

---

## « Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre... » Une ethnomusicologie sans magnétophone ?

*« Those not present could never understand ». An ethnomusicologist without a tape-recorder ?*

**Jean Lambert**

---



**Édition électronique**

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1191>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 1995  
Pagination : 85-104  
ISBN : 2-8257-0537-3  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Jean Lambert, « « Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre... » Une ethnomusicologie sans magnétophone ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1191>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

---

## « Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre... » Une ethnomusicologie sans magnétophone ?

*« Those not present could never understand ». An ethnomusicologist without a tape-recorder ?*

Jean Lambert

---

- 1 Il n'est pas facile pour un ethnomusicologue de décrire le déroulement de ses recherches sur le terrain, car c'est la partie de son travail qui fait le plus appel à son expérience personnelle, à son intuition, voire à sa sensibilité artistique – pour autant qu'il en soit doté. Pour être pleinement en mesure de parler de cette expérience, le chercheur devrait donc faire abstraction de la pudeur scientifique d'usage et dépasser sa répugnance naturelle à l'auto-exhibition. C'est beaucoup lui demander : il est bien placé pour savoir que le discours à la première personne est une pente glissante. En se laissant aller à l'émotion longtemps après les événements vécus, il risque de ne produire que l'emphase ou l'anecdote, encourageant le reproche de « faire de la littérature ». Pourtant, le plus difficile n'est sans doute pas tant d'assurer l'aspect littéraire, après tout indispensable à l'élaboration de toute publication scientifique, que de le concilier avec la constitution d'un savoir positif. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles ceux qui évoquent leur terrain se contentent de décrire leurs informateurs, au détriment de leurs propres perceptions et sentiments (Nettl 1983 :249-250).
- 2 Pour ma part, j'essayerai de franchir cet obstacle de la manière la plus lucide possible, en gardant à l'esprit l'objectif à atteindre : un surplus de connaissance. A cette fin, certains témoignages d'expériences personnelles seront présentés ici sous la forme de paragraphes en retrait se distinguant du corps du texte : ce sont des scènes clefs qui ont ponctué le cours mes recherches, et dont j'ai tenté de conserver l'état brut, y compris les « scories » que représentent de nombreuses impressions subjectives<sup>1</sup>. En conférant un statut double au discours, cet artifice graphique m'aide à exprimer certaines émotions

tout en enjoignant le lecteur de les aborder avec la prudence ou la légèreté d'esprit nécessaires. Tout en donnant cette perspective aux fruits de mon travail, j'espère décrire une expérience que, peut-être, d'autres chercheurs ont également vécue de manière analogue ou différente. Je considère ainsi comme hautement probable qu'un autre regard pourra y découvrir des choses que je n'y ai pas vues moi-même.

- 3 Le lecteur devra tenir compte du fait que j'évoque ici un de mes premiers terrains : jeune arabisant et par ailleurs musicien amateur, je m'étais passionné pour la musique yéménite dès 1980, mais j'étais resté longtemps incapable de pénétrer dans la jungle des genres et des formes ; il me manquait de nombreuses clefs que je mis plusieurs années à acquérir, à l'issue d'un long détour par la littérature orale, l'anthropologie sociale et la pratique de la musique arabe proche-orientale. Mon enquête sur le chant de Sanaa, ou *ghinâ' san'ânî*, la musique citadine de Sanaa, fut pour moi la première de cette ampleur, puisqu'il me fallut plus de trois années de séjours intermittents (entre 1985 et 1988) pour réunir les éléments d'une thèse de doctorat. Sur le plan administratif, j'étais supposé rédiger un mémoire d'anthropologie sociale, mais j'avais volontairement choisi un sujet qui pouvait m'orienter vers la musicologie.
- 4 En fonction de ma formation – qui n'est pas nécessairement à donner en exemple, mais qui pèse dans mon expérience –, il me semble indispensable de distinguer les deux approches complémentaires dont l'ethnomusicologie est supposée faire la synthèse : l'anthropologie sociale et la musicologie. En effet, lors de la collecte des matériaux, ces deux approches peuvent avoir des implications pratiques contradictoires. En tant qu'anthropologue, je commençai par donner la priorité à mon immersion dans un milieu social régi par de nombreux codes qu'il fallait intérioriser pour se faire progressivement oublier. En tant que musicologue, j'avais le choix entre deux méthodes : m'initier à l'apprentissage du répertoire chanté et instrumental, ce qui était assez compatible avec les contraintes précédentes, ou bien me concentrer plutôt sur l'enregistrement, ce qui impliquait au contraire d'interposer entre mes informateurs et moi-même la médiation du magnétophone. Selon les circonstances et les personnes, j'ai concilié ces différentes méthodes avec des fortunes diverses.
- 5 Plus que tout autre objet, la musique implique donc l'anthropologue dans sa recherche. J'examinerai d'abord quelques facteurs inhérents à la société yéménite, qui affectèrent plus ou moins directement mon approche du terrain : la situation de la musique dans l'histoire contemporaine du Yémen, et ses conséquences sur les attitudes vis-à-vis de l'enregistrement. J'essaierai ensuite d'exposer certains problèmes que me posa sur le terrain ma propre subjectivité, et la manière dont je les résolus. Je tenterai enfin d'en tirer quelques conclusions personnelles sur le statut de l'ethnomusicologie vis-à-vis des autres sciences humaines.

## La fuite du temps

- 6 A Sanaa, l'histoire s'est peut-être accélérée plus que partout ailleurs. Jusqu'en 1962, la ville resta enclose dans ses murs. Les hautes maisons de pierre et de briques opposent toujours au visiteur leur altière réserve. Jusqu'à dans les années 1970, chacune était pourvue d'un puits intérieur permettant de soutenir un siège. Mais aujourd'hui (1995), tout ceci n'est plus qu'une apparence et les choses se passent désormais ailleurs : une grande partie des habitants d'origine ont émigré dans les nouveaux quartiers, la ville moderne est en train d'aspirer lentement les forces vives de l'ancienne.

- 7 Il en va de la musique du Yémen comme de son architecture : les découvrir au début des années 1980 procurait une sensation intense de fuite du temps. Les musiciens yéménites se plaignent souvent qu'on ne les découvre qu'après leur mort ; ils n'ont pas tout à fait tort. Dès le début, ma découverte de la musique yéménite se présenta comme une remontée vers le passé.

J'entendis ma première chanson de 'Alî al-Anisî à la télévision, en hommage à sa disparition, un jour de juin 1980. Je commençai à m'intéresser à Mohammed al-Khamîsî peu après qu'il se soit retiré dans le silence et la religion, vers 1985, et à 'Alî al-Simâh après l'annonce de sa mort violente en 1986... Mon initiation musicale confirmait chaque jour l'évidence d'un déclin : chaque enregistrement, chaque interprétation avait une version plus ancienne et supérieure en qualité, et dont l'interprète était plus âgé. Et chaque pas fait en arrière dans le temps apportait de nouveaux trésors. Mais plus profondément, la découverte de chaque grand maître disparu accentuait mon impression – probablement justifiée – que cette tradition est en train de se perdre : il y a peu de jeunes pour prendre la relève, et lorsqu'ils le font, c'est souvent en imprimant au répertoire des changements qui semblent en rupture totale avec son esthétique passée.

- 8 En tant que professionnel de l'anthropologie sociale, j'ai pourtant bien conscience qu'on ne peut sans danger s'enfermer dans le passé ; j'ai montré ailleurs combien la culture yéménite pouvait souffrir de cette attitude nostalgique (Lambert 1991 ; Lambert : à paraître). Mais cette conscience parfois hypertrophiée d'une décadence générale a des implications importantes pour le chercheur, chez qui elle produit également un sentiment de nostalgie, autant que chez ses informateurs.

