

## Muséographier un salon de musique ?

Le cas du Yémen

Jean Lambert

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/588>

ISSN : 2235-7688

### Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 155-168

ISBN : 978-2-8257-0863-7

ISSN : 1662-372X

### Référence électronique

Jean Lambert, « Muséographier un salon de musique ? », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 16 | 2003, mis en ligne le 16 janvier 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/588>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Tous droits réservés

---

# Muséographier un salon de musique ?

Le cas du Yémen

Jean Lambert

---

- 1 L'une des principales conclusions de mes recherches sur la musique à Sanaa, c'est qu'il n'est pas souhaitable d'isoler cette musique traditionnelle de son contexte d'interprétation ou, comme disent les Anglo-Saxons, son contexte de performance. Pour le chant de Sanaa en particulier, l'expérience que l'auditeur peut en avoir sur une scène occidentale diffère radicalement de celle qu'il en a dans son contexte : dans le « salon de musique » (*magyal*), elle y est nettement plus intense. C'est ce dont témoignent de nombreux musiciens (Lambert 1995), ainsi que tous ceux qui, comme moi, ont expérimenté les deux situations pour le même répertoire. Il y a donc une nécessité spécifique d'évoquer ce contexte, à l'intention de toute personne étrangère à cette culture et désireuse de la comprendre.
- 2 À Paris, une telle évocation se fait dans les meilleurs théâtres spécialisés, comme à la Maison des Cultures du Monde, où l'on projette un film documentaire avant ou après la représentation. Cependant, d'autres arguments plaident en faveur d'une présentation plus durable et plus concrète, de type muséal, qui s'inspire des caractéristiques propres au salon yéménite, tout en prenant en compte la fascination exercée par l'idée même de « salon de musique » dans la culture occidentale. Ayant été sollicité de deux manières très différentes pour réfléchir sur une telle présentation muséale<sup>1</sup>, il m'a paru intéressant de combiner ces deux approches, tout en essayant de poser le problème à la fois sur le plan scientifique et sur le plan muséographique.
- 3 Rappelons d'abord les principales caractéristiques du *magyal* yéménite, ce cérémonial masculin que j'ai déjà décrit à de nombreuses reprises et que j'envisagerai à un double niveaux : un niveau général et un niveau musical.

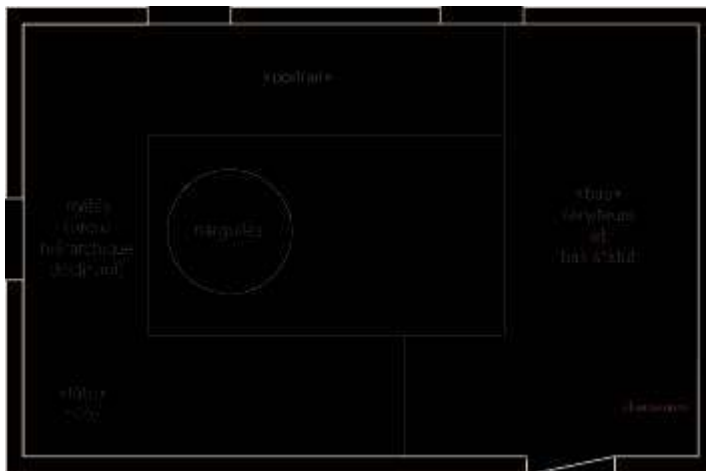
## Les aspects généraux, non-musicaux, du cérémonial *magyal*

- 4 À mi-chemin entre le privé et le public, le *magyal* yéménite est une réunion qui se tient chaque après-midi, en général au domicile d'un particulier. Elle rassemble principalement les hommes, mais les femmes ont un type de réunion équivalent, la *tafrita*. La réunion est accompagnée de la mastication du qat, une plante stimulante (comparable à la coca des Andes). Des salons de même type, principalement masculins, existent un peu partout dans la Péninsule arabe, avec une vie sociale similaire centrée sur la consommation du café (*diwâniyya* du Golfe, *manzûl* de Syrie),
- 5 À Sanaa, la réunion se passe dans un grand salon en forme de rectangle allongé, le *mafraj*. Ce mot désigne à la fois le « lieu où l'on se détend » et le « lieu d'où l'on contemple ». La pièce est confortablement meublée de matelas, d'accoudoirs et de coussins. Le luxe de l'ameublement est relatif à la richesse de la famille. Les murs sont décorés, en particulier au-dessus de la place d'honneur. L'air est soigneusement contrôlé pour obtenir une atmosphère chaude et humide.

