

L'autobiographie d'un musicien yéménite

Traditionnel et autodidacte ?

Yahyâ al-Nûnû et Jean Lambert



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/602>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2002

Pagination : 33-46

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Yahyâ al-Nûnû et Jean Lambert, « L'autobiographie d'un musicien yéménite », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 15 | 2002, mis en ligne le 11 janvier 2012, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/602>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Tous droits réservés

L'autobiographie d'un musicien yéménite

Traditionnel et autodidacte ?

Yahyâ al-Nûnû et Jean Lambert

Présentation

- 1 Cette contribution au thème des « histoires de vie » présente l'autobiographie d'un musicien yéménite, pour laquelle je me suis limité au rôle de traducteur. Il me semblait en effet nécessaire de donner la parole à un musicien avec lequel j'ai travaillé de longues années, pour lui permettre d'exprimer son propre point de vue, aussi indépendamment que possible des reconstructions que, en tant qu'ethnomusicologue, il a pu m'arriver d'élaborer à son propos ou en se basant sur ses dires. Non qu'il s'agisse de donner à cette parole autochtone une supériorité absolue sur toute autre, mais simplement afin de croiser le plus possible les différents regards. L'occasion était bonne, car je savais que le musicien Yahyâ al-Nûnû, qui a beaucoup compté pour moi comme informateur, avait dans ses tiroirs une ébauche d'autobiographie déjà prête depuis longtemps. De plus, comme il se plaignait souvent de ne pas obtenir la reconnaissance qu'il est en droit d'attendre de sa propre société, il me sembla qu'il serait bon de lui permettre de s'exprimer non pas seulement par son art, qu'il vit toujours dans une sorte de souffrance créatrice immédiate et fondamentale, mais par le médium plus distancié de l'écrit, qui est aussi beaucoup plus valorisé dans sa société. Il a accepté cette aventure et je l'en remercie¹.*
- 2 Yahyâ Muhammad al-Nûnû est un artiste yéménite hors du commun. C'est un autodidacte en musique, mais qui présente l'intérêt d'avoir eu une formation intellectuelle assez poussée pour sa génération, ce qui lui a permis d'écrire cette autobiographie où il mêle souvenirs d'enfance et souvenirs d'adulte. La première partie est surtout consacrée à sa passion d'enfant pour la fabrication d'instruments de musique. Nous y découvrons des détails organologiques intéressants, comme cette cithare sur tiges de sorgho et le fait que l'expérience commence avec cinq tiges ; la construction du mizmâr, qui confirme l'importance du sorgho pour les musiciens, et le fait que le mizmâr puisse avoir seulement quatre trous ; cet étonnant « arc musical à résonnateur » et sa*

bizarre mise en vibration par un « fouet ». Il ne nous est pas toujours aisé de dire si ces détails sont des raretés morphologiques ou s'ils ont été réinventés par la mémoire a posteriori ; mais dans tous les cas, ce sont des détails vivants, témoignant d'une enfance mélomane à l'état brut.

- 3 Très sincère est également la vision mythique qu'a l'auteur de sa propre naissance : il sort du ventre de sa mère « en chantant », parce qu'il a dans le sang « des globules verts et lapis-lazuli ». Cette vision imaginaire est à mettre au compte de ce merveilleux très particulier au Yémen, et qui est toujours prêt à s'activer dès que l'on y parle de musique. Mais elle participe aussi de cette touche d'égoïsme sans laquelle Yahyâ al-Nûnû ne saurait sans doute pas exprimer une vision si personnelle de sa musique, de sa tradition et du rôle qu'il y joue en tant qu'individu. De ce point de vue, il se distingue de la plupart des autres interprètes de cette tradition de Sanaa qui, comme on le sait, est aussi la tradition classique du Yémen.
- 4 Cette question du rôle de l'individu dans une tradition musicale en apparence assez impersonnelle (l'histoire n'a pas gardé le souvenir des noms des musiciens yéménites d'avant le début du XX^e siècle) m'avait déjà intrigué lors de la rédaction de mon ouvrage de 1997 sur cette musique². Dans *La médecine de l'âme*, on trouve la description d'un musicien dont je concédais qu'il n'était pas représentatif de tous les musiciens du Yémen, mais dont je pensais qu'il « dit peut-être tout haut ce que les autres pensent tout bas » (chapitre 10). Sept ans après, j'assume toujours ce point de vue, mais la présente traduction apportera de nouveaux éléments à la discussion, et posera mieux le problème des relations entre une tradition en cours de disparition et une formation autodidacte, notamment à travers l'écoute des vieux enregistrements sur 78 tours. De ce point de vue, il peut être intéressant de comparer les biographies de deux artistes yéménites à peu près contemporains : Yahya al-Nûnû, dans la présente autobiographie ainsi que dans les éléments donnés dans son CD paru dans la collection *Inédit* (2001a) ; Hassan al 'Ajami, dont un aperçu biographique est donné dans la notice du CD paru à l'Institut du Monde Arabe (2001b). En face de notre autodidacte, nous avons chez 'Ajami un parcours beaucoup plus classique, donc plus fidèle, mais aussi nécessairement moins libre par rapport à la tradition. Ainsi peut-on constater que le caractère autodidacte permet au musicien de reconstruire et de réinterpréter, donc de revivifier plus facilement la tradition, que l'on appelle cela du « traditionalisme » ou non.
- 5 A l'inverse, on peut se demander ce que vaut une formation autodidacte par rapport à celle d'une tradition assumée collectivement. Dans le cas de Yahyâ al-Nûnû, il faut cependant nuancer cette opposition dans la mesure où il semble avoir été beaucoup moins un autodidacte qu'il ne veut bien le dire, notamment dans sa formation vocale ; malheureusement, l'autobiographie passe trop vite sur cet aspect des choses. Ceci n'est pas pour nous étonner : l'apprentissage de la musique vocale étant très lié au religieux (et à la parole sacrée du Coran), il est habituel qu'il occulte ses propres aspects formels et techniques, car ceux-ci sont ressentis comme contraires à la spiritualité du texte, qui doit rester dominante (Nelson 1985).
- 6 Le présent article aura aussi le mérite de rétablir une vérité importante que j'avais dissimulée dans deux de mes publications précédentes. Ce musicien original que j'évoquais tout à l'heure, je l'avais rebaptisé, dans *La médecine de l'âme* (1997), du pseudonyme de 'Alî Mansûr ; or ce musicien n'était autre que Yahyâ al-Nûnû. De même, dans mon article de 1995, publié dans les *Cahiers* (p. 88 et suiv.), j'évoquais l'importance de la figure de ce musicien nommé 'Alî Mansûr pour mes enquêtes de terrain : il s'agissait encore de lui. Les lecteurs qui m'avaient fait l'honneur de me lire voudront bien rectifier d'eux-mêmes et me pardonner cette gymnastique intellectuelle dont l'utilité ne leur paraît peut-être pas évidente³. L'essentiel aura été de redonner ici au lecteur, à côté de ces autres publications sur le même sujet, la vision d'une tradition musicale donnée qui soit la plus complète et la plus variée possible. La présente traduction aura au moins servi à remédier à un défaut

