



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 5. Año 2002

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 3»
Transculturaciones Musicales Mediterráneas

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Presidente y Fundador

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Director

MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

ANGEL MEDINA

MOHAMED METALSI

JOSEP MARTÍ

MANUEL LUNA

ESTEBAN VALDIVIESO

DAVID COPLAN

SUSANA ASENSIO

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

MANUEL LORENTE RIVAS

MARTA CURESES

MANUELA CORTÉS

STEVEN FELD

CARMELO LISÓN TOLOSANA

JOSÉ MANUEL GAMBOA

Secretaria del Consejo de Redacción

MARTA CURESES

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-487/95

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

Vol de Mélodies ou mécanismes d'emprunt?

Pour une contextualisation historique des métissages musicaux entre le Yémen et le Golfe.

Jean Lambert

Musée de l'Homme, Paris

C'est seulement dans les années 80 que les relations historiques entre la musique du Yémen et la musique du Golfe ont commencé à attirer l'attention des chercheurs ('Obaydali 1982 ; Ghânim 1986). Ce sujet très vaste présente un enjeu important, celui de resituer la culture musicale du Yémen, quelque peu enfermée dans un superbe isolement, dans son environnement régional, avec lequel elle a pourtant eu des échanges de tout temps. Très parcellaires, ces écrits n'ont pas suscité jusqu'ici de synthèse, en particulier sur le plan historique. En passant en revue les sources aujourd'hui accessibles, je voudrais effectuer ici quelques recoupements et esquisser quelques hypothèses.

La musique du Golfe, comme celle du Yémen, présente peu de sources écrites. Il y a aussi la tradition orale, grâce à laquelle on peut remonter jusqu'au début du siècle pour établir une connaissance véritablement de type historique, mais rarement plus. Le livre de Mbarek al-'Ammârî sur Mohammed Ben Fâres (1991-94-96) montre tout ce qu'il est possible de faire dans ce sens pour le cas de Bahrein. Il a aussi montré l'étendue de l'influence de la poésie yéménite dans la poésie chantée à Bahrein. Une autre catégorie de documents est représentée par les enregistrements commerciaux qui, dans le Golfe, remontent à 1927, et au Yémen à 1938.

L'un des grands défis auxquels l'ethnomusicologie est confrontée (de même que l'ethnologie en général), est celui de l'intégration de ses modes de savoir synchroniques dans une perspective historique, qui est à la fois une garantie d'objectivité scientifique, mais surtout peut-être, une exigence déontologique : ne pas considérer les Hommes et les musiques que nous étudions comme de simples objets, mais comme des êtres vivants et cherchant à donner un sens à leur vie. Dans son introduction au livre *Ethnomusicology and Modern Music History*, Stephen Blum note que «La musique permet souvent de réconcilier des modes de vie et des attitudes opposées (y compris des attitudes opposées envers le temps et l'Histoire) (Blum 1993 1)». Cependant, l'approche ethnologique nous montre bien que ces élaborations sur le temps et l'Histoire ne sont pas linéaires: Blum note encore qu'il s'agit souvent d'examiner les «innombrables histoires locales qui se complètent», mais qui, plus souvent encore, «s'opposent» (Blum 1993, 5).

Mon propos est donc ici d'examiner les relations historiques entre la musique yéménite et la musique du Golfe, entre lesquelles il existe une longue histoire de contacts directs depuis au moins trois siècles, mais aussi, plus récemment peut-être, une série de frictions et de malentendus à base identitaire. J'étudierai plus particulièrement ce problème dans un type de musique assez similaire dans les deux régions, la musique profane citadine consistant principalement en un chanteur soliste s'accompagnant lui-même du luth à manche court,

'*ūd*, et éventuellement accompagné par un nombre et des formes variables d'instruments de percussions. Dans le Golfe, il s'agit du *sawt*, et au Yémen, de formes diverses que l'on peut englober sous le terme de *ghinā* (Lambert 1997). En général, la poésie composée par des lettrés est transmise par écrit.

Musiques régionales et identités en construction en Arabie et dans le Golfe

On sait que les frontières des états modernes sont largement issues de l'époque coloniale, et qu'elles contribuent à déterminer la formation des identités nationales contemporaines de manière complexe, et souvent douloureuse, dans la Péninsule Arabe comme ailleurs. C'est ce dont témoignent les différents frontaliers existant de manière endémique dans les années 90 (Yémen-Arabie saoudite, Yémen-Erythrée, Qatar-Bahreïn), sans parler de ceux qui se sont envenimés ou s'éternisent (Koweït-Irak). Chacun de ces conflits est l'occasion pour ces nations en train d'émerger de redéfinir leur identité les unes en relation avec les autres. Ainsi par exemple, le traité de paix qui vient d'être signé par le Yémen et l'Arabie Saoudite (2000) consacre l'abandon définitif de la revendication du Yémen sur l'Asir, région méridionale de l'Arabie Saoudite qui appartenait pourtant à l'aire sud-arabe par son histoire, sa géographie et sa culture¹.