Fig. 1 : La place d'honneur du *mafraj*



Photo : P. Maréchaux

Fig. 2 : Le plan du *mafraj* et de son occupation

- 6 Les participants sont installés, le corps « accoudé », selon une disposition soigneusement ordonnée et parallèle. Ils sont parfois très proches les uns des autres, surtout s'il y a du monde, par exemple dans les mariages. L'espace de la pièce est hiérarchisé selon le confort, mais aussi selon la vue qu'on a sur l'extérieur, et surtout selon l'éloignement de la porte d'entrée. Le maître de maison et les invités d'honneur se trouvent invariablement à la « tête de la pièce », les personnages intermédiaires en son « torse » (*sadr al-makân*), enfin les personnes socialement marginales ou les jeunes en sa partie « basse » (*'asfal*), près de la porte.
- 7 Le plaisir d'être ensemble est d'abord celui d'être entre gens du même monde, avec qui l'on partage des valeurs. C'est ce qu'exprime tout un folklore oral du *magyal*, dont les racines culturelles sont très anciennes.
- 8 L'un des effets les plus communément attribués au qat par les consommateurs eux-mêmes est qu'il leur fait parcourir trois étapes psychologiques, des « états d'humeur » qui doivent idéalement se succéder pour que la séance soit harmonieuse et agréable :
  1. Dans un premier temps, les convives arrivent, saluent l'assistance, s'installent dans le brouhaha, ouvrent leur botte de qat, etc. Ces préparatifs sont prétexte à plaisanteries, cris, et effusions pour ceux qui se retrouvent après une longue séparation.
  2. Dans le courant de l'après-midi, la conversation devient plus sérieuse. Suivant leurs centres d'intérêt, les convives échangent points de vue personnels et informations sur des sujets de tous ordres : religieux, politique, social, culturel ou artistique.
  3. À la fin de l'après-midi, la conversation s'éteint, chacun devient silencieux, comme tourné en soi, en une méditation intérieure. Cette « phase » est souvent appelée « Heure de Salomon » ; elle est investie de riches significations symboliques (Lambert 1995, 1997). C'est aussi la phase où se joue la musique, c'est donc elle la plus importante pour ce qui nous concerne.

## Les aspects musicaux du cérémonial

- 9 La musique est préparée par les deux phases précédentes, car c'est pendant ces moments d'interaction intense entre les participants que le musicien étudie ses futurs auditeurs pour savoir ce qu'ils attendent de lui, consciemment ou, plus subtilement, inconsciemment. C'est ainsi que le musicien pourra ensuite entamer une mélodie

nostalgique pour des vieux, une autre plus rapide pour des jeunes, un poème érotique pour un connaisseur, et surtout qu'il jouera sur l'ambiguïté des formes et de la poésie pour séduire des puritains, etc... Tout ce qui se passe pendant la séance, longue de plusieurs heures, affecte donc profondément la musique.

- 10 Je ne m'étendrai pas ici sur les nombreuses procédures de l'écoute active, que j'ai abondamment décrites ailleurs : le commencement du chant, qui ne doit pas être demandé, mais qui doit venir spontanément du musicien ; l'entrée progressive du musicien dans la musique, avec une accélération du tempo de chaque mouvement de la suite ; les paroles d'encouragement ou d'exclamation que lui adressent les participants au cours de la performance (ce qui demande une certaine expérience) ; enfin, tout le cérémonial de la fin du chant : prière, lecture silencieuse du Coran, formules de félicitations conventionnelles, plaisanteries ironiques adressées au musicien, etc... Enfin, au moment du coucher du soleil, cette confrontation très particulière de la musique profane à l'appel à la prière, et la soumission de la première au second.
- 11 Comment définir exactement ce type de réunion ? Peut-on parler de cérémonial, voire de rituel ? Ce qui est remarquable est qu'il y a de nombreuses conduites conventionnelles, mais que tout un discours tend à occulter en insistant plutôt sur leur caractère informel. Compte tenu de ces données ethnographiques sommairement résumées, demandons-nous comment construire une représentation de ce cérémoniel qui soit à la fois attractive et informative. Et comment montrer ce que c'est de vivre la musique dans l'intimité d'un salon traditionnel au Yémen, donc dans un contexte anthropologique particulier. Mais auparavant, il faut se demander pourquoi le faire, et à qui s'adresse une telle représentation muséographique.

## Pourquoi ?

- 12 Pourquoi donner du *magyal* une représentation muséale ? Cette première question ne va pas de soi et mérite d'être posée.
- 13 Le *magyal* a en soi une dimension théâtrale, de représentation : le lieu, décoré, les frises de plâtre sur le mur, la lumière colorée des vitraux. Pour chaque maison, l'ameublement est nécessairement le plus beau que la famille puisse détenir : un narghilé, des plateaux en cuivre, des tables-coffres, des coussins, des crachoirs en cuivre. Enfin les costumes sont, chez les hommes, l'équivalent de costumes de fête. Et pour un public yéménite, compte tenu des transformations actuelles très rapides du costume, cela peut devenir un sujet important de contemplation et de réflexion. Ce lieu a d'ailleurs fait l'objet de représentations muséographiques au Musée d'ethnographie de Sanaa, dans le but de montrer la vie sociale au Yémen : d'abord dans les années soixante dix par la Française Claudie Fayein, puis dans les années quatre-vingt par une équipe de Hollandais. Il y avait une reconstitution de *mafraj* avec des mannequins, des femmes buvant le thé, fumant le narghilé, etc.
- 14 Ce qui se passe dans un *magyal*, je l'ai qualifié dans mes travaux ethnographiques de « cérémoniel ». Jusqu'à aujourd'hui, je ne suis pas sûr que ce soit le terme le mieux indiqué, mais c'est sans doute le moins mauvais. Il y a là quelque chose d'une mise en scène sociale. Éventuellement, cette dimension théâtrale pourrait être mieux servie par le cinéma documentaire que par la muséographie, mais comme il y a aussi toute une culture matérielle qui peut être observée, et même touchée, humée, palpée, la muséographie

reste un outil intéressant pour faire découvrir ces réalités culturelles de la manière la plus directe qui soit, quitte à recourir au cinéma documentaire à titre complémentaire.

