. Des collections familiales sont ainsi transmises sur plusieurs générations, et plus encore, à la base même certaines des musiques enregistrées l'avaient déjà été dans un cadre privé (à l'image d'enregistrements de fêtes privées du début du XX^e^ siècle en Arabie Saoudite, à l'écart des interdictions édictées par un État alors naissant, que possède par exemple AMAR). Derrière la majorité des grandes collections invoquées lors des entretiens, on trouve souvent le nom d'un collectionneur en particulier, et en retour, dans leurs efforts de collectes d'archives, c'est aux familles que s'adressent de manière privilégiée les *bootleggers* de musiques arabes[77].

Le caractère personnel de ces collections se mesure à plusieurs éléments, en premier lieu à l'évocation de rencontres, ou même de salons d'écoute privés, parfois chez les collectionneurs même, qui montrent et partagent à cette occasion des éléments inédits à certaines personnes triées sur le volet[78]. En deuxième lieu, il est visible par l'usage répété de marqueurs ou de limites au partage par certains collectionneurs. Ainsi certaines vidéos musicales sont légendées avec le nom du collectionneur ou du site, qui défilent pendant le visionnage, d'autres sont volontairement coupées ou altérées, comme ces vidéos de tourne-disque d'un des collectionneurs, où

**73.** Il faudrait ajouter à l'absence de l'État et des intermédiaires de la musique, la rareté ou l'inexistence d'autres institutions qui auraient pu pallier ce manque : des institutions de collecte des droits, seule la SACEM Liban est réellement active, tandis que les associations de musiciens restent peu visibles. Si l'on note la création ces dernières années de nouvelles institutions autour de la musique, elles sont majoritairement dévouées à l'enregistrement et la sauvegarde de musiques traditionnelles et patrimoniales (non préalablement enregistrées) et à l'export de musiques actuelles. Pour prendre le seul cas du Maghreb, on compte ainsi l'Agence algérienne pour le rayonnement culturel, le MOMEX (Bureau export de la musique marocaine) ou le Centre des musiques arabes et méditerranéennes (Tunisie).

**74.** Even, 2015.

**75.** Maffi, 2006 ; Ryzova, 2012.

**76.** Gabry, 2009.

**77.** Entretien avec Nader Jalal [Nādir Ǧalāl], anglais-français, le 8 avril 2019.

**78.** *Al-Šurūq al-Ǧadīd*, 2009.


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

celui-ci capte le son avec un téléphone portable, pour seulement 10 à 30 secondes « d'extrait ». D'autres publient certains morceaux sans en donner le nom, pour en garder la primeur (c'est particulièrement le cas pour certaines « playlists » disponibles sur SoundCloud, forme comme le podcast qui permet d'éviter de partager seulement une seule chanson et en limite ainsi la diffusion). Plus globalement, certains de ces collectionneurs ne partagent tout simplement qu'une part de leur collection, sans que cela soit seulement lié à des raisons techniques (le temps de numérisation, en particulier). Paradoxalement ici, la possibilité d'une numérisation a fermé certaines collections, ou rendu leur consultation particulièrement difficile, dans la mesure où le rapport à l'archive est parfois moins de l'ordre de l'intérêt pour un objet historique que pour son contenu, démonétisé sitôt copié. Comme le raconte Lucie Ryzova, il est ainsi arrivé en Égypte qu'une collection originale de photographies soit jetée sitôt numérisée, ou qu'on lui refuse simplement de voir une photo[79]. Les archives de la musique arabe sont sauvages aussi à ce titre : parce que leurs propriétaires sont des archivistes parfois farouches.

Ce faisant, l'opacité et la fermeture de beaucoup de ces collections sont notables. Elle n'est toutefois pas absolue pour autant, comme l'attestent dans les entretiens tous les récits d'accès obtenus sur une base de rapport personnel, souvent auréolé de mystère : Muṣṭafā Saʿīd de AMAR souligne ainsi que « certains ont droit à trente minutes dans un magasin, moi ils me laissent six heures »[80] ; un autre enquêté évoque au détour d'un entretien son rapport personnel avec un responsable d'une radio nationale[81]. L'archive se joue d'individu à individu sur le plan de la consultation et de l'accès à ces archives : celles-ci ne font souvent pas l'objet d'un inventaire, ne sont pas accessibles par un outil de recherche, et nécessitent de ce fait la présence de la personne qui les a constituées pour s'y retrouver. Une même personne peut donner plus ou moins d'informations suivant les demandes, que ce soit sciemment (dans le cadre de la compétition entre collectionneurs) ou par oubli. L'enjeu est avant tout d'accumuler, et secondairement de mettre à disposition.

