Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

23 | 2010
Émotions

Le musicien Yahyâ al-Nûnû. L'émotion musicale et ses transformations (Yémen)

Jean Lambert

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/980
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2010
Pagination : 147-171
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Jean Lambert, « Le musicien Yahyâ al-Nûnû. L'émotion musicale et ses transformations (Yémen) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 23 | 2010, mis en ligne le 10 décembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/980

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Le musicien Yahyâ al-Nûnû

L'émotion musicale et ses transformations (Yémen)

Jean Lambert

J'avais souligné dans *La médecine de l'âme* l'importance de la question de l'émotion musicale, de ses différents modes d'expression et de sa codification sociale et culturelle dans le chant de Sanaa au Yémen (1997). Je n'avais pourtant pas pu approfondir cette réflexion autant que je le souhaitais, en particulier sur le plan des mécanismes individuels mis en jeu. Je me demandais en particulier comment rendre compte de ces longues séances musicales auxquelles je participais à Sanaa avec le musicien Yahyâ al-Nûnû[1], à la fin des années quatre-vingt, puis à la fin des années quatre-vingt-dix[2]. Ces séances étaient des sortes de marathons musicaux qui duraient de 3 h de l'après-midi à 7 h du matin. Yahya avait[3] une théorie assez élaborée sur l'effet de sa musique sur l'émotion des auditeurs et souhaitait tester celui-ci, un peu comme en laboratoire. Il préconisait lui-même de faire durer les séances toute la nuit, pour pousser au maximum sa propre résistance physique et la nôtre.

---

1 J'ai déjà consacré deux articles à cette personnalité peu ordinaire qu'est Yahyâ al-Nûnû (Lambert 1995b, 2002)

2 Pendant mon terrain de thèse, à la demande de Yahya al-Nûnû, nous organisions ces séances tantôt chez lui et tantôt chez moi, avec des invités yéménites et étrangers, des hommes et des femmes, des musiciens et des non-musiciens, etc. Dans le courant des années 90, ces séances reprirent de manière intermittente en fonction de mes séjours plus courts au Yémen. J'étais souvent accompagné par Pascal Privet qui en tira plusieurs heures de vidéo. Il faut souligner que Yahyâ al-Nûnû, refusant de laisser enregistrer sa musique, était très réticent à l'introduction de la caméra dans ces séances ; la relation que Pascal Privet sut tisser avec lui fut décisive dans son acceptation. Il fut séduit par l'idée que la vidéo puisse restituer son expérience de manière plus complète que le seul enregistrement sonore.

3 Si je parle à l'imparfait, c'est que Yahyâ al-Nûnû ne pratique plus la musique, étant malheureusement diminué par une longue maladie.

Ces séances étaient donc surdimensionnées par rapport aux séances de qat quotidiennes, *magyal*, qui ne durent « que » quatre ou cinq heures. Du point de vue de la tradition yéménite, elles équivalaient aux veillées de mariage (*samra*), que la communauté villageoise ou de quartier passe à jouer, à danser et à se distraire en assistant à des saynètes, sauf qu'ici, il n'y avait pas de mariage, et que la séance était plus nettement centrée sur la musique. C'était aussi pour Yahyâ une manière de perpétuer des veillées musicales similaires[4] qui, dans l'aristocratie de Sanaa, n'étaient pas liées à une fonction sociale particulière[5].

Au cours de la séance, Yahya al-Nûnû immergeait ses auditeurs dans un « océan » de mélodies circulaires et obsédantes qui continuaient à retentir dans les esprits bien après que la musique se fût tue. Simultanément, chez lui-même, l'expression musicale donnait fréquemment lieu à une sorte de crise émotionnelle. Bien que la tentation soit forte de parler ici de « transe », j'éviterai d'utiliser ce mot qui rend mal compte de réalités si complexes : à quel niveau de conscience le musicien et l'auditeur étaient-ils transportés ? Que se passait-il vraiment dans leur cerveau, dans leur esprit, dans leur cœur ? Et quelle relation y avait-il entre l'émotion du musicien et celle des auditeurs ?