- 15 Il y a aussi une dimension visuelle, permanente, contemplative, du *magyal* : ce que l'on regarde au dehors, les façades, les jardins, peut permettre de valoriser l'architecture et l'urbanisme si particuliers au Yémen. Cette dimension a d'ailleurs été intégrée par la Télévision nationale qui, vers 16 h, commence toujours ses programmes par une demi-heure de musique yéménite qui s'écoule sur des images de nature, de montagnes yéménites avec leurs cultures en terrasses, de branches ployant dans le vent, d'oiseaux faisant du vol plané, ou encore de paysages urbains de façades et de toits de maisons traditionnelles.
- 16 D'autres considérations d'ordre plus spécifiquement musical sont à prendre en compte :
- 17 Il y a pour nous, Occidentaux, un intérêt tout particulier, je dirais « historique », à montrer une musique qui semble préfigurer notre musique de chambre, avant qu'elle ait fait l'objet d'une quelconque mise en scène à l'italienne, et dans une société où le concept même de scène n'existe pas encore. Sans verser dans un évolutionnisme étriqué, une telle comparaison peut être féconde, d'autant plus que nos collègues musicologues classicisants y sont sensibles : comme le disait Jacques Chailley à propos de la musique de salon du XVI<sup>e</sup> siècle : « le laisser-aller qui entoure volontiers (la musique de salon) est peut-être [...] plus favorable à sa vitalité que l'éloignement des estrades à rampe lumineuse » (Chailley 1985 : 119-124, en se référant aux écrits de Lionel de La Laurencie et de François Lesure). Que l'on imagine : une musique raffinée, que l'on pourrait qualifier de « savante », mais dont le public est restreint à un groupe d'amis ou de parents, plus proche, plus intime, plus personnelle. Le musicien est là, au même titre que les autres convives. Il y a évidemment une relation très particulière entre le musicien et l'auditeur, qui contribue à donner forme à la musique. L'expérience du trac, par exemple, n'y existe pas<sup>2</sup>. Il y a là des réalités psycho-socio-culturelles qui sont très étroitement liées à ce contexte, et qui me paraissent intéressantes de partager au delà de cette culture.
- 18 Il est inutile d'insister sur l'importance, chez les Occidentaux, et plus précisément dans notre perception des cultures de l'Orient, de l'idée de « salon de musique ». Largement popularisée par le film de Satyajit Ray, elle s'attache à une sorte de microcosme idéal, de lieu paradisiaque où l'on goûte une musique « de chambre » à la fois spirituelle et sensuelle et où cette expérience s'adresse en même temps à tous les sens : contemplation visuelle et olfactive (on brûle de l'encens), etc... Dans les années soixante-dix, notre collègue Geneviève Dournon ne s'y était pas trompée en baptisant, « Salon de musique » la salle des instruments de musique du Musée de l'Homme. Elle l'avait aménagée pour y organiser des petits concerts de manière plus ou moins informelle, avec des sièges multifonctionnels en forme de cube, et le *gamelan* javanais à proximité, qui permettait de présenter des répétitions publiques. Y avait-il là plus qu'une métaphore ? Certes, il s'agissait d'une salle de musée assez classique, mais il y avait tout de même une vraie rencontre entre musique vivante et instruments de musique inertes, même si ce n'était qu'une fois par semaine, le dimanche après-midi. Le cas yéménite, par son caractère exemplaire, pourrait nous permettre d'aller plus loin dans cette direction.