Par ailleurs, le Yémen continue à ressentir comme une injustice le fait d'être le seul pays de la Péninsule à n'avoir pas été intégré au Conseil de Coopération du Golfe, qui réunit toutes les petites monarchies pétrolières et l'Arabie Saoudite. En conséquence, ce Conseil apparaît comme un club de pays riches et peu peuplés, tout à l'inverse du Yémen qui est pauvre et connaît une explosion démographique. Le Yémen étant le seul régime non monarchique dans la région, l'opposition se situe également à ce niveau. Enfin, le Yémen ayant connu une continuité de civilisation sur plusieurs millénaires, les Yéménites ont tendance à penser leur identité nationale par contraste avec les sociétés bédouines du centre de l'Arabie, considérées, sous cet angle, comme frustrées et sans véritable civilisation. Cela s'exprime souvent sous la forme suivante : «Les Arabes viennent du Yémen, qui était le berceau de la civilisations sémitique, voire le berceau de l'Humanité».

Dans ce contexte de redéfinition des identités nationales, même les débats concernant des domaines de la culture en apparence bien éloignés de ces problèmes sont directement concernés. C'est le cas de la musique.

Les mélodies yéménites dans le Golfe: pillage ou emprunts culturels?

Les Yéménites ont actuellement le fort sentiment que l'on pille leur patrimoine musical, et même que l'on vole leurs mélodies. Articles dans la presse, interventions enflammées dans les colloques, rumeurs courant dans les salons, ce sentiment très général s'exprime de façons très diverses, mais toujours passionnelles. Parfois justifié, il est basé sur un déséquilibre socio-économique et culturel qui se traduit par les faits suivants:

1. Pour les Yéménites, cela a représenté un sacrifice considérable, après plus de 65 ans de revendication. Simultanément, se posait le problème de la normalisation de la présence en Arabie de nombreux émigrés yéménites qui avaient dû la quitter à la suite de la Guerre du Golfe.

- la production de disques, de cassettes et de concerts est assez florissante dans le Golfe parce qu'il y existe un marché de consommateurs argentés, ainsi qu'un niveau technique élevé, mais récent;

- beaucoup d'artistes yéménites émigrant en Arabie ou dans le Golfe contribuent à diffuser des formes musicales yéménites à l'extérieur du Yémen, (Abû Bakr Bâl-Faqîh, 'Abd al-Rabb Idrîs, Ahmed Fathî), sans toujours afficher suffisamment leur «yéménité» au goût des mélomanes yéménites, et souvent sous des formes modernisées qui suscitent la polémique.

- Dans la toute dernière période (celle de la cassette et de la télévision), beaucoup de musiciens du Golfe recherchent des mélodies yéménites pour les adapter à de nouvelles paroles pour en faire de nouvelles chansons, sans nécessairement reconnaître leur dette à la culture yéménite. C'est seulement ce cas de figure restreint que l'on peut considérer à juste titre comme du pillage (du moins aujourd'hui). Mais ce qui est intéressant, c'est surtout le contexte culturel et historique par rapport auquel ces faits prennent leur sens.

- cette situation est ancrée dans un autre déséquilibre dont l'on peut dire qu'il est inverse: en ce qui concerne la musique traditionnelle, notamment la musique citadine, le Yémen était dans les derniers siècles et est jusqu'à aujourd'hui bien plus riche en mélodies et en textes poétiques, que le Golfe. Les textes yéménites sont chantés dans le Golfe depuis au moins le XVIIIème siècle. Sur le plan des mélodies, on a moins d'informations, mais l'absence d'une véritable musicologie locale encourage les journalistes et le grand public à tirer un trait d'égalité entre textes et mélodies...

Etant donnée l'ampleur de la période historique concernée, il y a sans doute eu plusieurs phases à ce voyage des formes poético-musicales, en fonction des circonstances politiques, de l'évolution des techniques de transport et de communication, etc... Mais il est évident que l'affirmation récente des états-nations, en favorisant un nationalisme au sens moderne, aussi bien culturel que politique, aiguise cette perception du «vol», alors qu'auparavant, les mélodies circulaient librement, et que cela ne choquait personne, ou du moins, cela ne cristallisait pas de telles oppositions. Dans la première partie du XXe, la reconnaissance de l'origine «yéménite» des formes musicales était souvent indiquée sur les disques 78 tours, même sur ceux enregistrés par des musiciens du Golfe: la dette était reconnue, de manière traditionnelle, et il ne semble pas qu'il y ait eu à cette époque un sentiment de spoliation. Mais il s'agissait surtout à l'époque de «couleurs» (*lawn*) régionales (*san'ânî*, «de San'â», *shihri*, de Shihr, etc...) qui ne cristallisaient pas encore des entités nationales. D'autre part, l'émergence du statut social moderne de l'«artiste» (*fannân*), avec ses aspects individualistes et mercantiles (Lambert 1989) accentue sans doute certaines contradictions.

Les formes du *sawt* à Bahrein et à Koweït et leur émergence

On n'a que très peu d'informations sur les origines de la forme musicale *sawt*. Ce que l'on sait avec certitude, c'est qu'une telle forme musicale apparaît sous ce nom dans les disques 78 tours enregistrés par des Bahreïnîs et des Koweïtiens dans les années 20.