Si l'émotion et les sentiments sont depuis longtemps devenus des objets de l'anthropologie (Crapanzano 1994 et sa bibliographie), cette dernière a longtemps buté sur la difficulté à rendre compte de phénomènes toujours plus intimes avec ses instruments sociologiques classiques : à partir d'une certaine échelle de l'observation, le recours à des outils conceptuels plus spécifiques semble s'imposer (Bloch 2009 : 51). Les sciences cognitives peuvent nous aider car, dans la mise en relation de l'émotion et de la musique, leur apport est déjà considérable (pour ne prendre que quelques exemples récents, Mac Adams et Bigand 1994 ; Scherer 1995 ; Juslin 1997). Cependant, elles se sont surtout cantonnées à des pratiques occidentales de la musique. Elles ont aussi trouvé leur limite dans la multiplicité des facteurs en jeu[6], en particulier celui du contexte, pour des activités qui sont « des manières d'être dans le monde », non « des manières de penser sur le monde » (Becker 2005 : 482). En retour, il faut bien reconnaître que l'ethnomusicologie, tout en apportant dans les dernières décennies une foule d'observations de terrain, s'est cantonnée, sur le

4 Ces soirées étaient appelées « séances abbassides » par certains participants parce qu'elles pouvaient se dérouler jusqu'à la prière de midi le lendemain, comme dans la vie musicale à l'âge d'or du califat de Bagdad (Lambert 1997a, 152).

5 Dans les années 1980, ces séances étaient en voie de disparition. Parmi les nombreux musiciens réputés pour jouer toute la nuit, on peut citer Sâleh al-'Antarî (m. 1965), 'Alî al-Anisî (m. 1980) ou, moins connu, 'Alawî Seyf 'Abd al-Salâm, musicien de Ibb (m. 1994).

6 D'après ces études, les principales formes musicales capables d'exprimer de la manière la plus universelle des émotions simples (joie, tristesse, crainte et colère) sont le volume sonore, le tempo et le caractère plus ou moins détaché de l'articulation. En revanche, l'expression d'émotions plus complexes, « sociales », comme la gratitude, l'admiration, la honte, le mépris, est hors de portée de ces analyses (Mithen 2005 : 95).

plan théorique, à réaffirmer le lien entre l'expression de l'émotion et la diversité des cultures (Rouget 1980 : 409), sans fournir de points d'appui solides pour la comparaison. C'était d'ailleurs jusqu'ici l'orientation dominante de ma propre démarche vis-à-vis de la musique au Yémen. Or il faut reconnaître que cela n'est plus suffisant pour comprendre des objets aussi complexes, à la fois naturels et culturels. Malgré le fossé qui les sépare encore, la convergence de ces deux approches paraît inéluctable[7]. Sur ce « chemin escarpé des sciences musicales » (Lortat-Jacob 2009), il me semble que l'expérience très particulière du musicien Yahyâ al-Nûnû pourrait être utile, quelle que soit sa singularité, ou peut-être justement en raison de cette dernière.

Il faut d'abord noter que la recherche par l'expérimentation intéressait aussi Yahya al-Nûnû : celui-ci attendait de moi que je lui amène de nouveaux auditeurs, notamment des étrangers, car il était particulièrement intéressé à tester les effets de sa musique sur des sujets ne comprenant pas la langue arabe. Il souhaitait comprendre plus précisément la nature de SA musique indépendamment de la compréhension linguistique des textes, et surtout à partir d'un constat très naturaliste : comprendre l'effet de la musique sur le psychisme humain. Pour ma part, cette approche m'intéressait, pour des raisons qui convergeaient avec les siennes. Lui et moi considérions ces séances comme une sorte de laboratoire vivant. C'est pourquoi la présente étude, qui tentera d'en rendre compte, est très peu extensive : il s'agit d'un cas très particulier, d'une expérience vécue et restreinte, irréductible, mais qui me paraît significative par sa profondeur et son caractère intensif[8]. On est donc ici à mi-chemin entre l'enquête de terrain et l'expérience de laboratoire, en mettant l'accent sur l'observation qualitative…

Par ailleurs, il me semble que le caractère volontairement global de la praxis de Yahya al-Nûnû, couplé avec la nature monographique de mon approche, peuvent fournir un modèle ayant une certaine valeur heuristique pour l'interprétation de l'émotion musicale. Cette étude résulte d'une observation rapprochée et continue, à la fois chez le musicien et chez les auditeurs. Sans les outils modernes de l'expérimentation (ce n'était guère possible à l'époque), il faudra certes se contenter de l'observation traditionnelle et d'une certaine dose d'introspection soutenue par mon expérience d'auditeur, mais non sans quelques références à ce qui me semble pouvoir amorcer de futures convergences avec les sciences cognitives.

