



Cahiers  
d'ethnomusicologie

## Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

11 | 1998

Paroles de musiciens

---

### Jean LAMBERT : *La médecine de l'âme*

Nanterre : Société d'ethnologie, collection « Hommes et musiques » de la Société française d'ethnomusicologie II, 1997. 312 p.

Miriam Roving Olsen

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1686>

ISSN : 2235-7688

#### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1998

Pagination : 292-297

ISBN : 2-8257-0639-6

ISSN : 1662-372X

#### Référence électronique

Miriam Roving Olsen, « Jean LAMBERT : *La médecine de l'âme* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 11 | 1998, mis en ligne le 07 janvier 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1686>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

---

## Jean LAMBERT : La médecine de l'âme

Nanterre : Société d'ethnologie, collection « Hommes et musiques » de la Société française d'ethnomusicologie II, 1997. 312 p.

Miriam Roving Olsen

---

### RÉFÉRENCE

Jean Lambert : *La médecine de l'âme*. Nanterre : Société d'ethnologie, collection « Hommes et musiques » de la Société française d'ethnomusicologie II, 1997. 312 p., illustrations, index, glossaire, avec un disque CD encarté

- 1 Deuxième publication de la remarquable collection ethnomusicologique publiée par la Société d'ethnologie française, ce livre porte sur la musique semi-savante de Sanaa au Yémen dite *gina ṣanʿānī*, « chant de Sanaa ». Contrairement à la musique, la poésie de ce répertoire « le plus ancien de la Péninsule arabe » est transmise par écrit. Des lettrés, poètes et compositeurs, « gardiens » de la tradition sont les maîtres de musiciens réduits au strict rôle d'interprètes. Dans cette tradition où la poésie est écrite à l'avance sous l'effet d'une émotion, donc par rapport à une situation vécue, le musicien est vu comme celui qui redonne vie à cette émotion.
- 2 On a longtemps été habitué, pour ce qui est de la musique arabe, à des études soit historiques à partir des sources écrites, soit théoriques sur le système musical de la musique savante. Même si, dans l'ouvrage de Jean Lambert, les sources historiques sont importantes et qu'une partie de son livre est consacrée au système musical, le propos est ailleurs. Il concerne les valeurs sociales et religieuses exprimées et leurs transgressions, et surtout l'interdépendance entre les hommes et la musique, notamment l'émotion, le plaisir, qui selon l'auteur sont inhérents à la musique. Constatant l'absence de concept de musique chez les Yéménites, Lambert définit celle-ci comme un « phénomène total, inséparable de la parole poétique et de la danse, ainsi que de son pouvoir sur l'émotion humaine » (p. 26).