## À qui s'adresse-ton ?

- 19 Mais d'abord, à qui s'adresse-t-on ? À un visiteur de musée européen ? Ou à des visiteurs de musée au Yémen ? Étant moi-même sollicité pour deux projets, l'un au Yémen et l'autre en France, je suis contraint de m'interroger sur ces deux publics différents, car leurs attentes et leurs besoins en explications ne sont a priori pas les mêmes.
- 20 Réfléchissant sur la présentation de la musique vivante en Occident, Laurent Aubert constate qu'il y a pour l'ethnomusicologie un grand risque à « [...] traduire (la) vérité (des musiques de l'autre) en un langage qui n'est pas celui de l'autre, qui ne correspond ni à sa logique ni à ses modes d'expression » (2001 : 24). La diffusion auprès d'un plus large public rend cet exercice encore plus problématique. Pour réussir à communiquer avec autrui, il faudrait donc plutôt « imaginer un cadre de référence qui englobe son univers et le mien » (Todorov 1989 : 111, *cit. in* Aubert 2001).
- 21 Cette nécessité de réciprocité implique à l'évidence une démarche didactique dans notre présentation de l'autre, même si celle-ci s'appuie au départ sur les aspects les plus aptes à fasciner et à attirer l'attention du public. À l'inverse, au Yémen, le public est habitué à un certain nombre de codes et d'informations qui n'ont pas besoin d'être rappelés. Cependant, il n'est pas inutile de créer une petite distance pour permettre aux Yéménites de porter un « regard éloigné » sur leur propre culture. Ainsi, lorsqu'ils ont pris connaissance de mon livre *La médecine de l'âme* par l'intermédiaire de sa traduction arabe, plusieurs lecteurs m'ont dit en substance : « Nous ne pensions pas qu'il était possible d'entrer dans la société yéménite et de l'explorer en profondeur à partir d'un sujet qui nous paraissait aussi futile que la musique ». Évidemment, j'ai pris cette phrase pour un beau compliment, mais j'ose penser qu'elle exprimait aussi quelque chose de profond, une prise de conscience distanciée de soi-même. De même, si j'ai fini par accepter de jouer de la musique yéménite en public, c'est avant tout pour faire toucher du doigt l'universalité de cette musique au public yéménite comme au public occidental, évidemment pas pour mener une carrière professionnelle.
- 22 À l'inverse, certains artistes du Tiers-monde peuvent être tentés de renvoyer à leur propre public une image de leur pays qui est entièrement construite par le regard de l'autre : je l'ai découvert avec un cinéaste yéménite qui reprenait (dans un commentaire en arabe d'un documentaire) un discours d'agence de voyage dans ce qu'il avait de plus naïf. À tout ceci, il faut ajouter que les visiteurs du futur Musée National de Sanaa seront en partie des touristes étrangers, tandis qu'une présentation de la culture yéménite dans un musée occidental ne saurait se faire sans un minimum de complicité avec les responsables yéménites de la culture.
- 23 Il y a donc peu de chance de parvenir jamais à un seul regard objectif, et ce n'est peut-être même pas souhaitable ; en revanche, il est indispensable de susciter diverses formes de regard croisé.
- 24 L'un des obstacles majeurs à ce regard croisé, c'est le qat, car c'est un sujet à la fois « exotique » et de plus en plus tabou. Tout en généralisant le commerce de l'alcool, la mondialisation a eu pour effet de montrer du doigt comme « drogue » cette substance très bénigne. Les organisations internationales en charge de la culture ayant intégré cette vision schématique, hégémonique et moralisatrice, il devient impossible d'évoquer ce sujet en images dès que l'on se trouve dans un cadre public (y compris au Yémen). En

réalité, ce qui est le plus choquant pour des yeux non avertis, c'est le mode de consommation très spectaculaire et évidemment connoté d'ostentation machiste, avec la chique et les branches jetées en vrac : si les consommateurs yéménites étaient plus discrets comme les Éthiopiens, cela ne choquerait personne. En revanche, il serait très incongru de faire un diorama avec, sous forme de mannequins, des Yéménites mastiquant leur qat... Et pourtant, ça serait tellement réaliste !

- 25 Il est donc intéressant d'essayer d'imaginer ces deux présentations, à Sanaa et en Occident, de manière simultanée (et éventuellement complémentaire) afin de leur donner ce cadre de référence global.

## Entre la reconstitution et l'évocation

- 26 Comment rendre compte de toute cette culture de l'écoute qui sous-tend un *magyal*, et comment la faire comprendre à un public étranger, non initié, ou même à un public yéménite jeune, qui ignore beaucoup, désormais, de ces pratiques en voie de disparition ?
- 27 Plusieurs problèmes se posent spécifiquement à la muséographie :