---

7 Les travaux de neurologues comme Antonio Damasio (2003) semblent apporter des perspectives universalistes stimulantes à l'anthropologie, de même que ceux d'Oliver Sacks (2009) à l'ethnomusicologie.

8 Intensif aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de l'engagement du chercheur : cet exercice exigeait une solide résistance physique, notamment vis-à-vis du sommeil et de la quantité de qat à ingurgiter…

Des mélodies obsédantes au parcours obligé

Il faut d'abord rappeler que la musique du *magyal* et des veillées yéménites consiste principalement en une suite musicale d'environ vingt minutes, la *qawma*, composée de trois parties dont le tempo va en s'accélérant. Il s'agit donc d'une construction temporelle, d'un « parcours obligé » dont la dernière section, le *sârî'*, qui est la plus rapide, représente un sorte d'apogée créant une tension expressive dominée par la jubilation, en même temps qu'elle représente un horizon d'attente chez l'auditeur (Lambert 2004 : 154-162)[9]. Cette dimension temporelle permet de mettre en œuvre plusieurs stratégies esthétiques.

Pour ces longues séances musicales, Yahyâ al-Nûnû insistait toujours pour jouer le plus longtemps possible, jusqu'au matin ; sinon, pour lui, cela n'en valait pas la peine. Nous faisions une pause vers minuit pour souper (un repas à base de viande, supposé être énergétique), et nous reprenions le qat ensuite jusqu'au matin. Le qat nous aidait à repousser les limites de la fatigue tout en faisant de la musique le plus longtemps possible.

Concernant l'art de Yahyâ al-Nûnû, il faut évoquer ici la qualité très charnelle de sa voix, très masculine, douée d'un grain particulier, peut-être lié au fait qu'elle était placée profondément dans la gorge, ce qu'il assumait explicitement (et qui peut être favorisé par l'émission de la consonne pharyngale |'ayn| en arabe), mais pouvant aussi adopter des inflexions plus tendres, féminines ou mêmes enfantines[10]. C'était l'une des plus belles voix du style religieux *nashîd* à Sanaa (voir le CD *Yémen. Le chant de Sanaa. Yahya al-Nûnû*, Lambert 2001), ce dont il avait parfaitement conscience. De même, il faut mentionner son jeu de luth tantôt très saturé, tantôt au contraire subtilement désincarné.

Chaque suite (*qawma*) durait de 30 minutes à une heure (donc, en général, plus longtemps que chez les autres musiciens yéménites) et était séparée de la précédente par une courte pause, de cinq à dix minutes. À nous autres, auditeurs, le jeu semblait se bonifier progressivement. En général, les deux ou trois premières *qawma* étaient affectées d'une certaine lourdeur[11], mais après, chaque suite nous paraissait s'améliorer : dans la quatrième, la cinquième ou la sixième, il se produisait soudain un changement notoire, une sorte d'allègement subtil, puis une sorte d'envol, un jeu du luth aérien et diaphane. Il semble que cette impression était due en particulier à l'alternance de sons saturés où plusieurs cordes de l'instrument étaient mises en mouvement simultanément, et de sons

---

9 Même si les aspects formels diffèrent, ceci me semble très proche de ce que Leonard Meyer appelait déjà « continuité » (Meyer 1956 : 56), et que, plus récemment, Emmanuel Bigand appelle la « syntaxe », en ce que tous deux créent un horizon d'attente temporel (Bigand 2009 : 352).

10 Il disait aussi imiter des « rires », *qahqaha*, le glouglou de l'eau, *ka'ka'a*. J'avais pu l'observer puisant des inflexions inédites dans l'accent de certains langues étrangères (Lambert 1997, 238).

11 Ce qui m'évoquait, je ne sais trop pourquoi, l'albatros de Baudelaire, perdu sur le pont du bateau, comme le poète sans inspiration.



Fig. 1. Tard dans la nuit, Yahyâ al-Nûnû (à droite) et Mohammed al-Khamîsî l'accompagnant au plateau en cuivre. Photo Jean Lambert, 1997.