- 3 L'ouvrage s'articule en quatre parties. Dans la première, « Circonstances », l'auteur distingue pour Sanaa et les régions qui l'entourent quatre « grands ensembles de genres musicaux » : l'un composé des « chants de travail » ; un autre qui accompagne les « événements politiques de la tribu » ; un troisième constitué par « les chants religieux » ; et un dernier comportant des « genres propres aux fêtes », qui se distingue des trois autres par le fait qu'il n'occulte pas le plaisir esthétique et qu'il est accompagné par la danse. Lambert définit deux termes presque interchangeable et bien connus dans le monde arabe pour désigner l'émotion suscitée par la musique (ou par d'autres facteurs) : *wujdān* ou *wajd*, d'une part, *ṭarab* d'autre part. Mais, à la fin du premier chapitre, le *wajd* est abandonné (pour être repris ultérieurement) au profit du *ṭarab* qui, recouvrant le chant accompagné par le luth (*ḡīna*) et la danse villageoise (*lu<sup>c</sup>ba*), prend le sens d'un « mot générique » traduit par « musique qui provoque l'émotion », s'opposant ainsi aux « genres sérieux » qui occultent selon Lambert l'« émotion » et le « plaisir musical » par leur fonction sociale (« le travail, la guerre, la religion »).
- 4 Suit la description des circonstances de jeu de la musique de Sanaa dite *ḡīna ṣan<sup>c</sup>ānī*, lors de la veillée du mariage (*samra*), et plus particulièrement dans le *magyal*, « réunion sociale d'après-midi », au cours de laquelle, quotidiennement, les hommes se réunissent, tissent des relations et des liens tout en mâchant du qat, plante aux « vertus stimulantes ». L'auteur nous montre l'aspect très formalisé de ces séances dont la réussite dépend de la mise en place d'un grand nombre de facteurs. Rien n'est laissé au hasard : choix de la pièce et de sa disposition en fonction des saisons ; sélection des invités, distribution de leur place en fonction de la hiérarchie sociale ; position assise des participants. Réunies sous le terme de *adab*, les règles gouvernant les rapports entre hôte, musiciens et invités sont également explicitées. La conversation elle-même suit trois « phases psychologiques » : les propos échangés sur le mode de la plaisanterie, la discussion sérieuse, la méditation et le silence. C'est pendant la troisième phase, qui se déroule au coucher du soleil, dit « l'heure de Salomon », et dont l'auteur livre une interprétation et une description tout à fait captivantes, qu'intervient le chant accompagné au luth désigné par le terme *ḡīna*. La phase musicale de la séance est décrite sous l'angle des codes comportementaux, avec le souci constant chez l'auteur de rendre compte des non-dits, des règles implicites régissant les rapports entre les protagonistes. Ces règles sont soumises à leur tour à un ordre supérieur, celui du cosmos et du religieux, l'appel à la prière du soir mettant fin au déroulement musical ininterrompu.
- 5 L'auteur passe ensuite à une description du rôle de la musique dans le mariage du côté des hommes. Le *ḡīna* intervient de manière subsidiaire dans le *magyal* et dans la *zaffa*, cortège du marié de la mosquée à son domicile. En ces deux circonstances, l'essentiel des chants conduits par le chanteur professionnel *naššad* est de caractère religieux. C'est dans la *samra* que le *ḡīna* joue pleinement son rôle. Succédant au *magyal*, la *samra* se distingue par la non-consommation du qat et par la danse omniprésente des invités. Cette première partie du livre aboutit au constat d'une opposition structurale dans le fonctionnement du répertoire *ḡīna* selon qu'il se pratique dans le *magyal* quotidien ou dans la *samra* du mariage : dans le *magyal*, où la musique n'est pas obligatoire, l'émotion plutôt spirituelle peut être caractérisée par la notion de *wajd* alors que dans la *samra*, de nature musicale et dansée, l'émotion plus sensuelle se traduirait par la notion de *ṭarab*.
- 6 Intitulée « Formes », la deuxième partie du livre ouvre sur un problème plus technique qui concerne la poésie du *ḡīna ṣan<sup>c</sup>ānī*. Elle appartient au genre *ḡazal* et comporte des répertoires en arabe classique et en arabe dialectal, lequel prédomine dans les thèmes

amoureux. Appelé *ḥomaynī* et remontant au XIV<sup>e</sup> siècle, il fait l'objet d'une analyse assez touffue dans laquelle se mêlent des informations d'ordre historique et poétique (définition des formes poétiques du *qaṣīda* et du *muwašṣah*). L'analyse littéraire des thèmes lyriques du *ǧazal* révèle, à travers des métaphores, plusieurs registres qui peuvent osciller entre érotisme et amour du Prophète.