Le *sawt* est une forme musicale dont le style ne peut être confondu avec aucun autre. Je le définirai en quatre points:

1/ la forme *sawt* en tant que telle, avec ses deux cycles

- 'arabî, qui peut être transcrit à 4 ou à 8 temps et
- *shâmî* à 6 temps (figure 1 a et b).

Ces cycles sont réalisés principalement par l'instrument de percussion *mirwâs*², selon une structure caractéristique de timbres opposés, *dûm* et *tak*. Cela à lui seul suffirait à faire du *sawt* une forme originale, car ces deux cycles rythmiques sont tout-à-fait spécifiques, ils n'existent nulle part ailleurs. On trouve au Yémen, et un peu partout dans le monde des cycles à 4 et à 6 temps, mais pas structurés de cette façon, ni avec les mêmes accents et les mêmes divisions internes. La stabilisation de ces deux formes (voire leur fixité), et le fait qu'elles soient complémentaires (4 et 6) sont nécessairement des phénomènes relativement anciens, ils ont été manifestement polis par le temps et peuvent remonter au moins au XIXe siècle.

2/ la formule caractéristique de la *tawshîha* est une mélodie dans le mode *rast* sur *do*¹, toujours la même, qui permet au joueur de luth de montrer sa virtuosité, car c'est là qu'il improvise le plus. Le fait que la *tawshîha* soit différente de la mélodie du *sawt* qui la précède, sur le plan modal, est lui aussi intéressant³. Ça aussi n'existe nulle part ailleurs.

3/ la forme d'introduction non-mesurée *istihlâl*, est moins caractéristique, elle est très proche de ce que l'on appelle *mawâl* ailleurs dans la Péninsule arabique. Mais elle a la particularité de ne pas distinguer l'instrumental et le vocal sur le plan terminologique.

4/ la danse *zafan* accompagnant habituellement le *sawt*, se caractérise par la brièveté de l'intervention des danseurs, leurs bonds soudains, leurs tremblements et leurs déhanchements gracieux. Elle présente des similarités avec certaines danses yéménites, mais pas dans le même contexte. Elle est pratiquée dans la diaspora arabe et hadrami jusqu'en Indonésie et en Malaisie (Nor 1993), sans que les relations entre ces formes n'aient été soigneusement comparées.

D'autres formes sont signalées par certains auteurs, comme le *khatem* (voir plus loin), mais elles n'entrent pas directement dans le concept de *sawt*.

Le *sawt* est chanté dans toutes les grandes villes du nord du Golfe, principalement Koweït et Bahrein. L'histoire du *sawt* n'est pas connue précisément, mais certaines observations anthropologiques permettent d'émettre quelques hypothèses. A Bahrein, le *sawt* est l'apanage des familles aristocratiques et des familles d'artisans de Manâma et de Muharriq. Il est associé aux lieux de sociabilité que représentaient les *dûr*, ces établissements quelque peu interlopes où les hommes se rencontraient pour s'isoler du milieu familial. A Bahrein, le *sawt* est clairement associé à la communauté sunnite, principalement urbaine et dont est issue la famille régnante, alors que la partie rurale de la population, de souche plus ancienne, et en majorité chiite, ne pratique pas cette forme, du moins pas dans un passé récent.

L'émergence historique du *sawt* en tant que tel est donc nécessairement liée à l'établissement

2. Cet instrument existait déjà dans le Hadramawt au XVI^e siècle, puisqu'il est mentionné par le poète Bâ Nabû' ('Ammârî 1996, 133). Mais cela ne prouve pas de manière absolue qu'il ait été d'origine yéménite.

3. On pense tout de suite au *tawshih* yéménite, qui est une forme similaire d'assemblage des mélodies, en général de modes différents, mais qui, à l'inverse du Golfe, est une forme exclusivement vocale.

du pouvoir urbain de la famille Al Khalifa et de ses partisans, qui s'installe à Bahrein à la fin du XVIIIème siècle⁴. On peut donc difficilement imaginer que les formes principales du *sawt* aient existé à Bahrein avant cette date. Il est également peu probable que ces nouveaux arrivants les aient apportées avec eux du Nejd dont ils étaient issus, du moins déjà homogènes telles que nous les connaissons. On peut donc émettre l'hypothèse provisoire qu'elles sont nées au cours du XIXème, c'est-à-dire au cours de l'affirmation progressive de l'état des Al-Khalifa, à l'abri duquel cet art a sans doute prospéré, et de même au Koweït pour la même période historique, sous les auspices de la dynastie des Al Sabâh, ces deux dynasties ayant connu des circonstances politiques assez similaires (protection britannique pendant une partie du XIXème siècle). Les deux traditions présentent d'ailleurs des différences non négligeables, mais sur lesquelles il n'est pas possible de s'étendre ici.