### Des objets à montrer

- 28 En premier lieu, comme on le sait, les diorama sont passés de mode. Il faut reconnaître que l'obsolescence rapide des salles d'ethnographie du Musée de Sanaa (Dâr al-Sa'âda), n'est pas faite pour contredire cette évolution, avec leurs mannequins filiformes, ethniquement si marqués (et si déplacés)... On sait que les reconstitutions n'ont plus la même pertinence auprès d'un public qui est désormais mieux informé de ce qui se passe dans le monde, par la photo, le film, l'internet. En évitant les pièges de cette représentation naïve du réel, il s'agirait plutôt d'évoquer ce dernier par quelques objets marquants, mais aussi par des documents multimédia bien argumentés.
- 29 En même temps qu'il a un ameublement d'une grande simplicité, le *mafraj* est un espace à part : on y enlève ses chaussures comme dans une mosquée, c'est un signe de respect, il y a là une mise entre parenthèses qui ressemble assez à celle qui définit le domaine esthétique en Occident. Compte tenu de cela, un choix minimal pourrait consister à reconstituer le lieu avec sa décoration et son ameublement, surtout les matelas, les accoudoirs et les coussins, et de laisser ce lieu vide afin que les visiteurs de l'exposition puissent s'y reposer ; le visiteur occidental, en particulier, y découvrirait la sensation agréable de s'asseoir aussi près du sol, et même de s'y allonger. Simultanément, il pourrait voir de près certains objets comme un narghilé ou une cafetière, regarder des photos, visionner une vidéo, imaginer comment ce salon peut se remplir, et quelle place il pourrait lui-même y occuper. L'emplacement de la vidéo peut être assez facilement déterminé, puisque le petit écran a déjà trouvé sa place dans le salon yéménite : vers le bas, pas très loin de la porte, dans la plus petite extrémité du *mafraj*.
- 30 J'ai déjà évoqué le fait que le *mafraj* est un lieu d'où l'on contemple le paysage extérieur, par les fenêtres. Etant donnée l'importance de la contemplation du coucher du soleil pendant le *magyal*, ne pourrait-on pas imaginer, à la place des fenêtres, la projection sur écran d'un paysage urbain, avec des façades et des jardins intérieurs ? Il y aurait une ou plusieurs photographies, dont l'éclairage changerait au fur et à mesure, très lentement, selon le rythme réel du soleil.



- 31 Les instruments de musique seraient naturellement au coeur du dispositif muséal. Le luth yéménite *qanbûs* ou *tarab* mérite évidemment une attention particulière car qu'il concentre des qualités patrimoniales qu'on ne rencontre nulle part ailleurs. Son aspect visuel de bel objet en bois tourné et peint, orné de marqueterie et d'une peau teinte, est facile à montrer dans un musée, et il peut même être considéré comme un objet-phare. Le problème se poserait cependant de trouver dans le *mafraj* l'endroit le plus approprié pour l'installer : contrairement au piano en Occident, cet instrument n'est pas arboré dans les salons ; il est plutôt caché dans une pièce adjacente car la pratique de la musique instrumentale était jusqu'à récemment un objet un peu honteux, voire frappé d'interdiction religieuse. En revanche, on comprendra combien le fait de montrer un instrument de musique dans un espace public peut être révolutionnaire au Yémen... Toute exhibition d'un luth devra s'accompagner de commentaires sur la fabrication et sur les techniques de jeu, afin d'en revaloriser l'identité. Le deuxième instrument en usage, le plateau en cuivre (*sahn nuhâsî*), beaucoup plus modeste dans sa fabrication, devra, lui aussi, être nécessairement accompagné de commentaires et, éventuellement, d'un film sur sa spectaculaire technique de jeu (il est tenu en équilibre sur deux doigts).

Fig. 3 : Le luth yéménite, *tarab* ou *qanbûs*

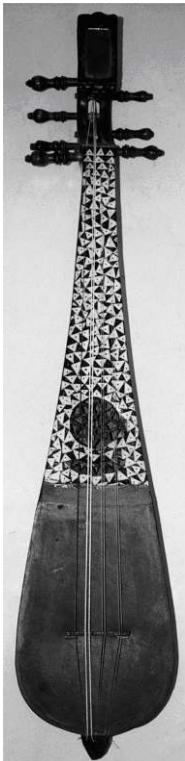


Photo : Jean Lambert

- 32 Le contenu des chants peut être évoqué par un recueil de poèmes manuscrits (la *safîna*), posé sur un beau lutrin de bois et, éventuellement, assorti d'un écran d'ordinateur où l'on pourrait « feuilleter » les pages du manuscrit, y trouver les textes, leur traduction et des informations sur les formes musicales.

## Des concepts à illustrer

- 33 Comme on l'a vu, au Yémen, il n'y a pas à proprement parler de « salons de musique » : il y a des salons, où il se trouve que l'on joue souvent de la musique ; mais les mêmes salons existent aussi sans musique, avec d'autres fonctions multiples, et le cérémonial est le même, sauf pour l'Heure de Salomon. En même temps, par certains aspects, la musique révèle le lien social mieux que tout autre domaine. Aussi cet espace pourrait-il accueillir des spectacles de musique vivante. Mais au-delà du spectacle lui-même, la musique vivante représente un vrai enjeu muséographique, dans la mesure où elle ferait vivre au visiteur un peu de la convivialité des *magyal*, avec le fait de se serrer les uns contre les autres (dans les mariages, lorsqu'il y a beaucoup de monde, on pousse les accoudoirs pour gagner de l'espace ; les convives s'accourent sur la cuisse de leur voisin...).