Au final, les initiatives de patrimonialisation abordées ici ont souvent un caractère hybride : elles se présentent comme étant à l'intersection du personnel et de l'institutionnel – malgré un vernis qui amène souvent à parler d'association ou de fondation, et à laisser croire en apparence à des équipes ou des institutions qui correspondraient à un univers de patrimonialisation typiquement européen. Sur ce point, il faut souligner à quel point les formes mêmes du web facilitent la création de ce type de façades. Le cas de l'association Phocéephone est paradigmatique : le blog tourne sur les fonds et l'énergie propre d'une seule personne, sa collection et ses achats personnels. De même, dans le cas de Sama3y, forum qui compte à ce jour 800 000 inscrits, le projet s'appuie grandement sur la collection et la présence d'un des principaux collectionneurs égyptiens, Muḥammad al-Bāz, et de quelques gros contributeurs.

Mais l'emblème de cette logique duale des projets pourrait être surtout la fondation AMAR, Arab Music Archiving and Research, déjà évoquée à maintes reprises. Fondation créée en 2009,

**79.** Ryzova, 2012.
**80.** Entretien avec Muṣṭafā Saʿīd, arabe-français, 11 juin 2017.
**81.** Pour un autre exemple voir *al-Šurūq al-Ǧadīd*, 2009.


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

elle est constituée du fonds d'un collectionneur, l'avocat libanais Kamāl Qaṣṣār (collection elle-même initialement issue d'une autre collection, celle de l'Égyptien ʿAbd al-ʿAzīz al-ʿInānī, avant d'être substantiellement augmentée), qui en assure aussi le financement et l'hébergement dans un bâtiment, géographiquement situé dans le jardin de sa maison personnelle, dans la montagne au nord de Beyrouth. Basée sur une collection personnelle, AMAR s'avère être, de loin, la plus structurée des initiatives sur l'archivage, d'abord par le matériel professionnel (de conservation et de numérisation) qui est mobilisé, ensuite par le caractère collectif du travail (la fondation compte plusieurs employés), la production désormais étoffée (éditions de disques et expositions), enfin désormais par sa durée de vie. Plus encore, elle est centrale dans le discours des autres enquêtés, et dans sa capacité à avoir fédéré un réseau d'acteurs, mettant à disposition son matériel pour les uns (Gramafoon), en mobilisant d'autres pour trouver des disques rares (le propriétaire du blog The Audiotopia)[82], au-delà justement des spécialisations des uns et des autres sur une période ou un type de musique. AMAR a aussi pris la suite d'autres mobilisations patrimoniales antérieures, et nombre d'acteurs de la musique arabe classique qui avaient eux-mêmes lancé des initiatives auparavant. Muḥsin Ṣuwwa, l'un des fondateurs de Zaman al-wasl, Amad al-Ṣāliḥī, le fondateur de Zeryab, ou une figure universitaire comme Frédéric Lagrange qui travaille sur la question depuis les années 1990, ont pu se retrouver autour de projets de rééditions. C'est en ce sens le pôle de loin le plus légitime de la patrimonialisation.

### *Concurrence et interdépendance des archivistes : un marché qui ne se dit pas*

Le web avait permis au départ d'atténuer une part de la concurrence entre collectionneurs, d'où l'émergence de certaines formes de partage de la musique, permettant de contourner ou momentanément modérer cette compétition : des webradios comme manière de ne pas mettre à disposition des fichiers mais au moins de permettre une écoute éphémère ; un système d'échange donnant-donnant au sein de Zeryab ; un partage sans limites chez Sama3y. Mais cette concurrence n'a pas disparu pour autant sur deux autres plans. Un des enjeux reste ainsi d'être le premier à publier un nouveau fichier ou une nouvelle vidéo, jusqu'à presque inventer au passage une forme de droit de propriété lié à la première publication, particulièrement importante quand les morceaux circulent très vite. Il s'agit là d'un aspect frappant du côté du partage de musiques pop arabes, où il n'est pas rare que l'on s'invective et se critique sur les réseaux sociaux en accusant les uns et les autres d'avoir « volé » des titres, ou de ne pas avoir crédité le « découvreur »[83]. La question est d'autant plus épineuse dans ce genre de musique pop, où il est en effet facile parfois de posséder le même disque, puisque ceux-ci réapparaissent souvent sur le marché à la faveur de la découverte de stocks, et non pas d'un exemplaire seul.