La poésie yéménite chantée dans le Golfe au XVIIIe et au XIXe siècle

Grâce à l'ouvrage d'al-'Ammârî (surtout le tome III, 1996), on a un premier panorama de la poésie qui est chantée dans le *sawt*, du moins à Bahrein. On y trouve environ trois cinquièmes de poèmes en arabe classique, dont de nombreux auteurs médiévaux comme al-Mutanabbî, Abû Nuwwâs et Bahâ al-Dîn Zuhayr. Les deux autres cinquièmes sont représentés par des textes en poésie dialectale de type *homaynî*, dont la très grande majorité est yéménite, et une petite minorité est de type *zuhayrî*, irakienne. Le plus grand poète concerné est Yahya 'Umar de Yâfi'. Les autres poètes sont pour la plupart originaires du Hadramawt : Abd el-Rahmân Mustafâ al-'Aydarûs, Khû 'Alawî, 'Abdallah Muhammad Bâ Hasan; on trouve aussi quelques poèmes de 'Abd al-Rahman al-Anisî, originaire de Sanaa, et aussi les poètes de biographie inconnue, mais à coup sûr yéménites : Ibn Ja'dân, Abû Mutlaq ('Ammârî 1991, 335-338). On peut déjà en conclure une remarque importante: l'influence directe de Sanaa est bien moindre que celle du Hadramawt et de Yâfi'. L'une des questions de fond qui se posent, c'est comment se sont opérées ces influences. En effet, rappelons qu'il s'agit de musique citadine, traditionnellement pratiquée dans des cercles aristocratiques, et dont on ne peut pas imaginer qu'elle se soit diffusée aussi facilement que les chants de marins, par exemple, qui profitèrent directement des échanges maritimes entre les côtes du Yémen et celles du Golfe. Ici apparaît alors une hypothèse qui pourrait se révéler fructueuse: la poésie (et la musique) yéménite se serait diffusée dans le Golfe non seulement à la faveur d'un rayonnement culturel direct dans cette région, mais plus particulièrement à la faveur de l'émigration des Hadramis hors du Yémen qui, beaucoup plus que dans le Golfe, s'est faite vers l'Inde, l'archipel indonésien et l'Afrique de l'Est. Dans un contexte de déclin économique du Hadramawt (Tuschschrer 1997, 62-63), cette émigration devint relativement massive à partir de la fin du XVIIème siècle. Si l'Inde en fut l'une des destinations principales, c'est que des Yéménites étaient au service des sultanats musulmans, déjà depuis au moins le XVIème siècle (Khalidi 1997, 69), et que ce système

4. Même si par ailleurs le pays a connu des phases de puritanisme où la pratique musicale était mal considérée ('Ammârî 1991, 39-40).

se développa avec l'effritement de l'empire moghol, en particulier au Gujerat dans le Deccan (Hayderabad) (Idem, 69)⁵. Or ces mercenaires arabes *n'étaient pas que yéménites*. De même dans le commerce, il y eut sans aucun doute des rencontres entre commerçants hadramis et du Golfe: on sait par exemple qu'Hayderabad, haut lieu d'immigration yéménite, est aussi un grand centre de commerce des perles. Enfin, le rôle des religieux fut important, en particulier, chez les Hadramî, la confrérie mystique 'Alawiya, dont le fondateur était originaire de l'Irak, et dont le prosélytisme et la diffusion s'accélérent en Inde et en Indonésie à partir de la fin du XVII^e siècle (Alatas 1997, 31).

Les études historiques récentes sur l'émigration des Hadramis en Asie du Sud et du Sud-Est apportent un éclairage important à cette question : c'est bien de «diaspora» qu'il faut parler au moins depuis la fin du XVII^e siècle, c'est-à-dire d'un ensemble de communautés d'expatriés installées en permanence dans un pays d'accueil et souvent bien intégrées, mais maintenant des liens étroits avec la mère-patrie (en l'occurrence le Yémen et le Hadramawt) (Clarence-Smith 1997, Alatas 1997). Par ailleurs, il n'y a pas de doute que des rapprochements entre les Hadramis et les autres Arabes dans l'émigration furent favorisés par l'attitude de l'Administration coloniale anglaise qui confondait tous les «Arabes» dans une même catégorie, (Clarence-Smith 1997, 8). Cet usage du concept de diaspora permet donc de comprendre comment des traits culturels ont pu se diffuser aussi facilement pendant plusieurs siècles, et quelles voies, jusque là inaperçues, a pu suivre cette communication humaine et culturelle entre le Golfe et le Yémen (à travers le Hadramawt).

Manifestement, les poètes et les musiciens suivirent les commerçants, les soufis et les mercenaires... Pour la musique, on a peu d'indices spécifiques, mais beaucoup de poètes étaient aussi musiciens. Parmi les poètes yéménites dialectaux du corpus de 'Ammârî, très peu remontent à une période plus ancienne : Abû Bakr al-'Aydârûs (XV^e siècle), Bâ Nabû' et Sharaf al-Dîn (XVI^e siècle) ne sont représentés que par quelques poèmes. Il est remarquable que les poètes yéménites les mieux représentés dans le corpus de 'Ammârî ont tous émigré en Inde, ou alors voyagé directement dans le Golfe, précisément pendant cette période cruciale de la fin du XVII^e à la moitié du XIX^e siècle:

- C'est en particulier le poète et musicien Yahyâ 'Umar (né vers 1655, mort vers 1725), originaire de Yâfi', qui vécut longtemps en Inde, probablement comme mercenaire (Bû Mahdî 1993, 17), notamment à Baroda, mais aussi à Calicut et Madras (Philott 1907, 668), et dont la tradition orale nous rapporte qu'il était également chanteur et joueur de *qanbûs*⁶. D'après la tradition orale, il serait revenu vivre au Yémen après une longue absence. On trouve ses poèmes chantés à Jeddah dans le style du Hejaz, le *shergayn*, dès le début du XX^e siècle (enregistrements de Jeddah en 1904, voir Gavin 1988), ce qui suppose une diffusion assez ancienne.