monodiques, « goutte à goutte », produits plus délicatement par le plectre. Avec la variation des inflexions de la voix, le dialogue entre celle-ci et l'instrument, le jeu de la répétition et de la variation d'une mélodie, toujours la même et pourtant toujours différente, les subtils passages d'un cycle rythmique à un autre, ces changements étaient, autant qu'il m'en souvienne[12], porteurs d'une intense émotion esthétique chez les auditeurs, comme s'ils renouvelaient une sorte de paysage musical, nous le faisant voir sous un angle que l'on n'avait pas soupçonné, et sans que l'on puisse comprendre comment on en était arrivé là. Nous avions parfois littéralement l'impression que nous nous envolions avec ces sons enchanteurs. Et surtout, fascinés par ces sensations furtives mais séduisantes, nous nous attachions de plus en plus à suivre la musique pour essayer de ressentir à nouveau les mêmes sensations. Je me rappelle très bien ces moments comme étant ceux où j'abandonnais toute prise de notes, toute prise de photos, et plus généralement, toute attitude de distanciation. Je vivais entièrement avec la musique, tantôt concentré sur les sons eux-mêmes, tantôt déviant vers une rêverie éveillée où la musique semblait elle-même me conduire, de son en son, d'image en image, d'idée en idée. Souvent, je vérifiais a posteriori un effet similaire chez d'autres auditeurs, en recueillant leurs commentaires spontanés (et en évitant de les suggérer moi-même). Tout ceci reste d'autant plus subjectif que nous n'échangions

12 Je rappelle que je n'étais pas autorisé à enregistrer la musique lors de ces séances (Lambert 1995b) ; les vidéos tournées par Pascal Privet le furent tardivement.

guère à propos de ce que nous avions « vu » ou « vécu ». Tout ceci aurait nécessité des moyens d'objectivation expérimentale[13], ce qui n'était malheureusement pas possible à l'époque.

Yahyâ al-Nûnû se faisait toujours un point d'honneur de chanter les poèmes intégralement. L'aspect mélodique était proportionnellement moins varié que chez d'autres musiciens, mais cette apparente monotonie était largement compensée par le développement des variations sur ce canevas mélodique de base. Par ailleurs, s'il voyait qu'une mélodie avait plu à son auditoire, il lui arrivait de la jouer plusieurs fois de suite, éventuellement en changeant les paroles.

Enfin, Yahyâ insistait pour dire à ses auditeurs que c'était surtout plus tard qu'ils allaient entendre sa musique, pendant les jours suivants, dans leur sommeil et à l'état de veille, comme un écho de la performance présente. Et que cette irruption involontaire de la musique susciterait en eux des souvenirs personnels et des sentiments oubliés, que sa musique « chatouillerait » (*daghdagh*). On peut résumer ainsi les manifestations émotionnelles que je pus constater alors chez les auditeurs :

— Pendant les pauses, un état de fixation mentale sur la musique qui venait de s'arrêter, où l'auditeur laissait voyager les mélodies dans sa tête, sans pouvoir s'en détacher ; cet état pouvait s'accompagner chez certains d'une forme de prostration ou de pleurs.
— Après la séance, remémoration intermittente des mélodies (observée sur moi-même et sur de nombreux auditeurs), en général vécue comme une expérience enchanteresse ; certains la verbalisaient en disant qu'elle évoquait des souvenirs intimes. Personnellement, il m'arrivait presque systématiquement de fredonner involontairement certaines de ces mélodies de manière persistante, et la même chose se produisait chez beaucoup d'autres participants, comme j'ai pu souvent le vérifier avec eux a posteriori.
— D'autres auditeurs, au contraire, ayant une réaction négative vis-à-vis du charisme plutôt envahissant de notre ami musicien et de sa musique, se mettaient en colère, quittaient brusquement la séance, etc. Cela affectait peu Yahyâ, qui considérait simplement que ces auditeurs n'étaient pas sensibles à la musique, et que leur réaction était un mal nécessaire[14].

Le phénomène de répétition mentale involontaire de mélodies est parfaitement décrit sur le plan psychologique et neurologique par Oliver Sacks dans son livre *Musicophilia*, où il leur consacre tout un chapitre, en y incluant sa propre

13 Il aurait été intéressant de relier nos cerveaux, musicien et auditeurs, à des capteurs électriques, comme l'avait fait Robert Francès dès les années cinquante, pour mesurer l'influence du plaisir musical sur l'énergie électro-encéphalique (Francès 1956).

14 On peut rapprocher cette conception de celle de Guy Rosolato, pour qui « la vertu cathartique de la musique […] concerne évidemment l'ensemble des sentiments que l'on peut éprouver, non seulement l'amour, mais aussi la haïne (Rosolato 1982 : 167).

expérience de mélomane. Ces mélodies obsédantes, qu'il appelle des « vers musicaux » ou des « vers cérébraux », se trouvent aussi bien chez les gens bien portants que chez ceux qui souffrent d'affections cérébrales (Sacks 2009, chapitre 5), et aussi, manifestement dans des cultures très diverses. Pour notre part, nous resterons dans le domaine de la « normalité » mélomane non pathologique (que Sacks évoque également dans son chapitre 4, sans d'ailleurs les opposer l'une à l'autre).