- 7 La description des instruments de musique porte plus particulièrement sur le luth *ʿūd* dont il existe deux types : le luth traditionnel appelé *ṭarab* à quatre cordes (dont trois doubles) et le luth égyptien introduit au XX<sup>e</sup> siècle qui comporte une cinquième corde. La description organologique du *ṭarab* et le mythe d'origine de cet instrument en font un instrument anthropomorphique représentant un corps d'enfant de sexe masculin. Les principales techniques de jeu pour la mélodie sont données avec une transcription qui permet d'en saisir pleinement le fonctionnement. La voix est l'objet d'interrogations plutôt que d'une description et l'auteur admet la transformation qui tend à se produire sous l'influence égyptienne (et occidentale), remplaçant par la voix de tête la voix de poitrine aiguë traditionnellement requise.
- 8 Lambert décrit ensuite les éléments de théorie musicale de la musique de Sanaa relatifs aux rythmes, aux échelles et à la forme. L'absence de théorie écrite amène l'auteur à dégager certains éléments à partir d'une « description empirique ». Les différents cycles rythmiques entre 2 et 12 temps, représentés sur une page avec leur nom et selon la distinction, classique pour le monde arabe, entre timbres sombre et clair *dum/tak*, sont dégagés à partir d'interprétations sur le *ṣaḥn mīniye*, plateau de cuivre pouvant accompagner le chant en l'absence du luth. Mais l'auteur tire aussi des exemples de la musique jouée au luth. A ce titre, on aurait aimé voir précisé si les Yéménites mettent sur le même plan un rythme joué sur un plateau (ou sur des instruments de percussion) et un rythme intégré à la mélodie du luth. Dans l'affirmative, cela reviendrait à dire que les oppositions de timbre *dum/tak* qui n'interviennent que pour les percussions ne sont pas pertinentes dans la définition du rythme comme ils le sont ailleurs dans le monde arabe. La majorité des formules rythmiques sont du type *aksak* dont la caractérisation « bichronie irrégulière » faite par Constantin Brăiloiu (1951 : 9) est attribuée par erreur à un auteur récent (p. 97).
- 9 En ce qui concerne l'aspect mélodique, l'auteur distingue trois notions de base : le *qāʿida*, qui recouvre en gros le contour mélodique, la *lāzima*, « cadence » ou « passage obligé » et la *ḥarṣa*, procédé paraphrasant les deux autres éléments. Une pièce est ainsi analysée et transcrite (pp. 102-105) en fonction de ces notions. C'est à partir d'un corpus de 200 mélodies pour la musique de Sanaa que l'auteur dégage les échelles modales principales, au nombre de cinq, toutes proches de modes orientaux connus, au point que ce sont ces derniers qui servent à analyser une partie de la pièce (p. 108). Dans chacune de ces échelles, l'auteur dégage ce qu'il appelle une « tonique ». La description de la forme musicale *qawma*, dans laquelle s'inscrivent la musique et les cycles rythmiques analysés auparavant, est illustrée par l'analyse d'un exemple transcrit. Il insiste sur le rapport entre poésie et musique qui, malgré le fait que les deux composantes ne sont pas unies dans le processus de création, doivent se servir mutuellement dans l'interprétation faite par le musicien ; ainsi le texte doit rester (en théorie) parfaitement compréhensible (voyelles longues et courtes respectées par la mélodie).
- 10 L'autre forme du *ǧina ṣanʿānī* décrite ici dans son rapport entre mélodie et poésie est le *tawšīh*, ou *ṭatlīt* de l'hymnode *našṣad* dont Lambert offre une analyse claire qui aboutit à la comparaison, en termes d'opposition, avec la suite *qawma*. Par exemple, la « progression

circulaire » (alternance des mélodies et des tempi) du *tawšīh*. s'oppose à la « progression linéaire » de la *qawma*.

- 11 La troisième partie du livre intitulée « Musique et normes sociales » commence par une mise au point, à partir des documents historiques occidentaux et arabes, des rapports entre musique et islam dans cette partie du Yémen où, dès le X<sup>e</sup> siècle, s'est manifestée la prédominance de l'école religieuse zaydite connue pour son rigorisme. L'auteur insiste sur l'existence d'une « position trouble » du musicien citadin bien avant l'introduction au Yémen de l'islam (VII<sup>e</sup> siècle) et qui, maintenue bien au delà du zaydisme, a contribué à semer la confusion. Ainsi a été attribué à une réprobation religieuse ce qui relevait en fait d'une condamnation morale et sociale. La réprobation prenait sa source bien plus, semble-t-il, dans des problèmes liés à la condition sociale inférieure du musicien ou à des activités autres du musicien réprouvées (espionne, empoisonneuse par exemple s'il s'agit d'une femme) que dans l'activité musicale elle-même. L'auteur essaye ensuite de cerner, à partir des documents historiques, l'attitude des imams zaydites envers la musique et conclut que leur puritanisme n'implique pas une interdiction mais une certaine tolérance, favorisant même l'essor du *ġina šan'ānī* en période particulièrement prospère pour l'Etat et pour le zaydisme (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) ; en périodes de troubles politiques et naturels et de relâchement des mœurs (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles), ils auraient cependant marqué leur réprobation à l'égard de cette musique par des actes spectaculaires (destruction des instruments de musique, emprisonnement de musiciens, interdiction de concerts, de musique à la radio, de disques...) qui ne prirent fin qu'en 1962 avec l'instauration de la république arabe du Yémen.
- 12 Lambert s'efforce de cerner les normes religieuses et sociales en vigueur dans la pratique musicale. Elles s'expriment à travers trois concepts liés entre eux : l'illicite (*ḥarām*) et son contraire, le déshonneur (*ʿayb*) et son contraire, et le « désordre » ou la « tentation » (*fitna*). On retiendra ici entre autres que les instruments de musique sont considérés comme des « dissipateurs » (*mulhī*), propres à distraire le croyant de la prière notamment et que la musique, par sa faculté de faire perdre le contrôle de soi, aurait, au même titre que l'alcool, une connotation négative.
- 13 Lambert insiste aussi sur la manière dont le luth est perçu : rapport au surnaturel, objet de dérision ; la question épineuse de la musique instrumentale, dans une tradition où la musique vocale est privilégiée, est également abordée, ainsi que le statut de cet instrument anthropomorphique dans une région qui rejette toute figuration dans l'art et toute forme d'idolâtrie. L'auteur évoque la gestuelle du musicien dont la sensualité trop extériorisée ou les manifestations de transe seraient mal vues par les rigoristes qui les interpréteraient tantôt comme des effets de séduction, tantôt comme des preuves de faiblesse dans une société où le contrôle de soi est la norme. Les caractères de « sensualité » et d'« ivresse » ainsi exprimés dans la musique seraient de nature féminine (sensibilité plus importante à la musique) et s'opposeraient à la « retenue expressive » des différentes formes de cantillation religieuse de nature masculine (contrôle de soi).
- 14 Le statut social du chanteur-instrumentiste du *ġina* appelé *muġannī* n'est pas le même que celui du *muzayyin*, joueur de clarinette double *mizmār*, barbier et circonciseur placé au bas de la hiérarchie sociale, ni modéré comme celui de l'hymnode *naššad* protégé par le caractère religieux de son art. Le professionnalisme étant mal vu, il ne le revendique pas (contrairement aux deux autres catégories d'interprètes). Sans avoir le statut d'un musicien de cour, il est cependant souvent dépendant d'un lettré qui lui sert de mécène, en échange de quoi il sera son musicien attitré lors de ses *magyal*. Mais la pression sociale