- De même, le sayyid Zayn 'Abdallah al-Haddâd (1693 - 1744), poète, chanteur et joueur

5. C'est ainsi que trois familles qui avaient servi comme militaires au Gujerat au XVII^e et XVIII^e siècles, les Gu'ayti, les Kathiri et les 'Awlaqi, fonderont des Sultanats au Hadramawt et à Shabwa au milieu du XIX^e siècle (sous la protection des Anglais).

6. Luth spécifiquement yéménite, à quatre cordes (Lambert 1997, chapitre IV).

de *qanbûs* du Hadramawt plus connu sous le nom de Khû 'Alawî (Serjeant 1951, 63), a voyagé en Irak et à Oman (et s'est donc probablement arrêté dans le Golfe). Il est très probable que sa poésie se soit répandue dans le Golfe dès son vivant.

- Abd el-Rahmân Mustafâ al-'Aydârûs (1694-1749), poète originaire de Tarîm et auteur de deux recueils importants ('Ammârî 1991, 89-122)⁷, est connu pour avoir voyagé en Inde, en Turquie et en Grèce (Ben 'Aqîl s.d., 276 et note 55). Ces deux derniers poètes musiciens étaient membres de familles étroitement liées à la confrérie 'Alawiya.

- Enfin, des poètes yéménites qui semblent moins importants et de dates inconnues (probablement du XIX^{ème} siècle), et également cités par 'Ammârî, comme Ahmed Sa'îd al-Wâhidî (Ben 'Aqîl s.d., 276-277), et Alî Ben Shamlân (Idem, 273), sont probablement hadramis et ont aussi émigré en Inde.

Plus près de nous, le poète 'Abdallah Bâ Hasan (mort vers 1930), sans avoir voyagé en Inde (il se contenta de l'Afrique de l'Est...), est bien représenté dans l'inventaire de 'Ammârî. Il vivait dans un milieu de poètes et de musiciens où le voyage en Inde était très courant. C'est fut le cas de son ami Sultân Ben Harhara (Tha'lab 1984, 14), musicien de grande réputation qui serait mort en 1901, empoisonné à Bombay par une amante indienne (Ghânim 1986, 12).

De leur côté, les poètes et musiciens du Golfe allaient eux aussi en Inde. C'est en particulier le cas au XIX^{ème} siècle, du fameux koweïtien 'Abdallah Faraj (1836-1901), qui passa plusieurs décennies à Bombay⁸ et est réputé y avoir appris et la notation musicale occidentale et des mélodies yéménites (Faraj 1953), au point qu'il y aurait rencontré le Yéménite Harhara (Ghânim 1986, 12). Le premier musicien du Golfe à avoir enregistré des 78 tours, 'Abdallah Fadâla, le fit en Inde en 1913 (Ghânim 1986, 13). De la même façon, on a une relation très précise de la rencontre entre le chanteur de Bahrein Mohammed Ben Fâris (1895-1947) et un chanteur du Hejaz, 'Abd al-Rahîm al-'Asîrî (1855-1940), qui communiqua au premier de nombreux poèmes et de nombreuses mélodies du Hejaz et du Yémen lors d'une rencontre en Inde en 1935 ('Ammârî 1991, 72). Il est probable que ces relations, mieux documentées parce que plus récentes, n'étaient que la continuation d'une longue tradition remontant au moins à plusieurs siècles.

Certes, les autres destinations de l'Océan indien comme Zanzibar ou l'Indonésie eurent sans doute un rôle dans la vie musicale entre le Yémen et le Golfe, mais certainement pas autant que l'Inde. L'une des questions importantes qui se posent est la date de la diffusion de l'oeuvre de ces poètes (et souvent musiciens) du passé, par rapport aux dates de leur biographie: il semble probable que leurs oeuvres ont été diffusées de leur vivant, ou peu de temps après, précisément parce que tous ces auteurs se sont eux-mêmes rendus dans le Golfe ou par l'intermédiaire de l'Inde, voire de Zanzibar (contrairement à d'autres poètes yéménites, dont l'oeuvre n'est représentée dans le *sawt* que de manière marginale, comme

7. A ne pas confondre avec le saint-patron d'Aden, le poète soufi Abû Bakr al-'Aydârûs. Il est peut-être l'oncle du poète Husayn 'Abdallah al-'Aydârûs cité par Serjeant (1951, 63).

8. Il n'est pas vain de noter que Bombay, où son père était commerçant, était aussi le port de transit principal pour les Yéménites venant s'engager dans les milices du Sultan d'Hyderabad, pendant tout le XIX^{ème} siècle (Khalidi 1997, 1976).