A Sanaa, il est parfois difficile de se faire une idée de la valeur réelle de tel ou tel musicien disparu, tant les commentaires des mélomanes brouillent les cartes : bien souvent, le seul fait qu'un musicien soit ancien lui confère une qualité qu'en fait il n'avait pas à son époque. Il m'est ainsi souvent arrivé de me convaincre qu'un musicien était très important après en avoir beaucoup entendu parler d'une manière élogieuse. Quelle n'était pas ma déception lorsque je dénichais enfin un enregistrement de lui : la perle rare s'avérait bien médiocre !

- 9 Comme l'a dit André Leroi-Gourhan, le monde secret des ethnologues est souvent un monde révolu... Cela n'invalide pas la recherche, mais à condition que l'on ne se contente pas de la nostalgie qu'on vient y chercher, et que l'on accepte de reconnaître d'autres réalités – ou d'autres significations de la nostalgie.
- 10 A l'inverse, j'eus aussi quelques heureuses surprises : certaines pratiques sociales ou certaines techniques musicales qui m'étaient présentées avec force lamentations comme étant disparues, se révélèrent parfois encore exister. Je m'aperçus alors que la nostalgie pouvait aussi être une manière indirecte de parler du présent...
- 11 Dans ce contexte, la nostalgie accompagne un souci quasiment religieux de préserver de ce qui reste de la tradition du passé, comme un trésor soumis à mille dangers.

## « Mon art, c'est comme la vache qu'on garde à l'étable »

- 12 Au Yémen, l'ethnomusicologue se heurte d'emblée à la difficulté d'enregistrer la musique, du moins pour un certain nombre de répertoires. Beaucoup de musiciens refusent formellement tout enregistrement, d'autres l'acceptent avec intermittence, mais sont profondément perturbés par la présence du microphone. Dans mes enquêtes sur le chant

de Sanaa, j'ai été confronté en permanence à ce problème, qui m'a en grande partie dicté la méthodologie suivie avec mes informateurs et, partant, la nature même des matériaux recueillis. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ces réticences devant l'enregistrement ne sont pas réductibles à une seule cause, et sont particulièrement difficiles à expliquer, les commentaires des intéressés étant souvent exprimés en une attitude de défense.

- 13 Un premier niveau d'explication tient au statut de la musique dans la société yéménite : associée dans la tradition monothéiste et islamique à une « distraction », *lahwû*, des choses de la religion, la musique est classée d'emblée dans une catégorie morale négative où tout croyant qui se respecte doit éviter de se compromettre. De même, pour l'homme d'honneur yéménite, la respectabilité passe par une impassibilité, une rétention de l'expression des sentiments qui est à l'opposé de tout ce que représente le musicien (Lambert : à paraître). Pour ces raisons, la pratique musicale, du moins chez les citadins des classes moyennes et aristocratiques ('*arab* de descendance tribale ou *sâda* descendants du Prophète), est une pratique honteuse et d'amateurs, souvent quasiment clandestine. A *fortiori*, la voix des femmes ne doit jamais être entendue, « pas même pour réciter le Coran ». Le refus d'enregistrer fait donc partie d'un refus plus général de jouer en public, ou, comme disent les gens de Sanaa, d'« apparaître » (*yizhar*). Un de mes amis, un grand musicien, que j'ai appelé dans mon livre Husayn Aghâ<sup>2</sup>, me disait pour s'excuser de son refus de me laisser l'enregistrer :

« si mon père entend une cassette de moi dans le souk, il me fera emprisonner, il me l'a promis ».

- 14 Cette explication n'en exclut pas d'autres, plus ou moins corollaires ; ainsi, un autre musicien que j'ai appelé 'Alî Mansûr<sup>3</sup>, me confiait que, pour lui, son art est

« [...] comme la vache qu'on garde à l'étable, qu'on ne sort jamais : c'est pour la préserver (du mauvais œil) »<sup>4</sup>.

- 15 Par contre, ces deux musiciens s'enregistrent eux-mêmes, et disent garder leurs cassettes « pour plus tard », 'Alî précisant :

« C'est pour quand je serai disparu ; mes héritiers en feront ce qu'ils voudront, du moment que je ne serai plus là ».

- 16 On peut cependant remonter en amont de ces représentations souvent teintées de superstition. Jusqu'à aujourd'hui, le *ghinâ' san'ânî* est interprété dans un cadre très différent du concert à l'occidentale. Les conceptions yéménites sont assez proches de celle que Jacques Chailley décrit à propos de la naissance de la musique de chambre à la fin du Moyen âge européen (1985 : 119-120) : cette musique élitiste est faite pour un public restreint, et plus pour être jouée que pour être écoutée. En conséquence, la séparation entre le musicien et le public n'est pas aussi nette que dans le concert à l'occidentale, en particulier dans ces séances, *magyal* et *jalsât*, où l'on mâche du qat<sup>5</sup> pendant des heures, et où la communication musicale est préparée par une longue interaction multiforme (Lambert : à paraître). Idéalement, les catégories de « musicien » et d'« auditeur » n'ont plus lieu d'être, en particulier dans la phase créatrice, ce qu'un poète yéménite du XVI<sup>e</sup> siècle a imaginé de manière saisissante :

« Compose tes vers sur ce luth  
Allons ! Nous atteindrons au but  
Moi j'ai pris le *mirwâs* <sup>6</sup>  
Et eux servent à boire  
Plus d'observateur et plus d'observé<sup>7</sup>  
Allons ! Nous atteindrons au but<sup>8</sup>. »

- 17 Par ailleurs, au cours des trente dernières années qui ont vu le pays s'ouvrir à l'extérieur, la société yéménite a connu des bouleversements considérables qui affectent aussi la musique et les manières de la goûter. Le magnétophone joue ici un rôle important, polarisant à la fois un engouement bien normal pour une technologie nouvelle (on le trouve dans toutes les maisons), et une résistance à l'utilisation d'un intermédiaire qui sépare si violemment le producteur de musique de son auditeur. Dans ces conditions, il n'est guère étonnant que la musique soit considérée comme mise en danger par la technique, comme un « patrimoine » *turath*, que l'on doit conserver jalousement, ou au contraire que certains sont accusés de « dilapider », *yi'abû bi-t-turâth*<sup>9</sup>, en se répandant dans les médias.
- 18 La musique fait souvent partie des aspects de la culture que l'on cherche à soustraire aux autres par souci identitaire (Nettl 1983 :265). Cependant, à Sanaa, cet exclusive de certains musiciens peut s'adresser tout autant à leurs propres concitoyens qu'aux étrangers<sup>10</sup>, que ce soit par pur élitisme (c'est particulièrement le cas pour ce répertoire « classique ») ou par crainte de se faire déposséder par d'autres musiciens de textes, de mélodies, de techniques vocales et instrumentales et de trucs de métier<sup>11</sup>.