fondamental de nos publications scientifiques: leur caractère de construction, que nous, chercheurs, n'avons pas toujours la lucidité de reconnaître...

7 Jean Lambert

Fig. 1 : Yahyâ al-Nûnû jouant d'un luth oriental et commentant du geste le texte de la chanson :
« Ne sois pas avare du luth, car il soigne les humeurs ! »

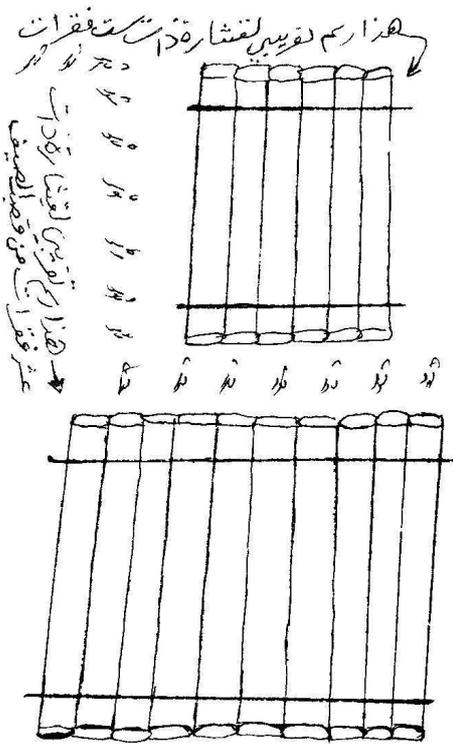


Photo : Jean Lambert

Autobiographie de Yahyâ al-Nûnû

- 8 Au nom de Dieu le Clément le Miséricordieux.
- 9 Moi, le pauvre en Dieu, Yahyâ Muhammad al-Nûnû, je suis né en 1941 dans une famille traditionnelle où l'on gagnait son pain dignement. Nous vivions dans les environs de Sanaa, à l'est de la ville, dans le Wâdî Sirr, tribu des Benî Hushaysh⁴.
- 10 Dieu m'a fait don d'une belle voix, avec de la délicatesse, du grain et de la fermeté. Qu'Il en soit remercié, il m'a donné une souplesse dans l'interprétation et une finesse d'expression. Après que j'ai eu dix ans, je participais à toutes les cérémonies et les fêtes en psalmodiant quelques vers du Coran, et ce pendant toute ma scolarité à l'école Ahmadiyya à Taz.
- 11 Dieu, qu'Il soit exalté, m'a aussi fait don d'une connaissance de la musique⁵, que personne n'avait eu avant dans ma famille. De la même façon, mon père Muhammad Hâshim al-Nûnû fut le premier dans la famille à avoir une passion pour l'art (*fann*) par exemple celui de s'habiller, et surtout pour l'écoute des tambours rituels (*mazhir*) dans toutes les fêtes et pour assister aux danses populaires, tout cela sans jamais avoir appris à jouer d'un instrument.