Sharaf al-Dîn ou al-Qâra, et qui n'ont pas quitté le Yémen). L'oeuvre de Yahyâ 'Umar présente une caractéristique qui semble porter la trace de ce processus: il est frappant de constater que la partie de son répertoire qui est chantée dans le Golfe (d'après 'Ammârî 1996), n'est quasiment pas le même, à quelques poèmes près⁹, que celle qui est connue au Yémen (voir la publication de son diwân au Yémen par Bû Mahdî 1993), comme si ces deux parties de son oeuvre avaient été séparées par deux périodes de sa vie, et avaient suivi deux voies de diffusion différentes¹⁰: son oeuvre composée en Inde se serait diffusée dans le Golfe, tandis que son oeuvre composée au Yémen (peut-être de manière postérieure, et qui porte d'ailleurs la marque de ses expériences en Inde) serait restée une tradition locale dans les montagnes de Yâfi' (Bû Mahdî 1993, 37), et à peine connue en dehors d'elles. C'est une hypothèse qu'il me semble intéressant de chercher à confirmer ou à infirmer (ici, une étude stylistique de l'ensemble de sa poésie est nécessaire).

Tout ceci nous donne des indications historiques un peu plus précises sur la présence de poésie *homaynî* et de musique yéménite dans le Golfe. On peut faire l'hypothèse que la diffusion de la poésie *homaynî* a eu une influence sur l'émergence de la poésie *nabatî* du Nejd, ou du moins sur son mode de transmission: les auteurs du Golfe faisant remonter le premier enregistrement par écrit de poésie dialectale locale à Ibn Li'bun, qui meurt en 1795, et la poésie de Yahyâ 'Umar, de Khû 'Alawî et d'Ibn al-Ashrâf s'étant sans doute diffusée dans le Golfe près d'un siècle auparavant, il est possible que ce soit sous l'influence des poètes *homaynî* que la poésie *nabatî* de l'Arabie centrale ait pris à son tour son essor¹¹, en imitant son mode de transmission¹².

Pour leur part, les formes musicales du *sawt* pourraient être nées avant cette diffusion de poésie *homaynî* (puisque'on y chante aussi des textes plus anciens en langue classique), mais, comme on l'a vu précédemment, pas très longtemps avant le début des émirats du Bahrein et du Koweït, donc pas longtemps avant la fin du XVIII^e siècle. Il pourrait avoir connu un développement plus rapide grâce à cet apport de poésie dialectale pouvant toucher un plus large public. Tout ceci converge pour faire du XVIII^e siècle une période de mûrissement poético-musical dans le Golfe, et peut être une période cruciale pour l'émergence du *sawt*. Avant les années 1920-30, le répertoire chanté du *sawt* ne comprend toujours quasiment aucun auteur dialectal local. Le grand chanteur de Bahrein Mohammad Bin Fâres semble être le premier à chanter les premiers auteurs semi-dialectaux locaux ('Ammârî 1994, 43). En même temps, la tradition d'aller puiser des textes *homaynî* au répertoire yéménite continuait, puisque le même Mohammad Bin Fâris, nous dit-on, soutirait des textes à des musiciens yéménites de passage, notamment 'Umar Mahfûz Ghâbba (mort en 1965), (Murshid Nâjî 1983, 145), mais aussi à son propre blanchisseur, qui était un immigré yéménite ('Ammârî 1994, 43).

9. Une demi-douzaine environ, par exemple : «Yahyâ 'Umar qâl yâ tarfî limêh teshar», «Rahmân yâ Rahmân», etc..

10. On ne peut pas non plus exclure que certains poèmes lui aient été attribués de manière apocryphe.

11. Encore cette poésie est-elle très éloignée du *homaynî* yéménite, qui est surtout de thématique lyrique *ghazal*, alors que la poésie *nabatî* est d'avantages de thématique sapientiale et sociale.

12. En revanche, cela ne signifie pas que de la poésie dialectale n'était pas chantée à cette époque, simplement elle n'était pas encore affaire de lettrés, et elle n'était donc pas encore transmise par écrit.

C'est dire l'importance de la littérature yéménite pour la constitution de l'identité culturelle des habitants de Bahrein (pour leur part, les Koweïtiens étaient plus influencés par l'Irak que par le Yémen, ce qui ressort de l'examen du diwân d'al-Faraj, 1953). Il reste que l'on aboutit à une idée paradoxale: le Golfe, qui est aujourd'hui accusé de piller la culture yéménite, est en fait le conservateur, et le diffuseur de nombreux poèmes yéménites aujourd'hui oubliés par les Yéménites eux-mêmes (de nombreux diwân manuscrits restent pour la plupart non publiés), et peut-être aussi des mélodies.

Histoire de la musique et mécanismes d'emprunt dans la Péninsule

Les indications offertes par la poésie chantée sont-elles aussi valables pour la musique elle-même ? Non malheureusement, puisqu'il existe beaucoup moins d'informations dans ce domaine. Cependant, on est certain que de nombreuses mélodies voyageaient avec les poèmes eux-mêmes. C'est aussi ce que montre l'état actuel de la musique, qui permet d'identifier un certain nombre de formes et de mélodies yéménites dans les musiques du Golfe. Cependant, ceci n'apparaît pas au prime abord, car le temps a fait son ouvrage, et une mélodie importée il y a deux siècles et demi, est souvent devenue méconnaissable.