Cette concurrence renouvelée se déploie aussi sur un deuxième plan, qui ramène à des questions bien antérieures au numérique : la question matérielle de l'achat de disques et d'archives

**82.** Entretiens avec Ahmed Kamel et Haytham Hammer déjà cités.

**83.** Observations de plusieurs affaires de ce type sur Facebook, 2016-2018.


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

sur un marché plus général, à l'échelle de la région. De fait, le secret qui entoure les collections est aussi une question d'argent. Certains entretiens s'avèrent difficiles pour cette raison, parce que le chercheur est communément soupçonné d'être lui-même un collectionneur *undercover* ou encore un *digger* susceptible de faire monter les prix ou de voler une affaire. Plus simplement, l'argument d'un travail universitaire désintéressé et d'un accès aux archives est assez peu audible pour des acteurs à qui l'achat de certaines pièces a coûté des fortunes, précisément pour archiver eux aussi de manière désintéressée. Si l'on reprend le cas du fondateur de AMAR, c'est bien parce qu'il dispose de moyens financiers personnels qu'il peut acheter sur le marché des collectionneurs certaines pièces intéressantes, et se poser en retour comme un acteur justement hors du marché. De même, si les *diggers* effectuent des rééditions de musique pop qui ne leur rapportent pas grand-chose, en affichant ainsi un horizon désintéressé, c'est en étant, à côté, très discrets sur le marché du disque qu'ils alimentent (tout comme l'économie des DJs sets qu'ils effectuent).

Toutes ces initiatives d'archivages sont ainsi tributaires de marchés entrecroisés, et la régulation des rapports entre ces *bootleggers* est largement tissée de rapports économiques, d'échanges d'informations et de matériel. L'aspect monétaire est souvent évoqué seulement à titre de critique : que ce soit un concurrent – les riches collectionneurs du Golfe[84] – ou les *diggers* occidentaux qu'on suppose revendre très cher en Europe les pièces achetées dans le monde arabe. Il est pourtant omniprésent chez tous les entrepreneurs de patrimonialisation, qui évoluent sur un marché dont une des caractéristiques est de n'être à aucun moment régulé et limité par un quelconque droit de préemption de l'État ou des droits d'auteur. C'est aussi autour de cette dimension de marché que se joue le rapprochement entre musiques arabes : bien qu'évoluant sur des marchés différents, *diggers* européens et grands collectionneurs arabes partagent un point commun, celui de fréquenter les revendeurs de disques et antiquaires des villes arabes. C'est dans leurs boutiques que l'on trouve indistinctement 78 tours des années 1920 et pop arabe des années 1970 et le regain d'intérêt autour de ces pièces ne leur a pas échappé, faisant augmenter le prix sans faire grand cas, à quelques exceptions, de la différence entre les types de disques[85]. Enfin, sur un plan similaire, ces *bootleggers* seront probablement amenés à se rencontrer et à se concurrencer sur une autre question liée à l'argent : celle des financements de leurs initiatives par des institutions étrangères ou internationales (programmes comme « Endangered Archives » en Grande-Bretagne, fonds de l'UE, etc.), ambition largement partagée et omniprésente dans les discussions. Cette ambition redessinera probablement de manière durable les frontières de ce qu'est la musique arabe, et permettra sans doute l'émergence d'initiatives archivistiques plus professionnelles, tout en laissant probablement une part des acteurs décrits ici sur le bas-côté.

**84.** *Mada Masr*, 2015.

**85.** Tout au plus, dans le cas du marché beyrouthin par exemple, a-t-il fallu plus de temps pour vendre des disques des années 1970. Celui pour comprendre que ces disques d'une musique jugée sans intérêt par les vendeurs puissent en réalité se vendre.


