



HAL
open science

Le chant de Sanaa : Quel destin au-delà d'une campagne internationale de préservation ?

Jean Lambert, Jaber Ali Ahmed, Samir Mokrani

► To cite this version:

Jean Lambert, Jaber Ali Ahmed, Samir Mokrani. Le chant de Sanaa : Quel destin au-delà d'une campagne internationale de préservation ?. Congrès des Musiques dans le monde de l'islam, Aug 2007, Assilah, Maroc. halshs-04085741

HAL Id: halshs-04085741

<https://shs.hal.science/halshs-04085741v1>

Submitted on 7 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Chant de Sanaa : quel destin au-delà d'une campagne internationale de préservation ?

par Jean Lambert* (Paris, France)

avec Jaber Ali Ahmed** et Samir Mokrani*** (Sanaa, Yémen)

Figurant sur la liste du Patrimoine Oral et Immatériel de l'Humanité depuis 2003, le Chant de Sanaa (*al-ghinâ al-san'ânî*), une des principales formes musicales du Yémen, fait actuellement l'objet d'un projet de préservation de l'UNESCO (également soutenu par le Fond Social de Développement du Yémen, et le Ministère de la Culture)¹. Dans ce cadre, je m'interroge sur la manière dont cette intervention affecte la musique elle-même, sa pratique traditionnelle ainsi que sa perception dans la société.

Rappelons d'abord que cette musique est fondée sur la forme de suite appelée *qawma*, sur laquelle est chantée la poésie *homaynî* marquée très fortement par le dialecte et l'imaginaire de la ville de Sanaa. Elle est jouée sur deux instruments très spécifiques, le *qanbûs/turbî* (ou luth yéménite) et le plateau en cuivre, *sahn mîmiyeh*, dont la tradition s'est accumulée pendant une longue période où Sanaa a été la capitale du pays.

L'expression *sana'ânî* (de Sanaa) était utilisée par les producteurs de disques 78 tours, dans les années 30-40 à Aden, pour distinguer quelques grands genres musicaux régionaux citadins comme *hadramî*, *lahjî*, etc..., mais il n'est pas sûr que l'on parlait déjà à l'époque de « Chant de Sanaa ». En revanche, cette appellation apparaît telle quelle pour la première fois dans le livre de Mohammed Abdûh Ghânem, *La poésie du Chant de Sanaa*, thèse qu'il soutint en Angleterre dans les années 50.

Quel est l'impact de la campagne internationale menée par le Projet ? Après une année de travail, on peut commencer à en faire une première évaluation : la valeur esthétique et sociale du répertoire s'est-elle renforcée aux yeux des musiciens, des connaisseurs, et surtout d'un public plus large, et plus jeune ? Au delà de la "préservation" et de la "conservation" (enregistrement, documentation), est-il possible de faire "revivre" (artificiellement ?) selon des critères "traditionnels" une tradition musicale qui a rejetés ceux-ci lors de son évolution « naturelle », sous l'influence de facteurs extérieurs (musique égyptienne de variété, etc...) ? Ces interrogations sont d'autant plus cruciales qu'elles concernent des éléments importants comme l'instrumentation, les techniques de jeu et le style. J'essaierai ici de poser ces problèmes en distinguant autant que possible ma double position de chercheur et de militant pour la préservation de cette musique.

* Maître de conférences au Museum d'Histoire Naturelle et membre du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris), directeur du Centre Français d'Archéologie et de Sciences sociales de Sanaa (Yémen).

** Musicologue au Centre du Patrimoine Musical du Yémen, Sanaa.

*** Coordinateur scientifique du projet de préservation du Chant de Sanaa, Centre du Patrimoine Musical du Yémen, Sanaa.

¹ Je saisis cette occasion pour remercier l'UNESCO et sa direction du Patrimoine Immatériel, la Délégation du Yémen à l'UNESCO, ainsi que le gouvernement japonais à travers le Japan Fund in Trust et le Fond Social de Développement du Yémen.

Une tradition en évolution ou en décadence ?

Avant tout, il semble nécessaire de comprendre dans quelle phase de son histoire se situe actuellement le Chant de Sanaa.