De toutes les mélodies chantées sur des poèmes de Yahyâ 'Umar dans le Golfe, aucune ne semble être pratiquée aujourd'hui au Yémen sur le même ou sur un autre poème de Y. 'U, ou encore sur des textes d'autres poètes. Il est fort possible qu'en plusieurs siècles, les textes et les mélodies aient été dissociés, selon le mécanisme bien connu de l'*indirâj*; contrafacture. Dans le Golfe, ces poèmes de Yahyâ 'Umar sont le plus souvent chantés dans le style '*arabî* ou *shâmî*, ce qui tend à faire penser que, même si ce sont des mélodies yéménites originales, elles ont été intégrées au *sawt* depuis assez longtemps, sans doute bien avant le XX^e siècle¹³. D'autres mélodies qui sont adaptées à des poèmes yéménites, ne donnent pas non plus l'impression d'être elles-mêmes yéménites¹⁴.

Dans le même temps, certaines formes sont connues pour être yéménites, et ont indéniablement un air de famille avec les rythmes yéménites (d'après la tradition orale des musiciens du Golfe eux-mêmes), comme le *khatam*, poème de conclusion de soirée, mais qui est plus tardif que le *sawt* au sens strict.

Pour compliquer encore les choses, les mélodies du *sawt* ont eu aussi leur heure de gloire au Yémen dans la première moitié du XX^e siècle. Ainsi, dans les enregistrements de la Nadwa 'Adaniyya, club musical d'Aden créé en 1949, on entend nettement un *sawt*, probablement interprété par un musicien yéménite (sans percussion), dont le refrain est: «Wa-ant asâl al-layl la'alla al-layl yakhbirani». De même, le grand chanteur yéménite des années 40-50, Ahmed al-Qa'tabî, était réputé pour chanter des *sawt koweytî* (Ghànim

13. En dehors du Golfe, c'est-à-dire au Yémen et dans le Hijâz, il y a un air de famille entre certaines mélodies des poèmes de Yahyâ 'Umar : un rythme à quatre temps, de tempo modéré situé à mi-chemin entre le tempo lent de la *wastâ* et le tempo rapide du *sârî* à Sanaa. Ce style semble difficile à adapter au moule '*arabî/shâmî* qui est celui du *sawt*, et correspond sans doute à une autre voie de diffusion.

14. Par exemple, «Sabhânek yâ Rahmân yâ dhâ l-jalâla» (Ibn Ja'dân); «Qâl Ibn Al-Ashrâf qad tâb al-samar»; «Yâ bâhi (mudhhab) al-khadd».

1986, 25)¹⁵, tandis que le chanteur yéménite Sâleh 'Abdallah al-'Antarî était surnommé «le Koweïtien» dans un catalogue de disques de la fin des années 30 (Catalogue des Disques Aden Crow Record¹⁶); enfin, le poète 'Abdallah Hâdî Subayt ne cache pas avoir composé des pièces dans le style du *sawt* (dans son recueil *Al-dumû' al-dâhika*, cité par Ghânim 1986).

On sent bien que les influences sont anciennes et nombreuses. Malheureusement, en cette manière, on en est encore à émettre des hypothèses. Seule une étude stylistique comparée des textes et des mélodies, de leurs modes d'adaptation mutuel, selon des procédures documentées, dans des cas précis et selon des critères multiples, permettrait d'avancer dans une perspective d'évolution, si ce n'est d'histoire. Mais cette étude est possible, du moins dans certains cas. Souhaitons que le présent article puisse y introduire.

Toutes ces considérations nous font envisager la question des emprunts musicaux entre le Golfe et le Yémen d'une manière nouvelle. Dans les emprunts, il y a toujours du vol, de la déformation, du bricolage. Et lorsque l'on ignore ce fonctionnement très particulier, il peut aussi y avoir de la souffrance, de la jalousie, du ressentiment. Mais il semble que cette inquiétude émane avant tout d'une imagination qui se nourrit de l'obscurité dans laquelle sont encore plongés les faits historiques. Ce qui, dans le passé, était rayonnement de la culture yéménite, est maintenant perçu comme spoliation par l'effet d'une mondialisation qui combine fixation des frontières et inégalité. Faire l'histoire de la musique de la Péninsule arabe relève d'une incontournable psychothérapie collective.

Références bibliographiques

ALATAS, Syed Farid

1997 «Hadramawt and the Hadrami Diaspora : Problems in Theoretical History», Freitag & Clarence-Smith 1997, 19-34.

AMMARI, Mubârik al-

1991-94-96 *Muhammad bin Fâris. Ashhar man ghannâ al-Sawt fi al-Khalij* [M. b. F., le plus célèbre chanteur de *Sawt* du Golfe], Bahrayn, Wizârat al-i'lâm, 3 vol..

BA-MATRAF, Mohammed 'Abd al-Qâdir

1985 *Bâ-Hasan, al-râid wa-l-fannân* (Bâ-Hasan, le pionnier et l'artiste), 'Adan, Dâr al-Hamdânî.

BEN 'AQIL, Badr Ja'far

s.d. «Al-hijra al-yamaniyya ilâ al-Hind wa-tâthîruhâ 'alâ al-shi'r al-sha'bî» [L'émigration yéménite en Inde et son influence sur la poésie populaire], *Dirâsât yamaniyya fi l-hijra wa-l-ightirâb*, [sans numéro], San'â, Muassasat al-Muhâjer, 260-287.