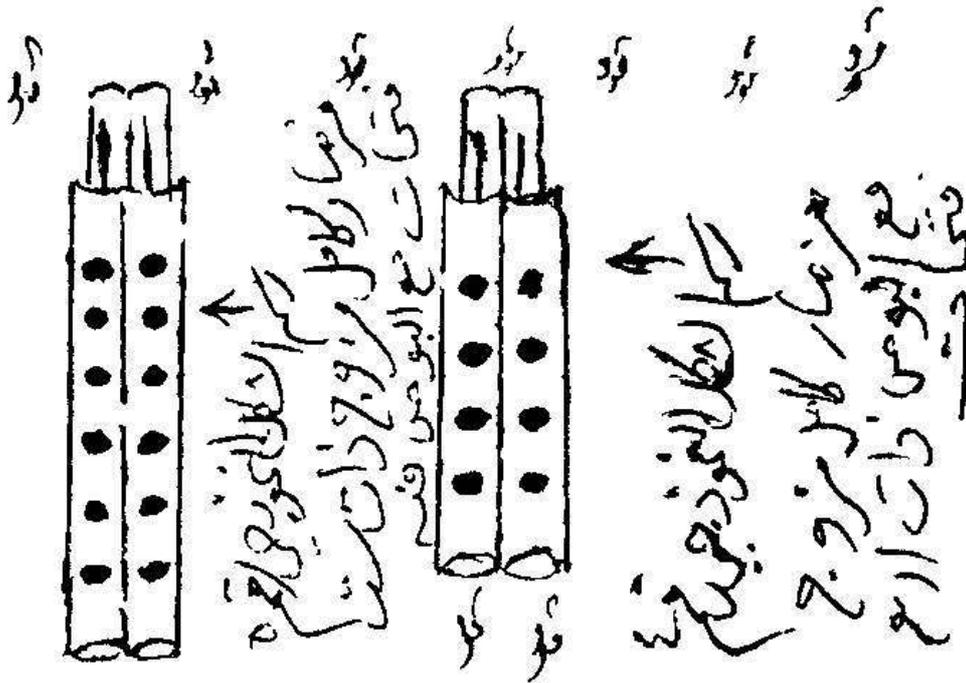
- 12 Depuis mon plus jeune âge, Dieu m'a aussi donné une puissante mémoire, qui m'a permis d'imiter et de répéter tout ce que je voyais en présence de mes petits camarades. Tout ce que j'entendais, je l'enregistrais, tout ce qui me plaisait en poésie, je le mémorisais immédiatement, et ce jusqu'à maintenant, Dieu soit loué ! J'aime tout ce qui ressemble au chant et à la musique, et j'en ressens une émotion forte, en particulier devant toute belle voix. Je me rappelle, un jour, j'étais chez le barbier qui était en train de me raser. Il y avait une radio qui diffusait une chanson de la libanaise Fayrouz. A un moment donné, la chanteuse montait dans l'aigu, avec je ne sais quelle délicatesse dans sa voix, cela a fait frémir la peau de mon visage, il se forma comme une ride à la surface de ma peau. Le barbier prit peur, il leva sa main tenant le rasoir, en s'écriant : « La peau de ton visage frémit ! C'est incroyable ! » Je lui ai dit : « Eteins la radio, ma peau redeviendra calme ! », car je savais que toute belle voix⁶, humaine ou instrumentale, coule dans mes veines au même titre que mon sang. Et jusqu'à maintenant, chaque fois que j'entre chez le barbier, il éteint sa radio...
- 13 Depuis ce temps, j'ai souhaité rédiger mes souvenirs de cette vie où j'ai tant aimé l'art et la musique. Cet amour de la belle voix est né avec moi, sous forme de globules verts et de lapis-lazulis, qui coulent aux côtés de mes globules blancs et rouges. En effet, je suis sorti du ventre de ma mère en fredonnant, et le proverbe *san'ânî* dit : « Celui qui fredonne chantera ; et celui qui chante dansera »⁷. Alors que tout nouveau-né, dans ce bas-monde, est sorti, sort et sortira en pleurant, moi, je ne pleurais pas.
- 14 Je me rappelle le premier instrument de musique que j'ai inventé : il ressemblait à une *qîthâra*⁸, à l'époque, j'avais sept ans. C'était un instrument en miniature, qui sonnait comme le *qânûn*. J'avais pris de la tige de sorgho (*dhura*) blanc, celui qui a des petits grains, comme le millet (*dukhn*) de Tihama ; à Mareb et Harib, on l'appelle « la tige de printemps ». Elle est beaucoup plus solide que la tige du millet. Donc, je coupe une tige au-dessus et en dessous de deux nœuds. Puis je fais une entaille avec un couteau bien affilé, de deux millimètres et demi, je sépare l'écorce de dessus la chair de la tige, sans couper sous le nœud. Et les deux bouts de cette lamelle restent solidaires avec la section sous le nœud supérieur et le nœud inférieur, à une distance de trois millimètres, des deux côtés. Au centre de la section, la lamelle reste éloignée du bord de la tige. J'assemble cinq sections les unes à côté des autres comme les doigts de la main. Puis je fabrique une tige fine dans du bois de *shawhat*, je la dépouille de son écorce, je la rend régulière et ronde ; elle a une épaisseur d'environ trois fois une allumette, et une longueur égale à la largeur des cinq sections assemblées. Je l'introduis sous la lamelle de chaque section en haut puis une autre tige de bois similaire en bas, tout près des nœuds, exactement de la même façon. Puis je fabrique une autre tige de bois, dépouillée de son écorce en son extrémité supérieure, comme un crayon, et j'en frappe les lamelles des cinq sections, et il en sort des sons¹⁰. Ensuite, je l'ai amélioré en ajoutant plusieurs sections, jusqu'à faire un *qîthâra* de dix sections, pour avoir beaucoup de sons. J'ai fait cela à cinq ans, et le mérite en revient à Dieu seul. On trouvera comme suit plusieurs schémas où j'ai dessiné les sections de tige de sorgho, les baguettes de bois de la *qîthâra*, sous sa forme petite (à cinq et grande (fig. 2).

Fig. 2 : La *qithâra* à six tiges et celle à dix tiges.