Dans les festivités de mariages où il accepte de jouer à cette seule condition, 'Alî Mansûr s'assure toujours soigneusement qu'il n'est pas enregistré : il fait vérifier par un petit groupe d'amis qui lui sont dévoués corps et âme, qu'il n'y a pas de magnétophone dans la pièce où il chante, et même dans les autres salons où s'entassent les nombreux convives et où des hauts parleurs colportent le son. 'Alî s'enorgueillit du fait que son art n'a jamais été capté. A ce propos, il me raconte un jour comment il avait failli l'être, dans un mariage, chez les Halalî, une grande famille patricienne de Sanaa. Pendant la veillée, un auditeur avait mis en marche un magnétophone, caché sous une botte de qat. Mais il avait oublié d'arrêter l'appareil. Lorsque la cassette se termina, la touche d'enregistrement sauta, faisant entendre un cliquetis sec. Dans l'état d'hyper-sensibilité où il était mis par l'inspiration, 'Alî sût immédiatement de quoi il s'agissait. Il s'arrêta net de chanter, posa son luth et demanda la cassette, menaçant de quitter la cérémonie. On la lui remit séance tenante.

- 19 Dans ce contexte, le magnétophone n'est considéré que comme un facteur appauvrissant la musique. Ainsi 'Alî me disait-il souvent :
- « Ce qui fait la beauté de mon art n'apparaîtra jamais sur cette bande magnétique. Ceux qui n'étaient pas là au moment où cette musique a été jouée ne pourront jamais comprendre quels sentiments y étaient communiqués ».
- 20 Pour 'Alî, ce qui fait la bonne musique n'est pas une simple matière sonore, que l'on pourrait isoler par une astuce technique quelconque, ni le texte poétique, que l'on peut transcrire sous forme manuscrite, mais la communication émotionnelle à laquelle le chant donne lieu. J'ai raconté ailleurs comment cette communication manifeste une complicité très codifiée sur le plan culturel, le musicien pouvant étudier, au cours du *magyal*, le caractère de ses auditeurs et leurs réactions émotionnelles, avant de choisir les chansons qu'il va leur interpréter (Lambert : à paraître). A *contrario*, certains musiciens me citaient l'exemple à éviter d'un musicien très connu qui s'était laissé enregistrer lors de séances musicales où il était ivre, et où il donnait une image pitoyable de sa difficulté à trouver l'inspiration.
- 21 Avec un autre musicien que j'ai appelé dans mon livre Mohammed Muhallel, la difficulté était inverse : il acceptait d'enregistrer, mais uniquement au cours d'une séance musicale, en présence de ses auditeurs préférés, dont il avait besoin pour donner le meilleur de lui-même.

Je me lançai dans l'enregistrement de Mohammed au cours des *magyal* auxquels nous participions ensemble. Mais la présence du magnétophone gênait la spontanéité du rituel social. Devenu sensible aux significations des moindres détails de ce cérémoniel, je n'osais pas toujours imposer les choix techniques nécessaires, car ils affectaient la spontanéité de Mohammed. Quant à enregistrer seul à seul avec lui, il n'en était pas question ; j'avais l'impression que ma demande avait quelque chose d'indécent et d'irréalisable. Enfin, deux ou trois fois, j'arrivai à le coincer seul chez lui, mais il n'était alors jamais en forme, n'ayant pas son public habituel. Divers psychotropes pouvaient alors lui servir d'adjuvant, mais ils gâtaient la qualité de sa voix et de son interprétation...

- 22 Le refus d'enregistrer n'est pas le fait de tous les musiciens. Encouragés par la radio (1955), puis par la Révolution (1962), enfin par l'apparition de la télévision (1979), beaucoup de musiciens ont fini par accepter de prendre le risque d'apparaître en public, principalement par le biais des médias audiovisuels (les concerts au sens européen sont plus rares) (Lambert 1989). Mais devenant rapidement un amateur passionné de la tradition *san'ânî*, je m'aperçus bien vite que les musiciens les plus intéressants étaient précisément ceux qui refusaient d'« apparaître », alors que ceux qui avaient fait une carrière grâce au disque 45 tours puis à la cassette dans les années 1960-1970, présentaient souvent une version édulcorée de la tradition, un effort certes louable de s'adapter, mais dont les résultats esthétiques n'étaient pas encore satisfaisants, du moins autant qu'un néophyte comme moi pouvait en juger.

Je parvins à la conclusion que les meilleurs musiciens étaient par définition ceux qui refusaient d'enregistrer, alors que tous ceux qui acceptaient étaient par avance mauvais, ou plus exactement, qu'ils n'avaient rien à m'apprendre. Comme j'avais la chance d'avoir accès à un certain nombre de cercles très fermés où je pouvais entendre les musiciens les plus traditionnels, j'adhérais au discours qui affirmait leur supériorité. Ils avaient à l'appui un argument de poids : l'authenticité indéniable de leur musique.

- 23 Cette corrélation est due au fait que ceux qui sont réticents à l'enregistrement sont souvent ceux qui ont le plus appris par tradition orale. A l'inverse, la nouvelle génération a moins appris à l'école du *magyal* qu'en écoutant des disques 78 tours ou leur repiquage sur cassettes (les premiers disques avaient été réalisés à la fin des années 1930). C'est par exemple le cas d'Ahmed Sunaydâr, de'Alî al-Khamîsî, et même de Mohammed Hamûd al-Hârithî, âgé aujourd'hui d'une soixantaine d'années, et pourtant considéré comme l'un des meilleurs dépositaires vivants de la tradition. Sur ce plan, une enquête complémentaire serait nécessaire.
- 24 Une autre part d'explication à ces réticences est sans doute historique et politique : les musiciens traditionnels les plus brillants sont souvent des partisans de l'ancien régime imamite, qui n'ont rien à gagner à promouvoir leur art dans les circuits contrôlés par le gouvernement actuel...

## La subjectivité de l'enquêteur

- 25 Si toute enquête ethnologique exige du chercheur d'établir des relations privilégiées avec un petit nombre d'individus, en ethnomusicologie, cet élitisme involontaire atteint des proportions extrêmes. Etant donné la structure atomisée de ce milieu à Sanaa, le fait d'être proche de tel ou tel semblait me fermer automatiquement la porte des autres. Les musiciens s'opposaient entre eux tant sur des critères sociaux qu'esthétiques. Je

découvris plus tard comment contourner ces exclusives ; mais la représentativité des matériaux se ressent nécessairement de tels aléas.

- 26 S'intéresser à la musique « traditionnelle » place d'emblée le chercheur au centre de débats – assez confus – qui tournent autour de son esthétique. Or il lui est difficile de ne pas se prendre au jeu : on sollicite son avis, on lui demande de prendre position. Par ailleurs, l'initiation à toute esthétique passe par une expérience personnelle et une identification, tout comme pour un enfant ou un adolescent indigène. C'est encore plus vrai pour celui qui choisit de pousser son engagement jusqu'à l'apprentissage musical. Le chercheur fait alors siennes les passions d'un tout petit nombre de maîtres à penser, voire d'un seul. Ici, ses goûts personnels entrent en scène car il ne saurait s'identifier sans un intérêt intime et au moins une part d'amour véritable, laissant s'exprimer sa subjectivité profonde. Près d'un an après le début de mon terrain, cette subjectivité fit une irruption brutale dans mon enquête – et dans ma vie – lors de ma rencontre avec un musicien en particulier, 'Alî Mansûr.

Lorsque j'entendis pour la première fois la musique de 'Alî, je fus saisi par une fascination profonde qui m'ôtait soudain toute capacité de distanciation. C'était à la fois doux et fort, syncopé et hiératique, mignard et majestueux, et, sans hésitation possible, beaucoup plus beau que tout ce que j'avais écouté jusque là à Sanaa. Les sons, soigneusement choisis un à un et dessinés d'une main tendre et sûre, illuminaient, comme dit Marcel Proust, la « grande nuit impénétrée et décourageante » de mon âme. Ce que je devais chercher ne se trouvait-il pas tout entier dans ces notes inouïes et immatérielles qui me procuraient un étrange frisson, et éveillaient en moi des associations d'idées fulgurantes ?