15. Par exemple : «Nâa 'annî wa-fi yeddih fuâdî» (Il s'est éloigné de moi avec mon coeur dans sa main).

16. Courtoisie de Nizâr Ghânem.

BLUM, Steven

1993 «Prologue: Ethnomusicologists and Modern Music History», in BLUM, Stephen, Philip BOHLMAN, Daniel NEUMAN, *Ethnomusicology and Modern Music History*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

BU MAHDI Ahmed et alq

1993 *Ghinâ'îyyât Yahyâ 'Umar*, «*Abû Mu'jib al-Yâfi'i*». Muntadâ Yahyâ 'Umar al-thaqâfi li-l-shi'r wa-l-funûn. 'Aden, Dimashq

CLARENCE-SMITH, William

1997 «Hadramawt and the Hadrami Diaspora in the Modern Colonial Era : an Introductory Survey», Freitag & Clarence-Smith 1997, 1-18.

DOKHI, Yusuf Farhân

1984 *Al-aghânî al-kuwaytiyya* [Les chants du Koweït]. Dôhâ, Markaz al-turâth al-sha=bî li-Duwal al-Khalîj [The Arab Gulf States Folklore Centre].

FARAJ, 'Abdallah al-

1953 *Diwân*. Ed. par Khâlid al-Faraj. Dimashq, Matba' al-Tarqî.

FREITAG, Ulrich & William G. CLARENCE-SMITH

1997 *Hadrami Traders, Scholars, and Statesmen in the Indian Ocean, 1750-1960s*, Leiden, Brill.

GAVIN, Carney E.S.

1988 « Explorations phonoarchéologiques : les premières voix d'Orient » , *Museum, Revue trimestrielle publiée par l'Unesco* 158, 67-80 [traduit de l'anglais].

GHANIM Nizâr

1986 «Al-juzûr al-yamaniyya li-fann al-sawt al-khalîjî» («Les racines yéménites du Sawt du Golfe»). *Al-Ma'thûrât al-Sha'biyya* [Le patrimoine populaire, Dawha] : 4, 9-28.

KHALIDI Omar

1997 «The Hadrami Role in the Politics and Society of Colonial India, 1750s to 1950s», Freitag & Clarence-Smith 1997, 67-81.

LAMBERT, Jean

1989 «Du «chanteur» à l'«artiste» : vers un nouveau statut du musicien au Yémen», *Peuples de la Méditerranée* janv-mars, 46, 57-76.

1993 «Identité nationale et régionalisme musical», *Revue d'Etudes du Monde Musulman et de la Méditerranée* [Aix-en-Provence] 67, 1, 171-186, *Le Yémen, passé et présent de l'unité*.

1997 *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Nanterre, Société d'ethnologie. 320 p, photos, gloss., index, 1 CD encarté.

2001 «Music of the Arabian Peninsula», in *Encyclopaedia of World Music*, volume V, New York, Garland Publishing Inc (Virginia Danielson, editor) (sous presse)

MURSHID NAJI, Mohammad

1984 *Al ginâ al-yamânî al-qadîm wa masâhiru-hu*. [Le chant yéménite ancien et ses représentants célèbres]. Kuwayt, matba'at al-Tali'a.

NOR, Mohd Anis Md Nor

1993 *Zapin Folk Dance of the Malay World*, Singapour, Oxford University Press.

OBAYDALI, Ahmed

1982 «Al-musîqa wa-l-ghinâ bayna-l-Khalij wa-l-Yaman» [Musique et chant entre le Golfe et le Yémen]. *Dirâsât yamaniyya*, 10, 159-170 (Sanaa).

PHILOTT, D. C.

1906 et 1907 «Some Folktales from Hazramaut», (*Journal of Asiatic Society of Bengal* (Calcutta, 1907), n.s. III, p 650 ; «The story of Yahya Omar, the guitar-player (*al-mukanbis*)»

SERJEANT, Robert B.

1950 *Materials for South Arabian History*

1951 *South Arabian Poetry and Prose of Hadramawt*. London.

SUBAYT, 'Abdallah Hâdi

S. d. *Al-dumû' al-dâhika* [Les larmes rieuses], recueil de poésie.

THA'LAB 'Umar Ahmad

1984 *Mohammad Jum'ah Khân, hayâtuhu wa-fannuhu* [Mohammad Jum'a Khân, sa vie et son oeuvre]. S.l., s.e. (probablement Aden).

TUSCHSCHRER, Michel

1997 «Le Hadramawt, de l'arrivée des Portugais (début du XVIe siècle) au retrait des Britanniques (1967)», *Saba*, 3-4, 61-64.

Plan:

Musiques régionales et identités en construction en Arabie.

Les mélodies yéménites dans le Golfe: pillage ou emprunts culturels?.

Les formes du *sawt* à Bahrein et à Koweït et leur émergence.

La poésie yéménite chantée dans le Golfe au XVIIIe et au XIXe siècle.

Histoire de la musique et mécanismes d'emprunt dans la Péninsule.