Il faut rappeler que jusqu'au milieu du XX^e siècle, Sanaa représentait une ville isolée dans une société rurale, non industrielle et où la tradition orale avait une grande importance. En outre, la musique instrumentale avait été interdite en public et bannie pour des raisons de puritanisme religieux (en gros, de 1920 à 1962). Aussi les musiciens avaient développé des attitudes à la fois élitistes et de repli sur soi, qui s'exprimèrent notamment par le refus de jouer en public. Or si, depuis, la pratique de la musique s'est beaucoup démocratisée et libéralisée, les musiciens qui sont restés les plus proches de la tradition ont vieilli et ont conservé les réticences anciennes à la pratique en public. Pour cette raison, il est particulièrement difficile de les enregistrer.

Le fait que la vieille ville de Sanaa soit habitée par les anciennes élites fait que ce Chant de Sanaa est facilement assimilé à un symbole de l'ancien régime imamite (renversé par la Révolution républicaine de 1962). C'est une situation assez paradoxale, puisque cette musique avait été interdite par l'imam Yahya (1920-1948) et par les religieux zaydites. Mais ce rejet a certainement contribué, à partir de 1962, en assimilant le Chant de Sanaa à l'ancien régime, à l'abandon de ses deux instruments caractéristiques, le luth yéménite et le plateau en cuivre, et l'adoption du luth égyptien et de la *darbûka*, instrument « arabe » typiquement acculturé. Comme le disait un amateur de musique de la vieille ville de Sanaa : « La musique s'est républicanisée ! ». Il y a de grandes chances pour qu'une telle évolution en profondeur soit irréversible.

Actuellement, le Chant de Sanaa est en pleine évolution. On ne peut pas dire à proprement parler qu'il est en train de disparaître : de nombreux jeunes musiciens pratiquent cette musique et ajoutent de nouvelles compositions au répertoire, mais non sans de nombreuses ruptures esthétiques. Par exemple : Fûâd al-Kibsî, 'Abd al-Rahmân al-Akhfash, Abd al-Rahmân al-Anisî, Ahmed al-Hubayshî (qui sont tous dans leur quarantaine), et d'autres encore plus récents. Tous sont des chanteurs solo qui s'accompagnent du luth oriental et qui sont accompagnés par une formation orchestrale restreinte, principalement rythmique.

En revanche, le milieu naturel de cette musique, qui était représenté par les séances quotidiennes d'après-midi, appelées à Sanaa le *magyal*, est en train de disparaître ou de se transformer. Ceci pose la question de la survie même de la transmission orale, de la culture de l'apprentissage par imprégnation, etc...

Sur le plan formel, ce qui disparaît, ce sont certaines caractéristiques aussi importantes que les instruments, le jeu instrumental, les timbres de voix et la lutherie. Sans doute ces caractéristiques étaient-elles liées à une période historique bien définie : celle de la société yéménite pré-révolution de 1962. Or certains de ces aspects, comme le timbre de la voix ou un certain sentiment esthétique (*al-hiss al-san'ânî*, d'après certains musiciens), sont extrêmement subtiles et sont bien difficiles à expliquer au grand public et aux décideurs. Pourtant, ce sont eux qui paraissent les plus précieux dans cette tradition, et ce sont eux qu'il faudrait préserver.

Ces « évolutions » importantes sont loin d'être toujours positives. Aussi peut-on se demander si l'on ne doit pas parler de « décadence ».

Nationalisme et régionalisme

Le régionalisme est une des grandes difficultés sur lesquelles un tel projet achoppe. Dans le contexte nationaliste actuel, la mise en évidence de spécificités régionales paraît

souvent suspecte, parce qu'elle semble mettre en danger une unité nationale qui n'est pas si sûre d'elle-même qu'elle le paraît. Or le Chant de Sanaa, à la fois par sa dénomination et par son style (notamment par le dialecte de sa poésie), est perçu par de nombreux Yéménites comme une défense régionaliste et identitaire des hauts Plateaux, à majorité zaydite. Aussi sa spécificité est-elle fréquemment mise en doute, et à cet effet, les points communs qu'elle entretient avec d'autres traditions régionales sont volontiers soulignés.

Certes, la poésie *homaynî* est née en dehors de Sanaa il y a au moins sept siècles, et cette musique dont nous ne connaissons pas l'histoire a été influencée par, ou connaît des points communs avec d'autres traditions musicales du Yémen. Mais de là, peut-on conclure que le « chant de Sanaa » n'existe pas ? Ce serait ignorer l'existence d'une tradition qui a son histoire bien particulière, qui est composée de formes musicales, d'instruments et de concepts spécifiques n'existant nulle part ailleurs au Yémen. Et quelque soit la manière dont on l'appelle, il faut bien tenter de préserver cette tradition...