Oliver Sacks évoque aussi le caractère fragmentaire de ces mélodies, qui expliquerait en partie pourquoi elles sont obsédantes : du fait que l'on ne reconnaît pas bien leur début et leur fin, elles ont naturellement tendance à se mettre en boucle (Sacks 2009 : 69)[15]. Or, parallèlement à ce caractère fragmentaire (qui existe sans doute dans toutes les mélodies obsédantes), il faut signaler que la musique de Sanaa a un caractère « modulaire », ou encore de « ritournelle »[16], qui produit un effet similaire, en particulier parce que l'on ne reconnaît pas toujours bien où est le début et ou est la fin de la mélodie. C'est en particulier le cas lorsque la réalisation d'une même mélodie, répétée sur deux hémistiches poétiques différents, donne l'impression de deux phrases mélodiques différentes, alors qu'en fait, il s'agit de la même légèrement modifiée, par exemple avec une note finale plus longue dans la seconde occurrence, pour lui donner une valeur conclusive. Dans un autre cas de figure, celui où l'on a une mélodie clairement composée de deux sections bien distinctes, les possibilités combinatoires sont multipliées : il y a alors des décalages dans la correspondance du texte à la mélodie. On peut avoir par exemple au début :

Hémistiches poétiques	X	Y
Phrases mélodiques	A	B

puis, à la faveur d'un décalage, les nouvelles combinaisons suivantes :

Hémistiches poétiques	X	Y
Phrases mélodiques	A	A

puis :

Hémistiche poétique	X	Y
Phrase mélodique	B	B

Avec les autres combinaisons possibles sur un quatrain (AAAB ou A, etc.), on entre dans un jeu sans fin de similarités et d'équivalences entre les formes, d'autant que l'on peut aussi, pour corser le tout, inverser les hémistiches. L'ambiguïté est seulement dissipée par l'adaptation régulière du vers poétique à la mélodie,

15 Un des patients d'Oliver Sacks qui était malade, mais bon musicien, évoque une technique qu'il avait trouvée pour se débarrasser du caractère circulaire de la mélodie : « Chanter toute la pièce musicale en entier, pour éviter de laisser la faculté à un seul fragment de se répéter indéfiniment » (Sacks 2009 : 62-64).

16 Sur ce concept, voir Jérôme Cler (2006).

ce qui, en pratique, est rarement le cas. Tout ceci produit donc de nombreux effets de mise en boucle. La tradition précise d'ailleurs que, sans une bonne maîtrise de la poésie, un musicien risque de naviguer d'une mélodie à l'autre sans logique et sans limite, et de « perdre la tête » dans cet « océan » (*bahr*) qu'est le répertoire *san'ânî* (Lambert 1997 : 130).

Sacks souligne également le rôle de la répétition dans l'apprentissage et la mémorisation (2009 : 231 et sq.) : cette vulnérabilité aux obsessions mélodiques n'est donc sans doute que le revers de la médaille de « l'empreinte quasi inévitable que la musique laisse sur notre cerveau » (Sacks 2009 : 71-72). C'est également le point de vue de Yahyâ al-Nûnû, qui était servi par une mémoire exceptionnelle et se faisait un point d'honneur d'interpréter intégralement des textes poétiques, et de répéter ainsi autant de fois le même canevas mélodique.

Il est intéressant de comparer la mélodie obsédante à la forme de la suite musicale (*qawma*). Comme on l'a vu, cette dernière est une construction psychologique temporelle contraignante, un « parcours obligé » : lorsqu'on a commencé, on ne peut plus s'arrêter jusqu'à la finalisation du cycle. Or l'obsession musicale est déjà une forme contraignante sur le plan temporel, mais de nature physiologique. Ainsi, Yahyâ al-Nûnû prenait manifestement cette forme naturelle comme point d'appui pour sa construction esthétique de la suite, pour sa part éminemment culturelle. Ainsi, nous voyons là un premier ancrage naturel d'une pratique culturelle et esthétique.