- 15 Lorsque je découvris les clarinettes (*mizmâr*) et leur roucoulement, sous leur forme double, à deux tuyaux, cette vision m'a fasciné (car les portes de l'art s'ouvrent par l'intuition). J'ai fabriqué mon premier *mizmâr* à un tuyau avec son embouchure, avec le même type de tige de sorgho. Je coupe une section sous ses deux nœuds, bien proprement, et j'en extrais la pulpe de l'intérieur de la tige, jusqu'à ce qu'elle soit parfaitement vide, et sans aucune fêlure. Puis je fais un feu de bois et j'y chauffe un long clou (tenu par un bout de chiffon) jusqu'à ce qu'il devienne rouge comme de la braise. Puis, le sortant du feu, je fais quatre trous dans cette section de tige vide. Lorsque le clou refroidit, je le remets au feu, jusqu'à terminer quatre trous bien ronds, comme pour n'importe quel *mizmâr* connu¹¹ aujourd'hui (ils sont faits aujourd'hui en canne à sucre).
- 16 Après cela, je suis passé à la fabrication de l'embouchure. C'est elle qui produit le son au moyen du souffle. Sa longueur est celle d'un doigt, soit exactement sept centimètres et demi. On doit la découper dans la petite tige (*malquf*) qui s'étend du haut de la tige de sorgho jusqu'à l'épi lui-même : elle est plus longue qu'une section de tige, et moins épaisse, et elle n'a pas de nœuds, comme dans la tige principale. J'en extrais la pulpe seulement d'un côté, qui va devenir la partie inférieure de l'embouchure, et je laisse la pulpe de l'autre côté dans une proportion d'un dixième de la longueur totale, afin qu'il ne se produise pas de fêlure. Puis j'entame une petite lamelle dont la largeur n'excède pas deux millimètres¹², en faisant une fente au tiers moyen de l'embouchure ; le bas de cette lamelle reste solidaire de l'embouchure, à la limite de ce tiers central.
- 17 Puis j'enfonce l'embouchure dans le tuyau du *mizmâr*, mentionné plus haut. C'est ce que l'on appelle un *mizmâr* complet à un tuyau. J'enfonce ce *mizmâr* dans ma bouche et je souffle dedans deux souffles (*nakhsayn*) en remplissant ma bouche¹³, et en fais sortir des sons. Habituellement, le joueur de *mizmâr* bouche deux trous avec l'index et l'annulaire de

la main droite et les deux autres trous avec l'index et l'annulaire de la main gauche pour produire les premiers sons (*darja*)¹⁴. Ensuite, j'ai essayé de faire un *mizmâr* double, puis j'en ai fabriqué un à six trous (fig. 3). J'ai essayé d'apprendre à en jouer, mais je n'ai pas réussi¹⁵. [...]

Fig. 3 : Le *mizmâr* à quatre trous et celui à six trous.



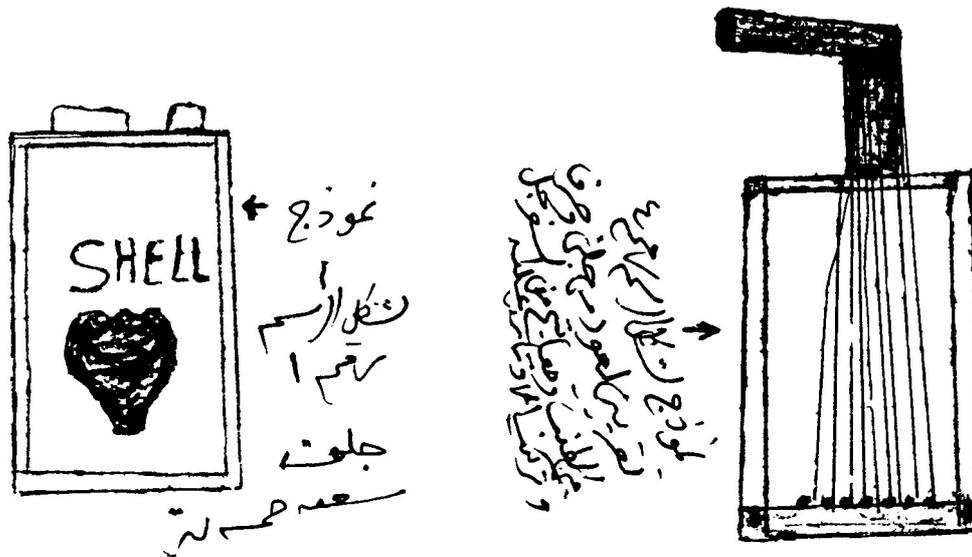
- 18 Alors que j'avais environ huit ans, j'ai vu un homme jouant de la vièle (*rabâba*) et j'ai été fasciné par la son de l'instrument, comme par la voix de l'homme. Je me suis mis à essayer d'en fabriquer un¹⁶. D'abord, j'ai recherché un arbre *shawhat*¹⁷ vert, duquel j'ai coupé la branche la plus solide, longue d'un mètre, et épaisse comme le plus gros doigt de la main. Je l'ai incurvé comme un arc et tendu ses deux extrémités avec une ficelle ordinaire et solide. J'ai laissé sécher cet arc au soleil sur le toit de la maison.
- 19 Lorsque j'ai senti qu'il était bien sec et courbé comme je le désirais, je me suis muni d'un rabot et je suis allé chercher un arbre *'ilb*¹⁸ bien vert. A l'aide du rabot, j'ai détaché l'écorce de la partie supérieure du tronc sur une longueur de 45 centimètres, une largeur de 5 centimètres et une épaisseur de 3 millimètres. J'ai courbé l'écorce de façon à former un anneau, pendant qu'elle était encore verte et bien fraîche, et j'ai réuni les deux extrémités avec du fil ordinaire. Puis je l'ai mise sur le toit pour qu'elle sèche au soleil.
- 20 Lorsque j'ai senti qu'elle était bien sèche et qu'elle conserverait sa forme arrondie, je l'ai prise et en ai ôté la ficelle. Je l'ai enduite d'huile (de sésame) pour qu'elle ne se fendille pas par la suite. Puis j'ai pris un fil de laine blanc (*za'l*) que j'ai filé en l'enduisant de cire à bougie pour en faire une corde bien solide, de 80 centimètre de long et 5 millimètres de diamètre. Je l'ai tendu entre deux points symétriques et opposés du cerceau d'écorce, de façon à en couvrir le plus grand diamètre. La corde reposait ainsi sur l'un des deux bords du cerceau. A l'une des extrémités, j'ai fait une boucle à la corde, pour une fixation ultérieure, alors que l'autre partie de la corde resta provisoirement libre. Je suis allé à la boucherie en quête de deux peaux intérieures de la queue grasse d'un agneau (*subla*). J'en ai recouvert les deux ouvertures du cerceau d'écorce, en lançant les peaux l'une à l'autre