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

## Conclusion

Il resterait à étudier plus attentivement chacun des intermédiaires de cette patrimonialisation, pour affiner et nuancer les constats généraux avancés ici. De même la liste des sites étudiés ici n'épuise pas le tissu de sites consacrés à la musique arabe, entre blogs ou pages consacrées à un(e) seul(e) artiste, ou d'autres, à un seul type de musique (ce qui est d'autant plus fréquent aujourd'hui qu'une forme de division du travail, et des fiefs de chacun, émergent au fil des ans de plus en plus nettement). Cet article n'épuise pas non plus le réseau des collectionneurs et des institutions autour du patrimoine de musique arabe, dont une partie des acteurs et des activités ne sont parfois que secondairement, voire pas du tout numériques (à l'image de l'association IRAB au Liban, plutôt active dans l'organisation d'événements et la publication de livres, ou encore de collectionneurs qui sont restés hors des réseaux virtuels). Le constat de la difficulté à maîtriser ce que l'on poste sur le réseau a ainsi conduit certains acteurs à drastiquement séparer numérisation et mise en ligne : paradoxalement, les effets décrits dans cet article de la large ouverture des archives arabes peuvent aussi avoir cet effet dissuasif pour de nouveaux arrivants.

Plus encore, ce travail ne fait qu'effleurer une question encore plus large, celle de l'écoute de ces musiques arabes aujourd'hui, ce qui nous amène à l'enjeu de glaner aujourd'hui de nouveaux éléments sur les pratiques d'écoute et plus largement de consommation culturelle dans le monde arabe. On note, avec ce phénomène de diffusion, l'émergence conjointe de l'attitude d'*omnivorisme* musical[86] au sein du monde arabe, c'est-à-dire le décloisonnement entre différents genres musicaux, à la hiérarchie extrêmement rigide jusque-là, et la possibilité d'une écoute plus large : cela ressort du discours des enquêtés et un tel phénomène semble aussi à l'œuvre par exemple dans la ligne d'un magazine en ligne comme Ma3azef (*Maʿāzif*), le premier site très reconnu de journalisme musical – voire musicologique – arabe, qui revendique explicitement de sauter du hip-hop aux grands classiques[87].

Enfin, cette patrimonialisation de la musique semble participer de la construction d'une nouvelle forme de nostalgie au sein du monde arabe, dont le lien avec la musique a souvent été souligné[88]. Parmi les personnes étudiées, un certain nombre montrent un intérêt, sur les réseaux sociaux, pour des thématiques autour des archives, la nostalgie d'un âge d'or du monde arabe, voire sont aussi collectionneurs d'autres éléments (papiers, photos, etc.) en dehors de la musique. Aussi, la question n'est-elle peut-être pas seulement celle de l'essor d'une patrimonialisation de la musique en particulier, mais d'une sensibilité de plus en plus grande au patrimoine, à l'archive en tant qu'objet, qui tend quasiment à devenir une pratique culturelle en soi. C'est à première vue un aspect somme toute banal de la pénétration d'une fièvre d'archives au sein du monde arabe. Il l'est cependant moins dans la mesure où il semble porteur d'un déplacement plus profond de l'idée même d'un « âge d'or » et d'un déclin du monde arabe, souvent invoquée

**86.** Peterson, Kern, 1996.
**87.** France, 2018.
**88.** Sprengel, 2018.


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

par ailleurs, mais dont la chronologie paraît ici en mouvement. Au-delà de la patrimonialisation, il permet d'interroger la (re)construction d'une problématique, omniprésente, de « nostalgie » dans la région. Celle-ci ne serait plus centrée sur les années 1950-1960 (nationalismes arabes, nassérisme et indépendances), mais concernerait jusqu'aux années 1980, tout en voyant en parallèle la période pré-indépendances largement reconsidérée. En dernier lieu, c'est sur ce point – le dépassement de ce qui a été jusqu'ici le cœur du patrimoine légitime – que se rejoignent aussi tous les *bootleggers* étudiés ici, au-delà de leur spécialisation respective.

## Bibliographie


Aboukorah, Omnia, « Introduction. Numéro spécial patrimoine au Soudan et en Égypte », *Égypte/Monde arabe* 5-6, 2009, p. 15-30.

Anderson, Jon W., *Arabizing the Internet*, Emirates Center for Strategic Studies and Researchs, Abu Dhabi, 1998.

Bayat, Asef, *Life as Politics: How Ordinary People Change the Middle East*, Stanford University Press, Stanford, 2013.

Camau, Michel et Geisser, Vincent, *Le syndrome autoritaire : Politique en Tunisie de Bourguiba à Ben Ali*, Presses de Sciences Po, Paris, 2003.