- 27 Cette rencontre fut très proche d'une crise mystique ou d'une révélation prophétique<sup>12</sup>. Brusquement, se posaient des questions que je n'avais pas du tout envisagées au début de mon enquête.

Je n'avais plus le cœur à aller chercher chez d'autres musiciens ce que je trouvais là tout entier et que manifestement, les autres n'avaient pas. Cependant, je ne savais pas comment rendre compte de cette émotion qui acquérait une si grande importance et qui semblait devoir emporter mes fragiles défenses méthodologiques. Est-ce que je ne devenais pas moi-même l'objet principal de l'étude ? Ou bien l'objet, n'était-ce pas l'Immatériel en lui-même ? Certaines nuits d'insomnie, je ne savais plus si mon modèle intellectuel devait être George Devereux ou Carlos Castaneda...

- 28 En perdant le recul, je perdais la possibilité de produire une connaissance objective. Pour enfantines qu'elles puissent paraître *a posteriori*, ces interrogations avaient pourtant leur logique du point de vue de mon étude : l'intensité de l'expérience provoquée par leur musique était confirmée par les nombreux Yéménites pour qui elle a un pouvoir naturel quasiment magique sur l'émotion humaine. Ainsi, ces sensations subjectives étaient accréditées par les nombreuses anecdotes qu'ils me racontaient à ce sujet, et dont je prenais bonne note, en ethnologue consciencieux<sup>13</sup>.

- 29 Bien entendu, tout cela découlait aussi de mon état d'étudiant : si je n'avais pas été en train d'apprendre mon métier, je n'aurais sans doute pas réagi de la même manière. D'autant plus que, comme je l'ai déjà dit, j'abordais la musique d'abord sous l'angle social, et je ne maîtrisais pas encore les outils musicologiques qui m'auraient permis de prendre d'emblée plus de distance avec la matière sonore. J'en avais confusément conscience.

Apprenti ethnologue, allais-je sacrifier toute ambition didactique, affronter mon université, initié et heureux, mais inculte ? Musicologue débutant, allais-je revenir bredouille (mes deux meilleurs informateurs refusaient catégoriquement



d'enregistrer) ? Autant d'un point de vue que de l'autre, il m'était impossible de faire une monographie à partir d'un seul musicien : mon cursus en anthropologie et mon directeur de recherche exigeaient que je fasse appel plus largement au milieu, aux circonstances, aux structures sociales, etc. ; mes amis musicologues, eux, réclamaient la description d'un système formel<sup>14</sup>...

- 30 Par ailleurs, l'attitude de 'Alî Mansûr vis-à-vis de ma personne n'était certainement pas celle, purement spontanée, d'un musicien du siècle dernier qui aurait rencontré un ethnologue français du <sup>xx</sup>e siècle, grâce à une machine à traverser le temps ; elle était déjà dictée par une sensibilité aigüe au problème de l'enregistrement auquel il avait été depuis longtemps confronté : avec les vieux enregistrements qui lui servaient à lui aussi de référence, avec le Ministère de la Culture, qui l'avait sollicité en vain à plusieurs reprises, et, comme on l'a vu, dans les mariages où il interdisait qu'on l'enregistre. Ainsi son attitude de résistance n'était pas exempte de stratégie, à l'instar d'une belle qui, en plus de sa séduction naturelle, inflige mille coquetteries et dérobades à ses soupirants... Avoir un disciple étranger était pour 'Alî une consécration que ne lui accordait pas sa propre société<sup>15</sup>, et dont il ne manquait pas une occasion de mentionner l'existence en public. Je commençai à subir une initiation impitoyable :

Tantôt 'Alî m'invitait dans des mariages où il allait jouer, tantôt j'avais pour mission d'organiser des séances-marathon où l'après-midi se prolongeait en veillée et où nous consommions du qat et faisions de la musique de 15h00 jusqu'au lendemain matin à l'aube, sans nous arrêter. Nous réunissions un public d'amateurs triés sur le volet, tantôt étrangers, tantôt yéménites, que nous essayions de faire veiller le plus tard possible.

- 31 Cette collaboration n'entamait pas les conceptions que 'Alî Mansûr se faisait de sa propre musique.

Plus tard, ayant mis mon matériel professionnel à sa disposition pour faire quelques bons enregistrements (à son usage exclusif), j'étais soumis au supplice de Tantale : j'assurais l'aspect technique, mais sans avoir droit à la moindre copie. Il n'était d'ailleurs jamais content du résultat. Au bout d'un certain temps de ce régime draconien, je me mis à ressentir le désespoir de l'amant sincère : à l'extérieur, la fierté et le prestige ; à l'intérieur, le feu dévorant de la frustration et de la jalousie. Je pestais contre ces attitudes de diva chez des gens qui, par ailleurs, portent le poignard à la ceinture et ont plutôt l'allure de flibustiers...

- 32 Après deux années d'une complicité orageuse, 'Alî Mansûr me manifesta un suprême témoignage de confiance : la veille de mon départ, il me fit don d'une copie de la fameuse cassette enregistrée contre son gré lors du mariage chez les Halalî.

Pour mon ami yéménite, friand de paradoxes, cette cassette était sans doute le plus beau cadeau qu'il pouvait me faire : l'enregistrement ayant été fait à son insu, le magnétophone n'avait pas dérangé son inspiration volatile, et en conséquence donnait l'image la plus fidèle qui puisse être de son art insaisissable. Peut-être qu'à mon tour, en passant et repassant cette pâle copie où je trouve tant de matière à l'analyse musicale, j'entretiens cette mystique de l'immatérialité de la musique...

## Le laboratoire sur le terrain

- 33 Cette rencontre avec 'Alî Mansûr inaugura la période la plus difficile de mon enquête. Pendant plusieurs mois, je luttais avec moi-même pour clarifier mon projet. En la personne de 'Alî, j'avais cru détenir un sujet en apparence parfait, au point d'écrire ma thèse comme une biographie. Mais il fallait surmonter l'ivresse pour construire mon objet.

Je revis mes autres informateurs pour recouper la masse de matériaux qui me parvenaient par 'Alî, en particulier chez Husayn Aghâ, qui en savait plus que ce dernier (mais avait moins d'imagination). Je m'aperçus qu'une autre catégorie pouvait fournir des informateurs très précieux : les lettrés, *hâfiz*, que leur rang social n'autorise pas à jouer de la musique, mais qui en sont souvent de fins connaisseurs<sup>16</sup>.

J'avais lentement : il ne fallait pas poser des questions directes et risquer de suggérer les réponses que j'aurais été trop content d'entendre, mais au contraire attendre que le hasard me confirme certains de ces recoupements pour valider la représentativité d'une partie au moins de ces données. Progressivement, je fis mon deuil d'un vieux rêve, qui est peut-être celui de tout authentique mélomane : l'idée que c'est parce que la musique est immatérielle qu'elle nous enchante, et surtout que ni les mots ni la science ne peuvent rendre compte de cette expérience. Est-ce à dire que toute étude musicologique exige qu'au préalable on tue le mélomane qu'on a en soi ? Je ne suis pas loin de le penser.