- 23 Après toutes ces opérations, j'ai joué sur cet instrument, et c'était très facile ; la *rabâba* donnait un seul son grave, très beau car tous ses éléments étaient naturels ; la main droite produisait un son long et constant grâce au va-et-vient du « fouet », tandis que les doigts de la main gauche produisaient des intervalles en appuyant sur divers emplacements de la corde recouverte de peau. Comme l'instrument ne donnait pas les sons les plus expressifs dans l'aigu et le registre moyen, cela convenait pour accompagner d'autres instruments comme le luth de Sanaa ou le luth oriental, que j'ai découverts par la suite.
- 24 Lorsque j'atteignis mes douze ans, je commençai à fréquenter le monde avec mon grand frère, que j'accompagnais pour lui être utile. Et j'écoutais avec les participants du *magyal*²², la musique dans les « boîtes à chant » (*sanâdiq al-ghinâ*) dont on remontait le ressort comme les pendules murales. Ce phonographe avait une aiguille que l'on posait sur le disque circulaire en bakélite, pas des disques souples comme ceux que l'on utilisa ensuite sur le pick-up. Il y avait des disques de nombreux musiciens, yéménites et égyptiens et *shâmî*, de Syrie et du Liban et de Jordanie. Le premier disque que j'ai entendu, alors que j'avais douze ans, c'était à Mawiya, région de Taz, là où mon grand frère était fonctionnaire, chez le préposé au télégraphe, 'Alî al-Qâbisî, qui était d'origine turque. Ils avaient fait exprès de mettre le disque pour que j'entende, afin de se moquer de moi. C'était un disque Tâj 'Adanî, enregistré à Aden, d'un artiste qui était surnommé Al-Barbarî. Les paroles étaient :
- 25 « Un tarbouche rouge, ô Barbarî, un tarbouche vert, ô Barbarî ». Lui s'accompagnait au 'ûd et il faisait des sons étranges comme s'il appelait le bétail, à faire rire n'importe qui, même quelqu'un avec un cœur de pierre. Ensuite, al-Barbarî disait dans sa chanson : « ô mes frères, aidez-moi, ma femme me rend fou, elle mange, elle n'est jamais satisfaite, même ses yeux ressemblent à des yeux de mouton ! » Et il mélangeait ensuite des mots de dialecte d'Aden avec des mots d'anglais et des sons étranges. Alors j'ai ri, j'ai tellement rit que je me suis pissé dessus et les autres riaient tellement qu'ils en crachaient leur qat et qu'ils en pleuraient. Ensuite, j'en riais encore tout seul, lorsque je veillais et même dans mon sommeil.
- 26 Le deuxième disque que j'entendis, c'était du regretté Farid al-Atrache, le chanteur libano-égyptien, la chanson : « Yâ 'awâzil falfilû ». J'appris aussitôt les paroles par cœur et je la chantai immédiatement après l'avoir écoutée, et je la jouais avec ma langue, puis en m'accompagnant de mes doigts sur une boîte de conserve. Et ainsi, j'apprenais par cœur tout disque qui me plaisait, après l'avoir entendu une seule fois, par exemple : « Sors ô mon cœur ! » de la regrettée Umm Kalthûm, et une chanson d'Asmahân, la sœur de Farîd al-Atrache, « Ah si l'éclair pouvait avoir deux yeux », et la chanson « Le tapis magique » de Farid, « Vers mon pays aimé » chanté par Umm Kalthûm. Et bien d'autres disques de Sihâm Rafqî et Najâh Salâm, Sabâh, Fayrûz, Nasrî Shamseddin, puis les disques Taj 'Adani de Sâlih 'Abdallah al-'Antarî, et le cheikh 'Alî Abû Bakr, le cheikh Ibrâhîm al-Mâs, le cheikh 'Alî al-Bâr, 'Awad 'Abdallah al-Musallamî, BâMakhrama, le cheikh Ahmed 'Ubayd al-Qa'tabî. Tous, ils avaient enregistré leurs disques aux studios de Tâj 'Adanî. De tous j'appris par cœur, les paroles et les mélodies.
- 27 Pour moi, l'imitation (*taqlîd*) est une faiblesse et un défaut chez l'imitateur. En revanche, prendre le meilleur de tout ce que l'on entend, (c'est cela qu'il faut faire). Moi, avec ma voix naturelle, je veille à respecter la base (*qâ'ida*) de chaque mélodie, *darja*, *wastâ* et *sâri*²³ et autres. Tout disque qui me plaît, je transcris ses paroles sur un cahier de 40 pages. Le premier de ces cahiers date de l'année 1373 h [vers 1954], alors que j'étais au collège à Taz. Tout ceci malgré les difficultés de la vie : j'étais orphelin de mes deux parents, qui

ne m'avaient rien laissé à leur mort. Élève à l'école Ahmadiyya à Taz, dans la période nocturne, j'étais nourri, logé et éduqué aux frais de l'Etat.