Fig. 4 : Le jeu du plateau en cuivre, *sahn nuhâsi*

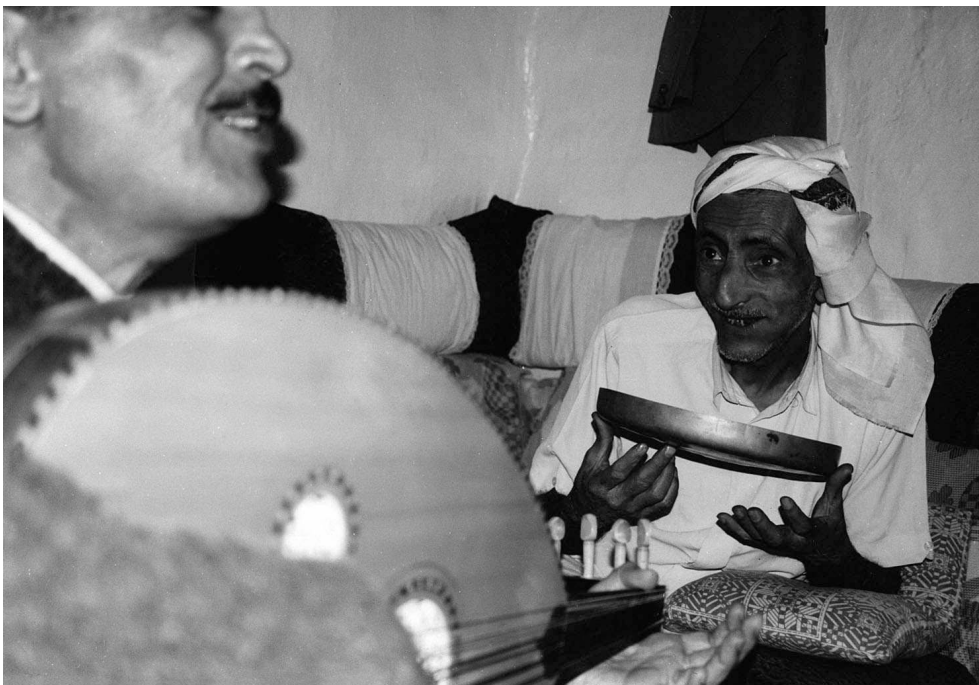
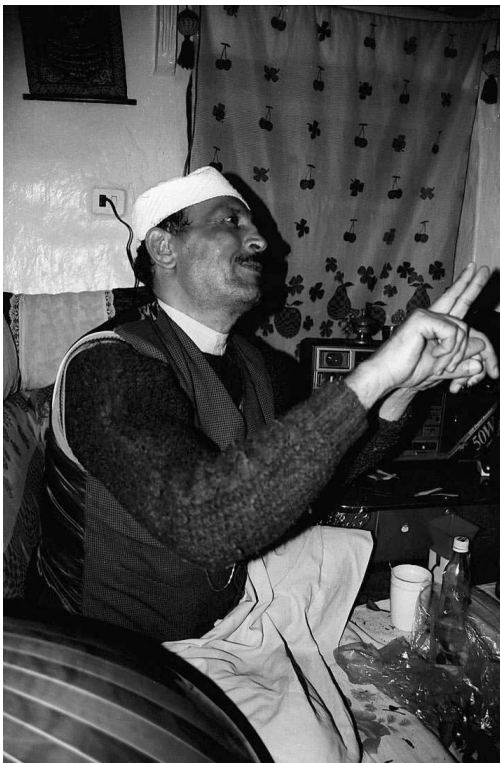


Photo : Jean Lambert

- 34 Dans cette réunion qui dure quotidiennement quatre ou cinq heures, on ne commence à faire de la musique qu'au bout de deux ou trois heures ; cela suppose donc, pour mettre un visiteur à peu près dans des conditions similaires à celles d'un participant réel, que l'on puisse lui raconter tout ce qui se passe avant, les interrelations sociales qui se nouent et contribuent à donner du sens à cette musique. L'une des difficultés tient au fait que le cérémonial d'un *magyal* n'est pas très spectaculaire en ce sens que beaucoup de choses passent par et dans le langage (Lambert 1997). Pour comprendre ces réalités subtiles, le visiteur pourrait découvrir les différentes étapes du cérémonial sur un écran interactif, soit de manière chronologique en privilégiant une série de photos résumant les phases : 1. les plaisanteries, les retrouvailles ; 2. les discussions sérieuses avec un personnage qui déclame de la poésie ou qui parle en faisant des gestes expressifs ; 3. l'Heure de Salomon, le coucher de soleil vu par la fenêtre ; un musicien qui joue, des danseurs ; 4. la fin du

jour, un participant les yeux perdus dans la vague. Le visiteur pourrait aussi accéder aux mêmes informations d'une manière plus didactique, par des mots-clefs. Ou alors il pourrait faire le choix de l'ambiance, en visionnant des rushes de vidéo. Les étapes intermédiaires pourraient être illustrées par une bande-son qui traduirait le contenu de certaines plaisanteries ou devinettes, ou encore des contes. L'expressivité de la conversation pourrait être illustrée par des dessins représentant la communication gestuelle, si caractéristique de la narration au Yémen (Battesti 2001), d'autant plus que de tels gestes existent aussi plus spécifiquement pour « commenter » l'écoute de la musique enregistrée.