- 34 Si ma recherche donna lieu à un véritable effort, c'est à ce moment-là qu'il s'effectua, car c'est là qu'il me transforma en profondeur. Cet effort de formulation d'une problématique, qui caractérise habituellement le travail en laboratoire, avait eu lieu pour moi dans le « feu » du terrain. Le qat fut ici d'une aide précieuse car il me permit de me plonger dans un bain culturel et d'en supporter la densité linguistique comme la durée. Je m'offris cependant plusieurs mois de réflexion en France pour « digérer » cette épreuve.
- 35 Malgré la transformation de ma méthode, je continuai à voir 'Alî Mansûr. Je faisais confiance à la sincérité de sa démarche, mais je prenais progressivement la mesure des difficultés qu'une telle personnalité présentait à la recherche : il était à l'évidence beaucoup plus que « représentatif », il était véritablement créateur, tant au plan de sa pratique musicale que de son discours. Et je ne pouvais rendre compte de l'originalité de sa création tant que je n'avais pas ébauché une grammaire, un langage communs à tous les musiciens : pour décrire un système, il fallait prendre une certaine distance avec les individus, quels qu'ils soient<sup>17</sup>. C'était d'autant plus nécessaire que 'Alî manifestait des signes évidents de réinterprétation active de la tradition<sup>18</sup>. Mais soumis à cette ascèse intellectuelle, je m'aperçus que le répertoire en sortait gagnant : c'est seulement en faisant le détour par les épigones que l'on pouvait prendre la mesure de l'originalité du Maître... Par ailleurs, la tradition n'était pas ce que j'avais d'abord cru, un corpus mort que l'on pouvait exhumer à des degrés divers, mais quelque chose de vivant, dont un musicien imaginatif pouvait faire quelque chose de neuf – tout en respectant une certaine continuité –, et dont l'ampleur réelle ne pouvait être contenue dans les mains et dans la mémoire d'un seul musicien, encore moins d'un seul chercheur.
- 36 Je conservai la méthode d'enquête discrète qui m'avait été imposée par l'allergie des musiciens à tout formalisme :

Mes entretiens étaient le moins directif possible. Contrairement à mes précédentes enquêtes sur la littérature orale, jamais je n'utilisai le magnétophone ; je retranscrivais mes conversations aussitôt après chaque séance. Après ma première entrevue avec 'Alî, je restai à ma table de travail toute une semaine d'affilée, jouant inlassablement les dialogues et les scènes pour tenter d'en fixer la mémoire. Je me rappelle m'être abstenu volontairement de retourner le voir pendant deux mois, tant l'expérience était riche et intense ! Les deux rencontres suivantes ne le furent pas moins.

Je palliais le manque de précision propre à cette méthode en prenant quelques notes sur du papier volant<sup>19</sup>, sous le prétexte de précisions linguistiques et textuelles. L'avantage était d'avoir une relation aussi naturelle que possible avec mes informateurs sur des sujets parfois délicats de sociologie de la musique, et de

vivre ainsi avec eux la situation d'enquête comme une véritable rencontre, plutôt que de leur donner l'impression d'être fouillés, tels de vulgaires tiroirs d'archives...

- 37 Du point de vue musicologique, ma stratégie était la suivante : la musique yéménite étant à l'évidence en décadence, et les meilleurs musiciens refusant d'enregistrer, il n'y avait pas d'urgence à imprimer sur bande magnétique le souvenir de musiciens moins bons qui avaient appris avec des enregistrements commerciaux (et qui étaient légions). Il valait mieux faire porter mes efforts sur l'acquisition d'enregistrements anciens qui me donneraient une base sérieuse d'analyse, et dont la sûreté de goût serait moins contestable<sup>20</sup>. Tâche difficile, puisqu'elle impliquait en permanence de tracer une frontière entre les « bons » et les « mauvais ». En fait, j'appris là aussi, comme avec la musique vivante, à faire la part des choses, et, dans bien des cas, à acheter des cassettes même lorsque l'interprétation ne me plaisait pas, par simple nécessité d'avoir un point de comparaison<sup>21</sup>.
- 38 Je finis tout de même par faire des enregistrements avec un magnétophone emprunté au Musée de l'Homme. Le résultat ne fut pas à la hauteur de mes espérances et de celles de mes collègues, ni en qualité d'enregistrement, ni en qualité musicale. Et jusqu'à aujourd'hui, je peux dire sans exagération que je n'ai pas enregistré le centième de ce que je voudrais enregistrer. Mais il était peut-être trop tôt, et l'enquête est loin d'être terminée...

## De l'ubiquité du chercheur au partage de l'expérience esthétique ?

- 39 Sur le terrain ethnologique, la frustration est la règle. Observer et participer sont antinomiques : observer ne peut se faire qu'*a posteriori*, en réunissant ses souvenirs. Comme le souligne Jeanne Favret-Saada, dans ces moments d'interaction émotionnelle intense, les mots « empathie » et « observation participante » n'ont plus beaucoup de sens (Favret-Saada 1990). L'empathie absolue n'est pas possible, et cela peut paraître particulièrement vrai des expériences musicales.

Longtemps, je cherchai dans certaines mélodies des choses qui ne s'y trouvaient pas. Chaque fois que je demandais à un musicien pourquoi il jouait de telle manière, il me répondait : « C'est très simple, je vais t'expliquer ». Il prenait alors son luth, et ne faisait que rejouer le même morceau ou un autre, avec plus ou moins de variations, mais sans aucun commentaire<sup>22</sup>.

- 40 A l'inverse, participer réellement empêche toute réelle observation : on s'engage dans une relation humaine, « on prend et on donne », comme disent les Arabes. On ne pourrait alors se distancier sans quelque muflerie.

Poser des questions devenait très vite déplacé, car les réunions auxquelles je participais n'étaient pas organisées par moi, et si elles l'étaient, leur dynamique m'échappait presque invariablement... Rarement une séance prit la forme d'une enquête en bonne et due forme, et alors, ce furent les plus décevantes. Par contre, beaucoup de confidences me furent faites à titre amical, dans le feu de la conversation, et bien sûr sous le sceau du secret. Dans ces conditions, tout intermédiaire technique comme le magnétophone m'aurait posé en prédateur. De la même manière, je m'aperçus plus tard qu'après trois années d'enquêtes, je n'avais pratiquement pas pris de photos, étant totalement incapable d'introduire ce medium encore plus objectivant dans la relation quasi-fusionnelle que j'entretins – au moins pour un temps – avec certains de mes informateurs.

41 C'était donc bien le problème de l'expérience que posait 'Alî Mansûr avec sa réflexion sur l'enregistrement : si, comme il le disait, « ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre », il déniait à quiconque le droit de s'immiscer, au moyen d'une image sonore morte, dans la réalité singulière qu'est la pratique musicale. Autant qu'une menace, le magnétophone est inutile et encombrant, car il appauvrit et dérange l'expérience. D'une certaine manière, le point de vue de mon ami musicien confirme celui de Jeanne Favret : on ne peut être à la fois sujet et objet, observateur et observé, sauf précisément dans l'état de grâce incommunicable de l'extase musicale, le *wajd* ou *wujdân* décrit par le poète Bâ-Nabû', qui a justement pour particularité d'aplanir les limites.