Si ces critiques ne sont pas entièrement fondées, c'est surtout un problème de perception subjective : il suffit qu'un grand nombre de personnes perçoivent certains marqueurs identitaires d'une certaine manière pour que ceux-ci deviennent une réalité. Ainsi, en prenant connaissance du projet, un haut responsable de la Culture qui venait d'être nommé eu pour première réaction la réflexion suivante : « Mais pourquoi Sanaa, pourquoi pas Lahej, Aden ou le Hadramawt ? ». Naturellement, lui-même est originaire de l'une de ces autres régions...

Il est clair que pour lancer un projet de préservation, il fallait faire fi de ce problème d'appellation, pour éviter d'entrer dans des questions identitaires sans fin, du type : Pourquoi « le Chant ? » (pourquoi pas « la Musique de Sanaa »), ou bien pourquoi Sanaa ? (pourquoi pas le Yémen tout entier ?), et choisir une appellation spécifique capable de convaincre un jury international, ce qui fut fait. Mais sans convaincre entièrement les Yéménites...

Conscient de ces problèmes et même, dès le départ, en désaccord avec la dénomination officielle de « Chant de Sanaa », le coordinateur national du Projet, un collègue yéménite, a proposé une autre dénomination qui permet d'arrondir les angles : il parle de *al-muwashshât al-yamaniya*, ce qui, pour les Yéménites, veut dire quelque chose comme « le chant classique du Yémen ». Sur le plan ethnomusicologique, cette dénomination ne veut absolument rien dire et ne correspond à aucun terme local, ou quasiment pas, mais elle permet de ne pas afficher un « régionalisme coupable ». Le Projet a accepté cette dénomination, à titre de compromis, pour pouvoir travailler...

Le manque de chercheurs

Une des grandes difficultés est le manque de chercheurs. Si le Yémen a quelques rares chercheurs en musicologie, en revanche, aucun n'a émergé du terroir de Sanaa ni pour s'intéresser à cette musique même de l'extérieur. À titre d'exemple, le coordinateur national, qui est un musicologue de qualité, mais pas originaire de cette région, ne s'intéresse pas particulièrement à ce type de musique.

Par ailleurs, comme la tradition ne s'est pas réellement interrompue, le grand public comme les acteurs (musiciens, poètes, compositeurs, et même chercheurs...) n'ont pas vraiment conscience que des changements socio-économiques et culturels importants sont en cours. Du fait même qu'ils vivent ces changements, ils les remarquent à peine.

Enfin, dans l'atmosphère traditionnelle et puritaine de Sanaa où, depuis les années 80, l'enseignement de la musique a été supprimé par les autorités pour donner des gages politiques à la vague islamiste, la musique n'est pas considérée comme un domaine d'études noble. Et il n'y a littéralement plus d'enseignement de la musique, même pas dans les écoles primaires, a fortiori pas à l'Université. En revanche, il y a beaucoup de connaisseurs traditionnels, qui savent plein de choses, mais qui ne prendront jamais la plume...

Les femmes, un monde inaccessible

Pour les mêmes raisons de puritanisme déjà mentionnées, d'abord anciennement jusqu'en 1962, mais qui s'est renouvelé dans les années 80, le monde des femmes artistes traditionnelles nous est, jusqu'à aujourd'hui, presque entièrement fermé. Autant nous parvenons à enregistrer des femmes chantant des chants de mariage populaires, qui étaient pratiqués par une caste de musiciens et de musiciennes professionnels, autant la tradition classique fait elle l'objet d'un tabou absolu pour ce qui est de l'enregistrement de la voix féminine. Si nous ne connaissons pas les noms de ces chanteuses « clandestines », nous savons que certaines d'entre elles pratiquent encore le répertoire, et en quelles occasions, mais jamais personne n'est encore parvenu à en capter le témoignage sonore et à le diffuser publiquement.

Ce point fit d'ailleurs une des difficultés à faire classer le Chant de Sanaa à l'UNESCO car, pour cette organisation internationale, cette absence des femmes n'était pas « politiquement correcte »...