- 28 Tout poème, que ce soit dans le genre courtois (*ghazal*) ou religieux, ou de reproches (*'atâb*) ou éloge de la beauté, ou d'intercession prophétique, je l'écris dans un de mes cahiers de chant tous numérotés. J'écoutais tous les disques, mais je fus influencé le plus par le cheikh Sâleh 'Abdallah al-'Antarî. Et j'ai continué à copier les poèmes et à les apprendre, ainsi que leurs mélodies, à partir des disques et d'autres sources. Le premier luth *san'ânî* que j'ai connu, c'était à Mâwiyya, chez le regretté musicien et chargé du télégraphe, 'Alî al-Qâbisî déjà mentionné. La première radio que j'ai connue s'appelait « à une seule fréquence », de la marque Faidor, c'était à Mawiyya, chez le percepteur du village, le regretté Mohammed Tuhânjî Basha. Ensuite, j'ai vu le luth de Sanaa une seconde fois à Taz, alors que j'y faisais mes études, c'était le luth du regretté grand artiste Qâsim al-Akhfash, chez Najmî Jawdât, dans un *magyal* avec des collègues. Et ma curiosité augmentait. Je terminai mes études secondaires à l'école Ahmadiyya en 1379. Je passai ensuite à l'école des Télécommunications à Taz également, et j'avais alors dix-neuf ans. Quand je rejoignis les Télécommunications, je louai une pièce et une salle d'eau dans le quartier al-Jahmaliyya, à Taz, malgré l'existence de la maison de mon père, où habitaient mes autres frères. Mais comme j'étais passionné par la musique et aussi par le qat, je préférais cela. Je trouvai une boîte de conserve de lait Na'na'a de couleur jaune et de taille moyenne, environ trois quarts de gallon²⁴. Cette boîte avait une résonance musicale extraordinaire lorsque je jouais dessus et je l'ai gardée dans une caisse à vêtements lorsque je suis revenu de Taz à Sanaa, puis je l'ai emportée dans de nombreuses régions où je me suis déplacé lors de mon travail dans le télégraphe sans fil.
- 29 En 1965, j'ai fabriqué un instrument qui ressemble à un 'ûd. J'ai pris un bidon d'huile de la société britannique Shell. J'ai ouvert tout le dessus puis je suis allé à un atelier de menuisier à Sanaa. Là, j'ai pris un morceau de bois de *tunub*²⁵ de 80 centimètres, un morceau allongé d'une largeur de 10 centimètres à un bout, et de seulement 5 centimètres à l'autre. J'ai enfoncé ce morceau de bois dans le haut du bidon, qui était ouvert, et je l'ai fixé avec des clous à l'intérieur. Puis j'ai pris une autre pièce de bois de 60 centimètres de longueur et 5 centimètres de large, que j'ai divisée en trois pièces égales, et j'ai cloué ensemble ces trois pièces pour en faire un cordier, que j'ai fixé sur le manche. Puis j'ai acheté un jeu de cordes et cela faisait un luth (fig. 5).

Fig. 5 : Comment fabriquer un luth avec un bidon d'huile.



- 30 Et après que Dieu m'ait aidé à fabriqué ce luth dans un bidon d'huile, j'ai enfin commencé à apprendre à en jouer. Et sache, ô noble lecteur, que je ne me suis fait aider de personne pour apprendre à l'accorder, car grâce à Dieu, j'ai une oreille qui distingue tous les sons, que la corde soit pincée ou non. Malgré mes difficultés économiques, j'ai pu enfin m'acheter un 'ûd *sharqî*, et ceci à la fin de l'année 1966. A cette époque, je m'étais déjà marié avec ma deuxième épouse, après que la première ait décédé prématurément. Et l'oncle maternel de ma deuxième épouse était le lettré, le savant, le vénérable 'Abd al-Rahmân Abû Tâlib. Je lui dis : « Ô Monseigneur, j'ai un souhait très ardent, c'est celui d'apprendre à jouer du 'ûd après que Dieu m'ait donné une belle voix, et aussi une bonne oreille, mais comme vous le voyez, ma situation matérielle est très mauvaise, et mon instrument est misérable. Est-ce que vous me conseillez de continuer de donner libre cours à cette passion qui coule dans mes veines comme y coule mon sang ? » Aussitôt, il composa un poème où il campait mon personnage et où il me conseillait :

« Moi, même si je dois peiner toute ma vie
 Il faut que mes cordes sonnent en mélodies
 Malgré l'absence d'un musicien pour me guider
 Combien l'argent m'aiderait, quel rêve !
 C'est ma volonté, même si les soucis me pèsent
 De parvenir au but, et les soucis me bercent
 Alors mes doigts, jouez et ne vous trompez pas
 Suivez votre chemin, et mon ivresse musicale vous aidera. »
 (janvier 1967)

- 31 Et parce que la passion contrebalance chez moi toute déficience psychologique, j'ai travaillé, j'ai travaillé. J'ai chanté avec la boîte de conserve, avec le plateau en cuivre, avec le plateau à thé, et avec le 'ûd, et j'ai persisté dans l'apprentissage. Je me suis fait une collection de copies sur cassettes des disques anciens de ceux qui m'avaient précédé dans le chant de Sanaa authentique et dans la tradition san'ânî, comme le cheykh 'Alî Abû Bakr, le cheykh Sâlih 'Abdallah al-'Antarî, le cheykh Mohammed al-Mâs, le cheykh Ibrâhîm Mohammed al-Mâs et son frère 'Abd al-Rahmân al-Mâs, le cheikh Ahmed 'Ubayd al-Qa'tabî, ainsi que le sayyid et cheikh Ahmed Ismâ'îl Fâyi', le sayyid et cheikh Qâsim al-Akhfash; al-Jarrâsh, Bâ Makhrama et al-Musallamî, que Dieu les ait tous en Sa

Miséricorde. J'ai aussi des cassettes de leurs élèves, qui ont vécu à Sanaa [...], ainsi que des grands chanteurs égyptiens et *shâmî* dont j'ai parlé précédemment. En plus, je conserve précieusement sur cassette les meilleurs morceaux que j'ai moi-même enregistrés. J'ai aujourd'hui environ une centaine de cassettes au 'ûd à quatre (cordes) de Sanaa²⁶, ainsi qu'au 'ûd syrien et au 'ûd turc.