Fig. 5 : La gestuelle de l'écoute musicale



- 35 Rien n'est plus difficile à expliquer que la hiérarchie sociale, la préséance des emplacements où l'on s'assoit, le fait que le musicien ne s'installe pas au hasard, la relation particulière, hiérarchique, qui existe entre le musicien et le maître de maison, qui est aussi en général un mécène, etc. Cependant, le caractère de microcosme du *mafraj* /*magyal* permet de faire des renvois entre objets sensibles et représentations abstraites. Et il ne manque pas de beaux objets capables de susciter la curiosité et, simultanément, de servir de support à des messages plus didactiques. Ainsi, un narghilé en cuivre ciselé, avec son corps en noix de coco, son tuyau en cuir recouvert de laine colorée tricotée par les femmes yéménites, son embout en bois clouté, son grand fourneau en terre cuite, est à l'évidence un objet de contemplation, pour les Yéménites eux-mêmes, puisqu'il fait l'objet de proverbes, de devinettes, de plaisanteries, etc. Pour ces raisons, un tel objet, bien présenté, peut également servir de prétexte pour évoquer la dimension collective de ce groupe masculin. Le fait que son tuyau tourne autour de la pièce, avec un code et des préséances permet de parler de la hiérarchie sociale, sujet abstrait s'il en est. Cette circulation du narghilé peut donc être l'occasion de commenter le plan du salon pour

montrer où est « la tête », où est « le poitrail », où est le bas (les chaussures), ainsi que la disposition hiérarchique qui en découle pour faire asseoir les convives (voir fig. 2).

- 36 D'autres réalités ne peuvent passer que par l'audiovisuel. Ainsi, par coutume, on n'applaudit pas le musicien. Ou plutôt, on n'applaudissait pas, car cette coutume occidentale est en train de s'installer. À la place, on chante une prière sur la note finale, on lit une sourate du Coran, on lance des compliments conventionnels, puis des blagues. Un film documentaire assez bref pourrait évoquer cet aspect très important.
- 37 Si l'« appareil critique » nécessaire à la communication d'information (poste vidéo, poste informatique) s'avérait trop important, il faudrait évidemment envisager de l'installer en dehors de l'espace du *mafraj* lui-même.

## Le salon de musique dans un dispositif muséal plus large

- 38 Un espace de type *mafraj* serait également pertinent pour évoquer d'autres types de musiques du Yémen s'associant au rituel d'une manière aussi intime : les *mawlid*, séances de prières et de chants religieux de type mystique, la musique et le culte de possession *zâr*, les joutes poético-musicales *dân* du Hadramawt, dont l'évocation serait particulièrement intéressante, car elles y sont pratiquées dans un contexte et des lieux très semblables.
- 39 Les joutes de *dân* sont très codifiées, puisqu'elles mettent en jeu plusieurs fonctions : au moins deux poètes se lançant un défi ; un chanteur qui improvise la mise en musique de paroles sur un air connu ; enfin un souffleur-scribe qui répète la poésie pour aider le chanteur à la mémoriser, tout en l'inscrivant par écrit sur un carnet. Ce qui est intéressant, c'est l'interaction entre ces trois rôles, puis entre eux et un public restreint (Hassan 1998).
- 40 Il y a aussi dans le *dân* une dimension de convivialité importante, qui passe plutôt par la consommation cérémonielle de café. Une pièce spéciale est construite dans la maison pour le café, la *sadâra*, avec un foyer et une cheminée intégrés au mur. Un emplacement y est réservé pour boire le café : *al-rugda*, une estrade, légèrement plus élevée que le reste de la pièce. Les ustensiles de préparation, mortier et pilon, le *mahmas*, pour griller le café sur le feu, le *ghatâ*, en palmier tressé, sur lequel on présente le café grillé pour le faire sentir, les plateaux, les tasses et les verres ont tous des fonctions symboliques de l'hospitalité, en même temps que des fonctions de consommation. Ce cérémoniel avait d'ailleurs été muséographié (avec les moyens du bord) dans le petit musée de la citadelle de Seyyoun (Sabbân 1986).
- 41 Même s'il ne s'agit pas exactement de la même culture, il ne serait pas déplacé de mettre en scène une joute poétique du Hadramawt dans un *mafraj* au Musée national de Sanaa. On pourrait même imaginer un espace bi-polaire qui évoquerait à une extrémité la culture musicale de Sanaa et à l'autre extrémité la culture poético-musicale du Hadramawt.
- 42 Dans le projet de salon de musique du Musée de Sanaa, les Hollandais proposaient de faire une telle reconstitution spatiale dans le grand *mafraj* d'un palais d'inspiration ottomane, mais tout en bouchant les fenêtres pour y mettre des instruments, les utilisant comme des vitrines. Naturellement, cette solution n'est guère satisfaisante car, en supprimant les ouvertures extérieures, qui étaient expressément destinées à permettre au participant la

contemplation du paysage, on tue l'idée même de *magyal* et de *mafraj*. Mais à la rigueur, au Yémen où ces choses sont encore vivantes, on peut imaginer qu'un musée puisse s'en passer. En revanche, pour un public occidental, il est important de maintenir au *mafraj* sa nature de lieu de délectation visuelle.