La « préservation » et la transmission

L'institution chargée de réaliser le projet de l'UNESCO est le Centre du Patrimoine Musical du Yémen (CPMY, Ministère de la Culture). Celui-ci avait été créé en 1998, à la suite d'un colloque international sur la musique yéménite (1997). Il avait été équipé et ses cadres formés grâce au soutien de l'Ambassade de France au Yémen. Le projet de l'UNESCO, lancé en été 2006, a permis de créer avec le CPMY de nombreuses synergies entre le niveau local et l'international. De nombreuses archives sonores et audio-visuelles sont en train d'être rassemblées, un classement sur banque de données est effectué et une phonothèque devrait être ouverte au public dans le courant de l'année 2008. Ce projet en cours de réalisation sert d'ors et déjà de leader pour d'autres domaines voisins (littérature orale enfantine, musiques d'Aden).

Dans sa conception initiale, le projet de préservation de l'UNESCO comprenait un volet « transmission ». Or cet aspect pose des problèmes particulièrement difficiles à résoudre. Comme on l'a déjà évoqué, les musiciens n'ont pas continué à transmettre leur savoir faire, car la combinaison des anciens interdits et de l'ouverture soudaine à l'extérieur a produit une coupure entre les générations. Manifestement, pour ce que nous voudrions transmettre, nous trouvons très peu d'étudiants qui soient intéressés ; la réaction la plus courante chez les jeunes est, après une première phase d'intérêt, le découragement devant la découverte que l'apprentissage nécessite beaucoup de temps et d'efforts qui ne seront pas monnayables professionnellement. Et par ailleurs, les quelques maîtres qui sont encore en vie ne sont pas vraiment motivés pour transmettre : ils ont l'impression que le monde actuel, et en particulier la jeune génération, n'est pas digne de se voir confier ce trésor. Dans un isolement hautain, ils se proclament prêts à l'emporter dans la tombe !

L'une des solutions que nous avons adoptées est de défendre les instruments qui sont en voie de disparition, et qui sont même devenus le symbole du projet (le luth yéménite, le plateau en cuivre). Leur construction doit faire l'objet d'ateliers, grâce à un facteur qui a repris la fabrication dans les années quatre-vingts, après que la tradition se soit complètement interrompue. Les instruments sont donc pour nous à la fois un prétexte et un support de campagne, autour duquel nous essayons de faire passer des messages moins faciles, et dont nous essayons de tirer le meilleur parti.

Comment créer une nouvelle dynamique autour de cette musique ? Pour trouver des candidats à la transmission, c'est une autre affaire ! Faut-il se contenter de la sociabilité et du bouche-à-oreille traditionnels ? Ou bien faut-il faire à cet enseignement une large publicité par les médias modernes, afin d'attirer un public nouveau, au risque de transformer radicalement la tradition ? C'est vers cette dernière solution que nous nous orientons, mais en essayant de garder malgré tout à l'enseignement sa technique de transmission orale et en insistant sur la perception empirique et l'apprentissage direct comme expérience. Mais ce sont des questions qui touchent également à l'éthique et qui ne sont pas faciles à résoudre.

Conclusion

Après environ un an d'activités, le Projet, qui doit durer deux ans, a déjà beaucoup réalisé en matière de collecte, de documentation et d'archivage. En revanche, les enregistrements « live » et surtout la transmission se révèlent encore incertains. Certes un grand intérêt du public a été suscité, mais nous ne voyons pas encore se traduire par de nouvelles vocations artistiques...

À l'examen des difficultés évoquées plus haut, il est clair que le puritanisme et les préventions morales contre la musique (aussi bien les anciennes du début du XX^e siècle, que les plus récentes, depuis les années quatre-vingt) aient une lourde responsabilité sur le fait que cette tradition à des difficultés à survivre, aujourd'hui qu'elle est confrontée à des circonstances nouvelles.

Ainsi, face aux difficiles questions politique, régionale, morale et sociale, face également à l'évolution rapide – ou la décadence - de la tradition, le manque de chercheurs et la difficulté de transmettre une tradition moribonde, on comprendra que cet inventaire nous rende modérément optimistes quant à la préservation du Chant de Sanaa. Cependant, grâce à l'aide de l'UNESCO, les membres du Projet travaillent dans cette voie avec enthousiasme, en espérant transmettre malgré tout aux générations futures un peu de leur passion pour cette tradition inestimable...