- 32 Mon attirance personnelle va d'abord au cheykh Sâlih 'Abdallah al-'Antarî, et jusqu'à maintenant, je ne cesse de le suivre dans son jeu instrumental, sa technique vocale et la prononciation de la langue chantée, qui dépendent des organes vocaux comme le nez et la poitrine. Et si j'ai pris de lui ne serait-ce que dans la proportion d'un pour dix, c'est sans imitation servile, car comme je l'ai dit, l'imitation est une déficience et un défaut chez l'imitateur. L'imitateur est enchaîné²⁷, il n'a pas de personnalité artistique. Quant à moi, je prends le meilleur de tous ceux qui m'ont précédé, et je me suis tenu à cette ligne de conduite.
- 33 Je n'ai fréquenté aucun de ceux qui ont émergé depuis les années soixante et qui prétendent au titre d'artiste (*fannân*). Aucun d'entre eux n'a attiré mon attention, ni les cordes de leurs luths. Le poète dit à ce propos : « Celui qui suit son chemin finira toujours par arriver. »
- 34 Il me faut rappeler que je n'ai commencé à jouer du 'ûd qu'après avoir mémorisé environ cent cinquante poèmes dans les genres de l'éloge, de l'amour courtois, de l'intercession prophétique, dans la mystique, dans les doux reproches. Et je les chante tous sur plusieurs mélodies de la tradition *san'ânî*, et je les joue de mille manières comme le *tafrîd*, la *zafâra*, le *mashûb bi-sils*²⁸.
- 35 Et le mérite en revient à Dieu seul, « qui a enseigné à l'Homme ce qu'il ne connaissait pas »²⁹.

BIBLIOGRAPHIE

Références bibliographiques

LAMBERT Jean, 1995, « "Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre". Une ethnomusicologie sans magnétophone ? » *Cahiers de musiques traditionnelles* (Genève) 8, « Terrains » : 85-104.

LAMBERT Jean, 1997, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre : Société d'ethnologie.

NELSON Kr., 1985, *The Art of Reciting the Qoran*. Austin : Univ. of Texas Press.

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

PIAMENTA Moshe, 1990-91, *Dictionary of Post-Classical Yemeni Arabic*, Leiden, New York, København, Köln : E. J. Brill.

RACY Ali Jihad, 1994, « A Dialectical Perspective on Musical Instruments : The East-Mediterranean *Mijwiz* ». *Ethnomusicology* (Champaign, Il) 38/1 : 37-57.

RYCROFT David, 1984, « Musical Bow », in Stanley Sadie ed. : *The New Grove's Dictionary of Musical Instruments 2*. London : MacMillan : 719-723.

YAMMINE Habib ; 1995, *Les hommes de tribu et leur musique (Hauts plateaux yéménites, vallée d'al-Ahjur*. Thèse de Doctorat. Paris : Université de Paris X-Nanterre.

Références discographiques

2001a, *Yémen. Le chant de Sanaa. Yahya al-Nûnû*. Livret : Jean Lambert. Paris, 1 CD Inédit, Maison des Cultures du Monde, W 260099.

2001b, *Yémen. Le chant de Sanaa. Hassan al-'Ajamî & Ahmed 'Ushaysh*. Livret : Jean Lambert. Paris : Institut du Monde Arabe. 1 CD Harmonia Mundi. DDD 321 029.

NOTES

1. Pour la traduction, j'ai suivi aussi fidèlement que possible les 32 pages de texte manuscrit très dense, tout en essayant de rendre au mieux le style semi-oral semi-écrit de l'auteur, avec lequel je suis assez familier. Dans un seul cas, j'ai véritablement réduit le texte: il s'agit de la description de la fabrication de la vièle, qui était trop longue et trop confuse.
2. Je m'étais inspiré des réflexions de Bruno Nettl sur ce sujet (notamment 1983: 256).
3. J'avais dû recourir à des pseudonymes pour masquer l'identité de la plupart de mes informateurs, tant le sujet de la musique me semblait sensible au Yémen. Je ne suis pas sûr que j'en aurais fait autant aujourd'hui.
4. L'auteur n'est pas de la tribu des Beni Hushaysh, car sa famille appartient à la caste des *sayyid*, les descendants du Prophète. Il a néanmoins eu une enfance de petit campagnard.
5. Le mot français « musique » traduit ici un concept yéménite beaucoup plus flou, *fann*, « l'art », mais c'est bien de ce que nous entendons par « musique » qu'il s'agit ici. Parfois, l'auteur emploie ensemble les deux mots *al-fann wa-l-mûsîqâ*, ce qui, dans ce contexte, est redondant.
6. La polysémie de l'arabe *sawt* est ici intraduisible par un seul mot en français, puisqu'il désigne aussi bien le bruit, le son en général, la voix et le cri des animaux.
7. L'usage de ce proverbe est intéressant, car habituellement, il est utilisé dans un sens péjoratif, la pratique musicale étant très mal vue dans la société yéménite traditionnelle, alors qu'ici, l'usage qui en est fait par al-Nûnû est tout à fait positif.
8. Le mot *qîthâra* est seulement d'usage classique. La suite de la phrase montre qu'il s'agit dans l'esprit de l'auteur d'une cithare sur cadre.
9. *Qasab al-sayf*. Au Yémen, le mot *sayf* ne désigne pas l'été, comme en arabe classique, mais plutôt le printemps.
10. L'instrument s'apparente donc effectivement à une cithare, mais idiocorde et non pas « sur cadre », puisque chaque « corde » (c'est-à-dire chaque lamelle) est inséparable de son résonateur. Le type de mise en vibration des lamelles l'apparente plus au *santûr* iranien ou au *cymbalum* qu'au *qânûn* arabe.
11. Ce passage soulève une interrogation difficile : habituellement, le *mizmâr* yéménite a cinq trous (Yammine 1995), et alors que celui de Syrie et du Liban, le *majwiz*, en a six (Racy 1994 : 46). Quatre est un nombre atypique. Répond-il cependant à une réalité encore inconnue au Yémen ? On peut en douter.
12. Le millimètre, c'est connu, fait un cheveu (note de l'auteur).
13. L'auteur veut parler ici de la technique du souffle continu.