sur le musicien le pousse à la déviance : l'alcool, la manière même d'exercer son art, la séduction qu'il dégage et qu'il exerce dans des réunions exclusivement masculines le feront soupçonner de bisexualité. Mais sa marginalité ne dure pas au delà de « l'âge de raison », la quarantaine, l'abandon de la musique allant alors souvent de pair avec le pèlerinage à La Mecque.

- 15 La quatrième partie du livre, consacrée à « l'expérience musicale », ouvre sur le trouble lié à la pratique musicale à Sanaa du fait de l'architecture notamment, mais aussi des concepts dominants que les musiciens interprètent à leur manière. Il réévalue le concept de *fitna* : interprété par les théologiens pour ses effets négatifs (désordre social) provoqués par la séduction ou la « tentation ». Le musicien l'interprète quant à lui en termes positifs, la tentation étant le résultat d'une expérience du Beau dont la source est forcément Dieu. Les musiciens mettent aussi à leur profit la notion de « clairvoyance » (*farāsa*), considérée comme « un des signes du charisme religieux » : la *farāsa* devient chez le musicien une sorte de pouvoir magique, par lequel il cherche à soumettre les auditeurs. Ces pages qui analysent l'esthétique et la clairvoyance en montrant la « rivalité » entre le religieux et le musicien dans l'appropriation de ces concepts sont très réussies et l'on comprend pleinement ici le jeu subtil sur les normes et leur transgression dans lequel excellent les Yéménites. L'absence d'interdits provoquerait probablement chez eux un sentiment d'ennui, cette musique étant d'autant plus appréciée que sa pratique est entourée de réprobations de tous ordres.
- 16 Au terme du livre, le titre « La médecine de l'âme » prend tout son sens en tant qu'effets produits par la musique sous le coup de l'émotion. Cet état suppose une communication fusionnelle entre musiciens et auditeurs : les premiers restituant dans leur art les sentiments des seconds. D'où le besoin de « clairvoyance » du musicien qui doit répondre aux attentes d'un auditoire soigneusement étudié au préalable. Des pages magnifiques rendent compte d'un rapport presque télépathique qui s'instaure dans les séances de *magyal*. L'aspiration au silence après la musique est interprétée par l'auteur comme un moment de temps « suspendu » correspondant aux passages du jour à la nuit (l'heure de Salomon) et de la parole au silence. La musique contribue à souligner ou à estomper les limites en plongeant les auditeurs dans un temps « virtuel ».
- 17 Le concept de *wajd* trouve ici sa raison d'être par l'expression d'un autre type d'expérience musicale que celle exprimée par le *ṭarab*. L'auteur rend compte de l'expérience musicale à travers un musicien en particulier. Le *ṭarab* que celui-ci cherche à susciter chez son auditeur équivaut à un « choc émotionnel incontrôlé », une « commotion », que Lambert, s'appuyant sur des sources écrites, oppose à la notion de *wajd* qui serait plus de l'ordre de la « découverte ». Il admet cependant qu'il est difficile de distinguer ces deux types d'émotion chez l'auditeur et qu'il s'agit par conséquent plutôt de « deux aspects complémentaires d'une même expérience ». L'auteur définit la nature profonde de l'émotion comme une sorte d'expérience comparable à la communication entre animaux par l'absence du recours au verbe, dans la nostalgie d'un temps antérieur. D'où la dissolution du sens des mots dans la musique par différents procédés (modification de la couleur de voyelles, intégration d'onomatopées et de syllabes sans significations, longs mélismes, ajouts de diphtongues, modifications des consonnes). Les paroles sont transformées en cris, babillages ou soupirs.
- 18 Les éléments analysés – voix, poésie, instrument, musicien, auditeur – sont ici rassemblés dans une sorte de fusion d'une grande qualité littéraire. Le *ʿūd* représenterait le « fils » dans le mythe de Création, dont le langage chanté est celui des premiers « babillages », un