- 43 Il est donc clair qu'un tel espace ne peut supporter l'exposition d'instruments, ou alors un très petit nombre, ceux joués traditionnellement dans le *magyal* : le luth oriental, le luth yéménite (*qanbûs*) et le plateau en cuivre (*sahn*).
- 44 Pour l'exposition des autres formes musicales et des autres instruments du Yémen, qui sont nombreux, notamment les instruments à percussion, il faut concevoir un espace distinct du salon de musique en tant que lieu intime. La culture yéménite oppose en effet fréquemment musique d'intérieur, à faible volume sonore, et musique de plein air, publique et accompagnée de puissantes percussions. On pourrait donc jouer sur cette opposition en créant un second espace complémentaire du *mafraj*. Très ouvert, il devrait évoquer une place de village ou une aire à battre, et permettre d'accueillir des spectacles vivants : danses tribales *bara'*, danses de bâtons accompagnées par l'orchestre *'idda* du Hadramawt, danses acrobatiques de la Tihama, chants de marins, etc. Cet espace proposerait ainsi une muséographie plus classique, avec des vitrines et des bornes interactives.
- 45 Que de telles présentations soient faites au Yémen ou en Occident, leur structure spatiale devrait respecter au plus près l'esprit de ces musiques, ceci afin de faire partager le plus largement et le plus intensément possible une culture musicale aussi riche.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AUBERT Laurent, 2001, *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg éditeur / Ateliers d'ethnomusicologie.

BATTESTI Vincent, 2001, « Esquisse d'une communication gestuelle yéménite (Taez et Sanaa) ». *Chroniques yéménites* 9 : 4-223 [en ligne : <<http://cy.revues.org>>].

CHAILLEY Jacques, 1985 [1961], *40000 ans de musique*. Paris : Editions d'aujourd'hui.

HASSAN Schéhérazade Qassim, 1998 *Yémen. Chants du Hadramawt*. Auvidis-UNESCO D 8273 (enreg. et commentaire : S. Qassim Hassan).

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

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

LAMBERT Jean, 1997b, « Le *magyal* yéménite. Parole, jeu et rôles sociaux dans l'espace masculin », in Jean-Claude David et al : *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*. Paris : L'Harmattan.

MARÉCHAUX Pascal, 1987, *Sanaa : Parcours d'une cité d'Arabie*. Paris : Institut du Monde Arabe [Catalogue d'exposition].

SABBAN 'Abd al-Qâdir, 1986, Handbook to Museum of the Peoples Customs and Traditions, Seiyun District. Ronéotypé.

TODOROV Tzvetan, 1989, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris : Seuil, coll. Points.

## NOTES

1. J'avais été sollicité par le Musée National du Yémen et un cabinet de consultant hollandais pour faire un avant-projet sur la présentation des instruments de musique dans la rénovation en cours du Musée. Cette réflexion avait été menée en collaboration avec Laure Bernard, attaché multimédia au Service Culturel de l'Ambassade de France à Sanaa, et Pascal Privet, cinéaste; simultanément, pour les Journées d'Etudes de la SFE de Carry le-Rouet en mai 2002, le même thème s'était imposé à moi naturellement.

2. Mon expérience personnelle me semble très parlante: autant j'ai toujours eu le trac quand je présentais un morceau de saxophone dans mon conservatoire municipal, autant, dans ma longue pratique musicale yéménite, d'abord au Yémen puis en public et notamment à la télévision yéménite, je n'ai jamais ressenti le même sentiment de timidité, de perte de moyens, etc.

---

## RÉSUMÉS

L'art de l'écoute musicale qui est cultivé dans les salons de musique à Sanaa mériterait d'être montré, notamment dans le cadre de la rénovation en cours du Musée National du Yémen, mais aussi, pourquoi pas ? dans une exposition en Occident. L'espace du salon de musique lui-même, le *mafraj*, s'y prête, avec son ordonnancement hiérarchisé et codé ; il a d'ailleurs fait l'objet de différentes présentations dans les musées yéménites (mais sans la musique). Cependant, avec ce lieu de réunion multifonctionnel, jouant à la fois sur l'expérience intime et le paraître en société, sur la musique et la vie sociale en général, le muséographe hésite entre en faire un lieu de participation concrète du visiteur, ou au contraire une sorte de super-vitrine contenant les objets emblématiques de la séance musicale. Les impasses de la reconstitution étant écartées, de nombreuses solutions existent pour évoquer une culture essentiellement immatérielle, soit par le biais des objets matériels à la fois les plus beaux et les plus significatifs, soit par l'intermédiaire de divers multimédias. Plus largement, l'exposition des faits musicaux de tout le Yémen pourrait être articulée dans deux espaces différents, autour de l'opposition intérieur / extérieur (salon intime pour la musique classique / place du village ou aire à battre pour la danse tribale ou les chants de travail).

## AUTEUR

### JEAN LAMBERT

Jean Lambert est anthropologue et ethnomusicologue. Il est maître de conférences et membre du Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme (Paris). Il a notamment publié La

médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite (Nanterre : Société d'ethnologie, 1997).