14. Ici, la signification du mot *darja* n'est pas claire ; dans un contexte tout à fait différent, il signifie « premier cycle rythmique ».
15. L'auteur ne précise pas que jouer de cet instrument est un tabou pour sa caste sociale, ce qui explique très probablement que ce talent supplémentaire ne soit pas développé chez lui, donc pour une raison sociale, et non pas par hasard.
16. Comme on va le voir, il ne s'agit pas à proprement parler d'une vièle.
17. Arbuste à feuilles persistantes, *Acalypha fruticosa* Forsk ou *Grewia populifolia* Land (Piamenta 1990, tome 1, « *Shawhat* »).
18. Le mot *'ilb* désigne au Yémen plusieurs arbres différents (Piamenta 1990-91, tome 2, « *'alab* », mais il semble qu'il s'agit ici du jujubier.
19. Il ressort de cette description que l'une des deux peaux est plaquée sur la corde, à la manière des tambours de type *bendîr*, connus d'Afrique du Nord au Proche-Orient. Mais on va voir que la fonction de cette corde diffère entièrement de l'« âme » du *bendîr*.
20. Cette technique ressemble à celle de l'arc à foret utilisés traditionnellement par les menuisiers yéménites : elle s'en inspire probablement, mais à cette différence qu'il ne s'agit pas ici de faire pivoter un objet rigide, mais de faire vibrer une corde.
21. On comprend que cet instrument n'est pas une vièle à archet (*rabâba*) : ici, la corde n'est pas appuyée sur la peau par un chevalet pour la mettre en résonance, elle n'est solidaire que du cadre du tambour ; l'arc ne sert pas à frotter la corde de l'instrument, ce n'est pas un archet, mais il sert à la tendre. Il s'agirait donc plutôt d'un arc musical à résonnateur ; il diffère cependant de tous les arcs musicaux connus, dans la mesure où, chez ces derniers, le résonnateur est toujours fixé à l'arc lui-même, et non pas à la corde (Rycroft 1984 : 719-720). On peut douter que la mise en branle de la corde par la main droite de la façon décrite, produise un son constant, et que les doigts de la main gauche parviennent à produire des intervalles bien distincts. Ne s'agit-il pas ici d'une organologie imaginaire, issue à la fois d'un cerveau d'enfant ingénieux, et de la mémoire rétrospective d'un adulte ?
22. Le *magyal* est la réunion des hommes l'après-midi, habituellement accompagnée de la mastication du *qat* (Lambert 1997).
23. Ces trois mots désignent les trois mouvements de la suite de Sanaa.
24. Un galon fait en général vingt litres.
25. Bois local dont on fait aussi le corps du luth lui-même (Lambert 1997).
26. *Al-'ûd al-arba' san'ânî*, expression intéressante car elle est attestée dans les premiers enregistrements musicaux de la Péninsule arabique en 1904
27. Jeu de mot de type proverbial : *al-muqallid muqayyad*.
28. Respectivement : « goutte-à-goutte », « tresse », « accompagné d'une chaîne ». Ces trois techniques sont décrites en détail dans mon ouvrage *La médecine de l'âme* (1997).
29. Citation coranique.

RÉSUMÉS

Après une brève présentation par Jean Lambert, la traduction de l'arabe de l'autobiographie du musicien yéménite Yahyâ al-Nûnû raconte ses années d'enfance et de formation. Dans son enfance, le futur musicien était passionné par la fabrication d'instruments de musique, avec les moyens de fortune qui étaient ceux d'un petit campagnard dans les années quarante au Yémen.

Sa formation commença grâce à la découverte de sa sensibilité épidermique à la musique (« son amour pour les belles voix, qui coule dans ses veines comme des globules verts ») ainsi que grâce à sa découverte du gramophone. C'est en autodidacte qu'il partira à la recherche de la tradition authentique de Sanaa, notamment sur le plan poétique.

AUTEURS

YAHYÂ AL-NÛNÛ

Yahyâ AL-NÛNÛ est un musicien traditionnel du Yémen. Spécialiste du chant de Sanaa, il est l'un des derniers à jouer du luth yéménite, *tarab* ou *qanbus*. Il s'est produit pour la première fois en France en 2000, à la Maison des Cultures du Monde.

JEAN LAMBERT

Jean LAMBERT est ethnomusicologue, spécialiste du Yémen et maître de conférences au Musée de l'Homme (Paris). Il est aussi actuellement président de la Société Française d'Ethnomusicologie (SFE).