Cardon, Dominique, *La démocratie Internet. Promesses et limites*, Seuil, Paris, 2010.

Carle, Zoé, « Les étranges métamorphoses de la chanson arabe. D'Oum Kalthoum à Haifa Wehbe, la musique moyen-orientale, entre commerce et politique », *La Revue du Crieur* 2, 2015, p. 102-111.

Cestor, Élisabeth, « L'enseignement et la pratique de la musique proche-orientale au Liban : évolutions, débats et révisions en cours » *in* Nicolas Puig et Frank Mermier (dir), *Itinéraires esthétiques et scènes culturelles au Proche-Orient*, Presses de l'Ifpo, Beyrouth, 2007.

Counsel, Graeme, « Music for a Revolution: The Sound Archives of Radio Télévision Guinée » *in* Maja Kominko (éd.), *From Dust to Digital: Ten Years of the Endangered Archives Programme*, Open Book Publishers, Cambridge, 2016, p. 547-586.

Even, Pascal, « Les archives : un marché ? », *Pouvoirs* 153, 2015, p. 95-107.

Flichy, Patrice, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Seuil, Paris, 2010.

France, Pierre, « Les nouvelles plumes musicales du journalisme arabe », *Vacarme* 84, 3, 2018, p. 115-120.

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.

Gaschet, Alain, *Bootleg. Les flibustiers du disque*, F. Massot, Paris, 2010.

Gebeil, Sophie, « La patrimonialisation numérique des mémoires de l'immigration maghrébine en France dans les années 2000 », *RESET. Recherches en sciences sociales sur Internet* 6, 2017, en ligne sur https://journals.openedition.org/reset/770

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

Gonzalez-Quijano, Yves et Varin, Christophe, *La société de l'information au Proche-Orient. Internet au Liban et en Syrie*, Presses de l'USJ, Beyrouth, 2008.

Hassan, Kadhim Jihad et Foulon, Brigitte, *L'écriture de la nostalgie dans la littérature arabe*, L'Harmattan, Paris, 2013.

Hassan, Schéhérazade, « Non-assistance à trésor en danger. À propos des archives sonores de Bagdad. Un témoignage », *Cahiers d'ethnomusicologie* 24, 2011, p. 191-204.



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

Isnart, Cyril, « Les patrimonialisations "sauvages". Nostalgie structurelle, perte durable et fabrications ordinaires du patrimoine », communication à la journée d'étude du CIRIEF, Paris, Mucem, 6 juin 2009, texte non publié, en ligne sur : http://www.cmtra.org/avec/lib/elfinder-2.0-rc1/files/NOS%20ACTIONS/Publications/Dossiers%20documentaires/Patrimoine%20culturel%20immat%C3%A9riel/PCI%20bilbio%20g%C3%A9n%C3%A9rale/CIRIED_intervention%20d%20une%20journ%C3%A9e%20d%20%C3%A9tude_la%20patrimoni

Lagrange, Frédéric, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la* Nahḍa, thèse de doctorat, Université Paris 8 Saint-Denis, 1994.

Lambert, Jean, « Ethnomusicologie et historicité du monde arabe », 2015, en ligne sur : https://www.jean-lambert.com/-propos1-couh, consulté le 30 août 2018.

Landau, Carolyn et Topp Fargion, Janett, « We're all Archivists Now: Towards a More Equitable Ethnomusicology », *Ethnomusicology Forum* 21, 2, 2012, p. 125-140.

Lilliestam, Lars, « Research on Music Listening: From Typologies to Interviews with Real People », *Volume ! La revue des musiques populaires* 10, 1, 2013, p. 109-129.

Maffi, Irène, « Constituer les archives et fonder l'espace social : collectionneurs d'objets et auteurs de mémoires palestiniens en Jordanie » *in* Nadine Picaudou (éd.), *Territoires palestiniens de mémoire*, Karthala, Ifpo, Paris, Beyrouth, 2006, p. 341-367.

Manuel, Peter, *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*, Chicago Press, Chicago, 1993.

Mattelart, Tristan (éd.), *Piratages audiovisuels. Les voies souterraines de la mondialisation culturelle*, De Boeck, Bruxelles, 2011.

McDonald, David, *My Voice is my Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*, Duke University Press, Durham, 2013.