« langage originel ». Le « choc émotionnel » (*tarab*) ou la « découverte » (*wajid*) résulterait de la révélation de cet état antérieur.

- 19 C'est ainsi tous les degrés de l'émotion humaine qui, en définitive, se trouvent réunis dans cet art musical : plaisir, humour, choc émotionnel, souffrance, pleurs, nostalgie mais aussi une dissolution entre des contraires comme nature/culture, masculin/féminin, verbe/musique... A ce titre, le musicien ou « l'homme-orchestre » apparaît comme un personnage central dans l'équilibre social quotidien des hommes yéménites de Sanaa.
- 20 Dans l'ensemble, ce livre constitue un complément très riche à des ouvrages comme ceux de Bernard Lortat-Jacob (1980) et de Lila Abu-Lughod (1986) qui, chacun à sa façon, visent à montrer l'articulation, dans l'expression des sentiments, entre normes ordinaires et normes poétiques ou musicales, l'un chez les Berbères du Maroc, l'autre chez les Bédouins en Egypte. Il apporte certainement aussi un complément local à d'autres ouvrages traitant de la question de l'émotion musicale au Moyen-Orient comme ceux de Jean During (1988) ou de Gilbert Rouget (1980) dont un chapitre est consacré aux Arabes (pp. 349-428). Peut-être un meilleur équilibre aurait pu être établi entre la deuxième partie très musicologique du livre et les trois autres, par exemple par une analyse du rapport entre les échelles modales ou les mélodies et les sentiments. Si les musiciens ont conscience du « pouvoir émotionnel » suscité par leur musique, il aurait été intéressant de savoir par quels moyens poético-musicaux précis le musicien arrive à répondre aux attentes de l'auditeur. Dans l'infinie déclinaison des émotions, quelles sont les contraintes qui gouvernent l'exécution des mélodies ou des modes ?
- 21 Dans ce bel ouvrage, les récits anecdotiques qui véhiculent l'émotion (souvent avec humour) des Yéménites ou de l'auteur, apportent à la lecture une saveur évidente. Le lecteur appréciera un appareil de notes souvent riche d'informations, un index et un glossaire des termes arabes ainsi qu'un CD avec des exemples très attachants de cette musique arabe dont certains font de plus l'objet de transcriptions et d'analyses par l'auteur. La variation stylistique est frappante dans ces exemples dont quelques-uns seraient peut-être à rapprocher de l'Afrique orientale. Mais c'est là un autre sujet.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ABU-LUGHOD Lila, 1986, *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*. Berkeley & Los Angeles/London: University of California Press.

BRAILOIU Constantin, 1951, « Le rythme aksak », *Revue de musicologie* : 303-340. Republié pp. 301-340 in : Constantin Brăiloiu, *Problèmes d'ethnomusicologie*. (Textes réunis et préfacés par Gilbert Rouget.) Genève : Minkoff Reprints, 1973.

DURING Jean, 1988, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris : Albin Michel.

LORTAT-JACOB Bernard, 1980, *Musique et fêtes au Haut-Atlas*. Paris : Mouton (Cahiers de l'Homme) (disque encarté).

ROUGET Gilbert, 1980, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris. Paris : Gallimard (Bibliothèque des Sciences humaines). Nouvelle édition revue et augmentée Paris : Gallimard (« Tel »), 1990.