42 A cette impasse apparente, Jeanne Favret propose une autre solution, propre à la méthode d'enquête : le terrain implique que le chercheur tolère de vivre à deux vitesses, tantôt se laissant aller, se laissant affecter et se laissant modifier, tantôt au contraire, cherchant à enregistrer cette expérience, à l'analyser, et à la comprendre (Favret-Saada 1990 :9). Bref, une sorte d'ubiquité dans le temps, qui puisse compenser l'impossibilité de maîtriser l'espace. Bien entendu, cet exercice que j'ai pratiqué comme beaucoup d'autres ethnologues, n'est pas sans risques de dissociation psychologique, et s'agissant de musique, je me demande si ces risques ne sont pas augmentés... Dans mon cas, cela se traduisait par le fait que je conservais mon approche d'anthropologie sociale de départ, avec tout ce que cela implique de critique sociale et de distanciation, tout en poursuivant mon apprentissage esthétique avec dévouement, m'engageant personnellement et affectivement. J'aurais mauvaise grâce à ne pas reconnaître que j'avais parfois l'impression de faire le grand écart. Mais il s'agit sans doute d'une gymnastique comme une autre, à laquelle on finit par s'habituer, au moins temporairement, et sans pour autant verser dans le cynisme.

43 Il semble pourtant qu'en ethnomusicologie, on peut aller plus loin, et dépasser les termes mêmes du dilemme de l'expérience et de l'observation scientifique, en particulier grâce à l'apprentissage musical. Ainsi, la pratique de l'instrument et du chant – avec toute la modestie qui sied à l'amateur – fut pour moi une source considérable d'informations. Lors de la reconstruction « en laboratoire », l'aptitude à reproduire le geste du musicien, acquise au cours de mes longues nuits de veille, me fut très utile, en particulier parce qu'une grande partie de la variation des formes, et même la structure de certaines mélodies sont basées sur le développement de techniques instrumentales. Certes, cette aptitude a ses limites qu'il faut respecter : avec le temps, l'ethnomusicologue tend à déformer les gestes à son insu, en fonction d'un bagage musical antérieur qui a tendance à resurgir. Mais il y a un niveau minimum d'expérience commune qui fournit une base indéniable au savoir.

Ce n'est qu'en apprenant le répertoire sur le luth que je compris l'interaction des techniques de la main gauche et de celles de la main droite. Je pus constater en particulier l'importance des techniques de la main droite dans l'esthétique yéménite, à la fatigue musculaire que me causait l'effort pour les reproduire...

44 A mi-chemin entre la technique et l'esthétique, la lutherie est aussi une activité que l'ethnomusicologue ne doit pas négliger.

Au désespoir de ne pouvoir acheter un luth yéménite (*tarab*, *qanbûs*) j'entrepris d'en fabriquer un avec l'aide d'un jeune ami luthier, Fu'âd al-Gu'tûrî. Nous fîmes une recherche sur les techniques et les matériaux anciens auprès des derniers détenteurs d'un exemplaire de l'instrument. Animée par un enthousiasme d'adolescents, cette aventure – dont le succès fut mitigé –, ne manqua pas de créer entre nous une complicité sans égale.

45 Sur le plan anthropologique, l'apprentissage musical me permit de faire l'expérience de certaines situations, d'une certaine place où vous met spontanément la société, un jeu de rôles : on ne répondait souvent qu'aux questions que l'on pouvait attendre d'un novice. Mais cette qualité d'apprenti me donnait un statut relativement neutre qui me permettait de me faire oublier. En outre, mon apprentissage me donnait un certain crédit auprès de mes informateurs, car je valorisais ainsi leur culture : une manière de payer de retour l'immense richesse humaine qu'ils me communiquaient, parfois même sans le savoir.

46 L'ethnomusicologie étant située à l'intersection d'une sociologie et d'une histoire de l'art, cette expérience esthétique permet de dépasser, dans une certaine mesure, le dilemme évoqué par Jeanne Favret : on ne saurait étudier l'esthétique d'une autre culture sans la découvrir de l'intérieur, sans vivre l'émotion esthétique, si ce n'est de la même façon que les membres de cette culture, du moins, dans certains cas, au même moment.

En tant qu'apprenti-musicien, j'ai toujours ressenti à Sanaa une ambiance bienveillante qui désamorce ce que nous appelons en Occident « le trac ». Au début, pour l'ancien élève de conservatoire que j'étais, c'était frustrant, car j'avais peu d'occasions de me corriger. Mais sur le long terme, cette expérience transforma profondément mes rapports avec la pratique artistique.

47 Ces remarques peuvent paraître banales, mais elles sont fondamentales pour l'anthropologie de terrain, puisqu'elles permettent d'établir un pont, ou plutôt de briser une glace entre « l'observateur » et « l'observé ». L'émotion esthétique renvoyant à l'universel, une grande partie du travail consiste alors à mesurer la distance entre les interprétations données par les uns et par les autres à cette émotion.

Lors de nos nuits musicales, je me pris à surveiller, tout comme 'Alî, les réactions émotionnelles de ses auditeurs, étrangers ou non. Ce que je cherchais dans ces réactions était une confirmation, par leur analogie avec les miennes, que je ne me trompais pas tout à fait, que mon émotion n'avait pas seulement une origine subjective, et qu'elle naissait, au contraire, de réalités formelles objectives. C'est ainsi que je m'intéressai aux moments clefs où les auditeurs de Sanaa entrent en interaction avec le musicien au moyen d'interjections et d'exclamations exprimant leur admiration ou leur participation émotionnelle : la césure d'un vers, la cadence d'une phrase musicale, une syncope soigneusement préparée. Les réactions des auditeurs, yéménites et non-yéménites, étaient variables, mais coïncidaient dans certains cas.

48 Une autre phase de mon enquête me permit de repousser encore plus loin les limites de l'observation participante. Après mes trois années de terrain, j'invitai mon ami et maître 'Alî Mansûr chez moi à Paris, où il passa un mois entier. Je ne m'étendrai pas sur les difficultés extraordinaires que je rencontrai chez 'Alî, qui sortait pour la première fois de son pays, non sans certains sentiments ambivalents puisqu'il avait accepté de venir à la seule condition de ne pas jouer en public... La stimulation du qat fut heureusement remplacée par le dépaysement, la nouveauté des paysages, des sons et des couleurs.

Alî m'étonna par sa passion à marcher dans les rues de Paris, à capter tous les sons qui lui semblaient étranges et exotiques, en particulier les cris sur les marchés ; certains d'entre eux entrèrent à mon grand étonnement dans l'arrangement qu'il faisait en permanence des mélodies yéménites, notamment un mot français avec l'intonation, dans le refrain d'une de ses pièces traditionnelles (Lambert : à paraître).

49 En invitant 'Alî, j'inversais délibérément les rôles et je donnais pleins pouvoir à sa forte personnalité pour qu'il exerce à son tour son ethnocentrisme sur moi et mes semblables, ce dont il ne se priva pas.

J'organisai des concerts privés de la même manière que nous le faisons à Sanaa ; 'Alî tentait de bousculer les habitudes de ses auditeurs parisiens, en particulier de leur faire rater le métro pour les obliger à passer la nuit avec nous... Je fus aussi étonné de voir 'Alî tester ses effets musicaux et vocaux non seulement sur le public restreint que je lui amenais, mais également sur les gens de la rue : il provoqua plusieurs esclandres en marmonnant des onomatopées ou des mélodies, tel un gamin espiègle, dans les lieux publics où une certaine réserve sonore est habituellement de rigueur ; dans le métro, il apprivoisa un déséquilibré mental qui terrorisait toute la rame, en lui chantant une chanson dans une langue imaginaire ; au cinéma, il riait et faisait des commentaires sardoniques à voix haute sur le mal d'amour du héros...