Musiani, Francesca et Schafer, Valérie, « Patrimoine et patrimonialisation numériques », *RESET. Recherches en sciences sociales sur Internet* 6, 2017, en ligne sur : https://journals.openedition.org/reset/770

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

Peterson, Richard A. et Kern, Roger M., « Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore », *American Sociological Review* 61, 5, 1996, p. 900-907.

Poché, Christian, « Les archives de la musique arabe », *Revue d'études palestiniennes* 8, 1996, p. 79-93.

Ryzova, Lucie, « The Good, the Bad, and the Ugly: Collector, Dealer and Academic in the Informal Old-Paper Markets of Cairo » *in* Sonja Mejcher-Atassi, John Pedro Schwartz (éd.), *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World*, Ashgate, Farnham, 2012, p. 93-120.

Sebiane, Mahio, « La patrimonialisation des musiques traditionnelles aux Émirats arabes unis. État des lieux et enjeux d'une politique culturelle en mutation (1971-2010) », *MUSICultures* 37, 2011, p. 61-74.

Sprengel, Darci, « Challenging the Narrative of "Arab Decline": Independent Music as Traces of Alexandrian Futurity », *Égypte/Monde arabe* 17, 1, 2018, p. 135-155.

Swedenburg, Ted, « Egypt's Music of Protest: From Sayyid Darwish to DJ Haha », *Middle East Report* 265, 2012, p. 39-43.

Swedenburg, Ted, « The New Social Media Archive of Maghrebi Popular Music (in Particular, Pop-Raï) », communication faite lors du congrès de la MESA le 23 novembre 2014, en ligne sur : https://swedenburg.blogspot.com/2014/11/my-mesa-paper-new-social-media-archive.html

Tenaille, Frank, *Le raï. De la bâtardise à la reconnaissance internationale*, Actes Sud, Paris, 2002.

Veal, Michael et Kim, E. Tammy (éd.), *Punk Ethnography: Artists and Scholars Listen to Sublime Frequencies*, Wesleyan University Press, Middletown, 2016.

Wheeler, Deborah, *The Internet in the Middle East, Global Expectations and Local Imaginations in Kuwait*, SUNY Press, New York, 2006.


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

## *Articles de presse*

Miliani, Hadj, « Histoire culturelle. Disques et maisons de disques en Algérie », *al-Waṭan*, 31 décembre 2012.

« *Miṣrufūn iḍāʿa iliktruniyya li-ḥimāyat al-turāṯ al ġināʾī* » (Misrphone, une radio électronique pour protéger le patrimoine musical), *al-Ḥayāt*, 10 novembre 2013.

« *Fayrūz tatasabbab fī iġlāq "muntadā Zeryāb li-l-mūsīqā wa-l-ġināʾ al-šarqī al-klāsīkī"* » (Fayrouz cause la fermeture du « Forum Zeryab pour la musique et le chant oriental classique »), *al-Sayyida al-ʿArabiyya*, 24 février 2013.

« *Sahrat Samāʿī li-muḥibbī al-ṭarab al-aṣīl* » (La soirée de Sama3y pour les amateurs de musique traditionnelle), *al-Šurūq al-Ǧadīd*, 12 novembre 2009.

« *Inta ʿUmrī taẓhar ʿalā al-internet baʿd 45 ʿām min ġināʾihā* » (*Inta ʿUmrī* réapparaît sur Internet 45 ans après avoir été chantée), *al-Waṭan*, 10 février 2009.

« *Umm Kulṯūm : 43 ʿām ʿalā al-raḥīl … wa-l-nizāʿ al-qadāʾī ʿalā aġānīhā mustamirr* » (Umm Kulṯūm : 43 ans après sa disparition, la bataille judiciaire autour de ses chansons continue), *al-Maṣrī al-Yawm*, 2 février 2018.

« A Gulfie Record Collector Writes », *Mada Masr*, 24 février 2015.

## *Discographie*

*Maghreb Lyon – Place du pont production 1972-1998*, Frémeaux et Associés, 2013.

*Omar Khorshid – Guitar El Chark*, Sublime Frequencies, 2008.

*Omar Souleyman – Dabke 2020 (Folk and Pop Sounds of Syria)*, Sublime Frequencies, 2009.

*Various – Give Me Love: Songs of The Brokenhearted – Baghdad, 1925-1929*, Honest Jon's Records, 2008.


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

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