- 50 Mais sans que je l'ai vraiment prémédité, ce jeu de miroirs inversés travaillait aussi en faveur de mon enquête :

J'emmenai 'Alî dans plusieurs sortes de concerts, de jazz et de musique classique, où il exprima ses goûts de manière spontanée. Son enthousiasme pour le flamenco, auquel il était beaucoup plus sensible qu'à la musique symphonique ou à la musique de chambre, me fit sentir concrètement l'importance de la musique vocale et de son union avec la musique instrumentale et la danse dans l'esthétique yéménite : 'Alî y voyait une poésie, une histoire et des émotions amoureuses, même s'il ne comprenait pas les mots.

## Une anthropologie plus humaine ?

- 51 Pour conclure ce modeste témoignage, je voudrais revenir sur quelques-uns des idéaux qui, selon moi, sont ceux de l'ethnomusicologue de terrain. Si je ne me trompe, notre objectif est non seulement d'isoler une culture musicale, mais aussi de restituer, après son inévitable dissection, toute la complexité du réel, y compris l'apport intrinsèque du chercheur. C'est la condition indispensable pour que toute étude, aussi spécifique soit-elle, ouvre sur l'universel. A notre époque de « world music » (où le risque est grand de se tromper d'universalité), cela vaut peut-être la peine de s'attarder sur l'importance de l'enjeu à la fois scientifique et humain.

- 52 Il est entendu que le chercheur ne peut plus se limiter à un seul point de vue, mais au contraire doit pouvoir en assumer plusieurs. Déjà, pour Claude Lévi-Strauss, l'anthropologie était « un problème de communication », communication qui ne saurait se suffire d'un « à la fois du dehors et du dedans », mais, complétée par la psychanalyse, s'établit d'une manière plus complexe,

« tantôt entre un *moi* subjectif et un *moi* objectivant, tantôt entre un *moi* objectif et un *autre* subjectivé » (Lévi-Strauss 1950 : xxxi).

- 53 L'enquête de terrain en ethnomusicologie est au cœur de cette problématique parce que le chercheur est confronté au musicien non seulement en tant qu'étranger, mais aussi en tant qu'auditeur. Il est encourageant de constater que, sans relation directe avec l'ethnomusicologie, certains anthropologues invoquent eux-mêmes la musique pour témoigner de cette évolution de leur regard :

« La construction symbolique propre à chaque société est peut-être elle-même, un peu comme l'œuvre musicale dont parle Sartre<sup>23</sup>, non pas à la fois une « expression » propre à cette société (du dedans) et une « vue sur » cette société (du dehors) – ce qui nous renverrait à une interprétation spéculaire du symbolisme – mais plutôt à un double sens de cette société [...]. Il est assez remarquable que, pour exprimer le secret de la création musicale, Sartre fasse appel au sentiment de l'auditeur : c'est à nous aussi bien qu'aux auteurs qu'il assigne une double place

(dehors et dedans) pour appréhender un sens qui doit en même temps être spécifique – culturel, historique – et universel. » (Augé 1979 : 79).

- 54 Cette approche anthropologique de la musique serait donc doublement... double : au-delà de la « pluridisciplinarité », il s'agirait de s'intéresser à la fois à la subjectivité de l'auditeur et à celle du musicien, mais sans oublier de prendre de la distance avec toutes deux ; rendre compte non seulement de la musique et des manières de la goûter, mais aussi de ce qu'elles révèlent sur la société. Dans mon livre à paraître, j'ai essayé de mener parallèlement ces deux approches : d'une part en étudiant les particularités culturelles de la communication très codée qui s'instaure entre musiciens et auditeurs, sous la forme de l'extase musicale, *tarab* et *wujdân* ; d'autre part, en m'intéressant à la musique que l'on n'écoute pas (et les raisons pour lesquelles on ne l'écoute pas), qui peut s'avérer aussi importante que celle que l'on écoute. C'est une des raisons pour lesquelles mon attention fut attirée par une musique qui faisait l'objet d'attitudes négatives, d'interdits, de refus d'enregistrer.
- 55 L'ethnomusicologie de terrain a donc vis-à-vis de l'ensemble des sciences sociales certaines responsabilités, mais avant tout un privilège. En effet, son intérêt pour l'esthétique ne peut-il pas leur apporter une certaine souplesse et une humanité qui leur font parfois défaut ? Comme le disent les Yéménites à la suite du grand Ghazalî, « celui qui est sensible à la corde (du luth) et à ses sonorités, ainsi qu'au printemps et à ses fleurs, ne saurait être mauvais ». L'apprentissage musical, véritable expérience intérieure – mais ne devant pas être séparée de l'enquête –, implique l'ethnomusicologue à un niveau où, finalement, une certaine marge est laissée à l'empathie. Ainsi, selon les termes de M. Merleau-Ponty, l'œuvre d'art plastique accomplie est
- « [...] celle qui atteint son spectateur, l'invite à reprendre le geste qui l'a créée [...] »  
(1960 : 64).
- 56 Cette pensée profonde s'applique encore plus naturellement à la musique et à la danse. En apprenant à jouer d'un instrument, voire en apprenant à chanter, l'ethnomusicologue va plus loin qu'aucune autre sorte d'ethnologue dans la communication entre les cultures, parce qu'il partage les goûts d'une manière systématique, et les pénètre par expérience<sup>24</sup>.
- 57 J'ignore jusqu'où ce programme ambitieux pourra être réalisé : multiplier les regards implique d'être en mesure de les contrôler, puis de les croiser. Sans doute la technique, en particulier l'image vidéo, la miniaturisation du matériel d'enregistrement, la visualisation des voix par sonagramme et bien d'autres inventions récentes y contribueront. Mais si, comme le dit mon ami musicien yéménite, « ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre », il est douteux que ces prothèses technologiques nous permettent de faire l'économie d'un effort d'ubiquité et de partage, à la fois sur le plan de l'émotion et sur le plan de la méthode, effort auquel nous convie la tradition du terrain ethnomusicologique. Mais n'est-ce pas là finalement l'acquis scientifique et humain le plus important pour le chercheur, et surtout pour la société qui l'a envoyé ?

## BIBLIOGRAPHIE

- AUGE Marc, 1979, *Symbole, fonction, histoire*. Paris : Hachette.
- CHAILLEY Jacques, 1985, *40 000 ans de musique*. Paris : Editions d'aujourd'hui.
- DEVEREUX Georges, 1980, *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*. Paris : Flammarion.
- FAVRET-SAADA Jeanne, 1990, « Etre affecté ». *Gradhiva* 8 :3-9.
- GHAZALI 'Abû Hâmid Mohammad al-, 1967, « *Kitâb al-samâ'* » [Le livre de l'Audition] in : *Ihyâ' ulûm al-dîn* [La revivification des sciences de la religion]. Al-Qâhira.
- LAMBERT Jean, 1989, « Du chanteur à l'artiste : vers un nouveau statut du musicien au Yémen ». *Peuples Méditerranéens* 46 : 57-76.
- LAMBERT Jean, 1991, « Sabâ et le barrage de Mareb. Récit fondateur et temps imaginé ». *Peuples méditerranéens* 56-57 : 141-176.
- A paraître : *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre-Paris X : SFE.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1950, « Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss », in : MAUSS Marcel, *Sociologie et anthropologie*, IX-LII. Paris.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1960, *Signes*. Paris, Gallimard.
- MERRIAM Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston : Northwestern University Press.
- NETTL Bruno, 1983, *The Study of Ethnomusicology : twenty nine issues and concepts*. Chicago : University of Illinois Press.
- SCHUYLER Philip, 1990, « Heart and Mind : three Attitudes towards Performance Practice and Music Theory in the Yemen Arab Republic » *Ethnomusicology* 34(1) :1-18.
- SCHUYLER Philip, 1990, « Music and Tradition in Yemen », *Asian Music* XXII(1) : 51-71.

## NOTES

1. Je n'ai jamais cherché à tenir un véritable journal d'enquête, mais c'est à un résultat équivalent que je parviens indirectement.
2. Pour des raisons de discrétion, j'ai dû transformer les noms de mes principaux informateurs, dans le présent article comme dans mon livre (à paraître). Certains les reconnaîtront ou se reconnaîtront, mais la pudeur est sauve...
3. Musicien qui, on va le voir, a joué un rôle prépondérant dans mes enquêtes.
4. Dans le passé, chaque maisonnée avait une vache pour s'assurer une ration de lait. La récurrence des maladies qui frappent le bétail appelle l'idée de mauvais oeil.
5. *Khata edulis*, plante stimulante de la Corne de l'Afrique et de la Péninsule arabe, dont on mâche les jeunes pousses vertes.
6. Le *mirwâs* est un petit tambour cylindrique à deux peaux.
7. Littéralement : « plus de témoin et plus de témoiné » (*lâ shâhid wa-lâ mashhûd*).



8. Yusuf al-Dôkhi, cité par Lambert : A paraître. Le *shaykh* Bâ-Nabû<sup>c</sup> était un poète de l'Hadramawt.
9. Sur la polysémie du mot *turâth*, à la fois patrimoine et tradition, voir l'étude de Philip Schuyler (1991).
10. De ce point de vue, le fait d'être un étranger fut souvent pour moi un avantage (je n'étais pas impliqué dans les conflits locaux).
11. A Sanaa, la sphère privée est très fermée et les musiciens sont très individualistes. Malgré son apparente homogénéité géographique, la ville *intra muros* recèle une mosaïque de traits vernaculaires ; des chansons, des proverbes, des mots de dialecte sont parfois propres à un clan, à une famille. Les musiciens conservent jalousement leurs différences.
12. D'une certaine manière, ce musicien, je l'attendais, j'avais eu le pressentiment que je le rencontrerais. Je m'en convainquis en relisant des textes que j'avais écrits beaucoup plus jeune, où je m'intéressais déjà à l'efficacité émotionnelle de la musique.
13. On pourrait être tenté de pousser cette introspection dans le sens de la méthode de Georges Devereux (1980), et y voir une manifestation des phénomènes de « transfert ». Mais plutôt que de parler comme Devereux de « contre-transfert » (les réactions d'angoisse de l'ethnologue sur le terrain), il faudrait parler de « sur-transfert » ou de « super-transfert » pour évoquer ces réactions d'euphorie et d'auto-suggestion qui affectent elles aussi l'enquête de terrain, mais dans un sens inverse.
14. Faire des biographies de musiciens est une pratique reconnue (Merriam 1963, 67). Mais pour un débutant comme moi, cela aurait été une échappatoire plus qu'autre chose.
15. Je ne lui connais pas de disciple yéménite. Il est difficile de dire si les jeunes musiciens sont découragés par son niveau d'exigence artistique ou par la difficulté de son caractère...
16. Pour une galerie de portraits de quelques uns de mes informateurs, on pourra se reporter à l'Album situé en annexe de mon ouvrage (Lambert : à paraître).
17. Les ethnomusicologues ont posé ce problème de la représentativité d'un seul individu par rapport à une culture musicale (Nettl 1983 : 256).
18. Il l'idéalisait, accordant à chaque détail un soin quasiment obsessionnel et des significations cosmologiques hypertrophiées, alors que beaucoup étaient manifestement l'oeuvre du hasard. Ainsi fallait-il choisir pour le plectre du luth la troisième plume de l'aile droite de l'aigle, alors que <sup>c</sup>Alî jouait lui-même avec un plectre en plastique... Par ailleurs, il établissait des correspondances terme à terme entre la musique, le langage et la structure sociale en glanant ici et là des poncifs moyenâgeux dans des ouvrages arabes recopiés de génération en génération.
19. En l'absence de mobilier adéquat, j'appris à écrire en appuyant le papier dans le creux de ma main, comme ces *shaykh* et ces *sayyid* yéménites qui ont coutume de griffonner des documents officiels d'un air un peu distant, debout dans la rue ou accroupis sur une place de village.
20. J'ai compris ensuite que ce qu'on appelle « classissime » n'est autre que cette sûreté de jugement, cette sorte de sécurité garantie par une tradition ininterrompue de collectionneurs et d'historiens.
21. Je fus grandement aidé par un marchand de cassettes de Sanaa, Saleh al-Matarî, dont je dévalisai littéralement la boutique, mais qui fut aussi une source précieuse de commentaires et de suggestions.
22. Philip Schuyler a fait la même observation (1989 : 11)
23. M. Augé fait référence ici à une interview de Sartre parue au journal *Le Monde*, en date du 28/7/77, p. 11.
24. Il n'existe pas encore d'ethno-peinture ou d'ethno-sculpture constituées en tant que disciplines académiques... Par ailleurs, on peut raisonnablement penser que l'expérience est plus facile à partager dans le domaine musical que, par exemple, dans celui de la sorcellerie expérimenté par Jeanne Favret.

---

## RÉSUMÉS

Plus que tout autre objet, la musique implique personnellement l'ethnologue dans ses enquêtes. Au cours de mes recherches sur la musique citadine de Sanaa, certaines réalités inhérentes à la société yéménite affectèrent directement mon attitude sur le terrain : le déclin de cette tradition classique dans l'histoire contemporaine du Yémen et les réticences des musiciens vis-à-vis de l'enregistrement. Pétris d'une mystique du son immatériel, ainsi que d'un atomisme de l'expérience, ces musiciens induirent chez le jeune enquêteur que j'étais une identification émotionnelle qui m'empêcha longtemps de prendre la distance nécessaire à la recherche académique. En revanche, l'apprentissage musical me fit accéder de l'intérieur à une tradition qui ne se transmet plus, tout en me permettant de contourner les problèmes d'enregistrement et d'offrir un exutoire à ma propre émotion, tandis que l'organisation de concerts à Paris me permit d'inverser les relations d'enquêteur à « enquêté ». Ce jeu de rôles successifs occupés par l'ethnomusicologue – tour à tour enquêteur et indigène, maître et élève, musicien et auditeur – fait à mon sens de l'ethnomusicologie la plus humaine de toutes les sciences humaines.

More than anything else, music involves the anthropologist personally in his or her research. Throughout my research into the city music of Sanaa, various realities inherent in Yemenite society directly influenced my stance out in the field : the decline of the classical tradition in contemporary Yemenite society and the reticence of the musicians themselves when it came to recordings. Moulded by the mysticism of intangible sound and also by widely dispersed experience, these musicians induce in young investigators, as I was, emotional involvement that for a long time prevented me from acquiring the detachment vital for academic research. On the other hand, my musical apprenticeship from the inside, gave me access to a tradition that is no longer handed down, enabled me to get round recording problems and offered an outlet for my own emotions, whilst Parisian concerts made it possible to reverse the « investigator » – « investigated » relationship. This on going role play involving ethnomusicologists, in turn investigator and native, master and pupil, musician and listener – makes ethnomusicology, in my view, the most human of all the humanities.

## AUTEUR

### JEAN LAMBERT

Jean Lambert est arabisant, anthropologue et ethnomusicologue. Enseignant-chercheur au Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme et membre de l'UMR 9957 du CNRS, il a mené divers recherches au Yémen, en particulier sur la musique citadine de Sanaa.