Une crise émotionnelle : manifestations extérieures, significations intérieures

Ce que j'appelle la « crise émotionnelle » était un état de tension qui s'installait progressivement, du début à la fin de chaque *qawma*, de chaque interprétation musicale, en particulier à la faveur de la durée. Ces suites de trente minutes ou plus se répétaient à intervalles assez courts de cinq à dix minutes ; mais quand Yahyâ al-Nûnû était en grande forme, il pouvait jouer jusqu'à deux heures d'affilée, enchaînant plusieurs *qawma* sans s'arrêter ! Du fait de la pratique musicale continue, il transpirait abondamment. Lorsqu'il était « bien chaud (*hâmî*), ses yeux étaient exorbités, en partie par l'effet du qat, mais pas seulement. Il balançait son corps de gauche à droite et d'avant en arrière, en particulier la tête, d'une manière expressive et en rythme avec la musique (dans une relation kinésique avec le rythme musical qui était assez libre, mais très intériorisée, un peu comme un chef d'orchestre avec ses musiciens). Au repos, Yahyâ continuait ce balancement corporel de manière plus retenue, un peu à la manière des chantres du Coran ou des soufis chez qui il accompagne un état de concentration à la fois spirituelle et technique. Sous sa forme la plus accentuée et la plus spectaculaire, ce

balancement est connu au Yémen chez divers types de musiciens sous le terme de *nuwâsh* ; il connote un certain état de concentration sur la musique, le fait de la vivre profondément de l'intérieur, voire d'être « pris » par elle[17].

Plus Yahya al-Nûnû était « chargé » émotionnellement, et plus il était concentré sur sa musique. À l'évidence, il vivait un état de coordination cognitive intense. Son exaltation semblait porter cette harmonie artistique à son apogée, avec une sorte de grâce et de précision optimale dans le jeu vocal et instrumental. Simultanément, Yahyâ m'expliquait souvent que, lorsqu'il atteignait cet état d' « harmonie » (*insijâm*), c'était comme s'il ne contrôlait plus son jeu, comme si c'était quelqu'un d'autre qui jouait, et qu'il se sentait « comme en pilotage automatique sur un avion ». Et que c'était alors qu'il se sentait jouer le mieux.

D'autres manifestations étaient plus spectaculaires, notamment ce que Yahyâ al-Nûnû appelle la « danse assise », qu'il pratiquait en accompagnant la musique, d'amples gestes harmonieux de toute la partie supérieure du corps (fig. 2)[18]. De plus, lorsqu'il jouait du luth, assis en tailleur sur le matelas du salon, il lui arrivait de se déplacer en rampant vers le centre de la pièce, tout en conservant sa posture. Les auditeurs yéménites présents retiraient précipitamment tous les objets qui se trouvaient devant lui : un grand plateau en cuivre, éventuellement un narghilé, un plateau à thé, un thermos, les déchets de qat, montrant ainsi qu'ils étaient habitués à ce genre de manifestation… L'effet était impressionnant, par l'agilité du déplacement sans mouvement visible des pieds, comme une sorte de paradoxe ou de miracle… Je n'ai jamais obtenu de commentaires sur cette conduite stéréotypée : le musicien se rapprochait-il ainsi de ses auditeurs ? Ou bien se plaçait-il symboliquement au centre de l'assistance ? Certains témoignages rapportent un comportement similaire chez des musiciens du passé à Sanaa[19].

La « crise » se manifestait surtout dans la partie finale de la *qawma*, de la manière très personnelle dont Yahyâ la concluait, en particulier à une heure avancée de la nuit : à la suite de la séquence la plus rapide, le *sâri'* mentionné plus haut, il chantait une partie non mesurée très chargée émotionnellement, le *tawassol*, sur des paroles d'imploration à Dieu et de demandes d'intercession au Prophète. Il est notoire que, parmi tous les musiciens de Sanaa, Yahyâ était le seul à interpréter une telle forme à cet endroit de la suite, se démarquant ainsi de la tradition. Il y improvisait beaucoup plus qu'ailleurs, aussi bien sur le plan vocal que sur le plan instrumental ; la voix était très chargée d'émotion et riche en timbres, le jeu du luth était sursaturé, toutes les cordes jouant ensemble[20]. Comme partout dans le monde arabe, le non-mesuré a une forte connotation « océanique » ; mais,

---

17 Piamenta signale notamment le sens de « danser en balançant ses cheveux longs et épais », pratique principalement féminine (Piamenta , « N W SH ») (Piamenta 1990).

18 Une forme de « danse assis » existe également en Mauritanie (Guignard 1975).

19 C'était le cas de Mohammed 'Abd al-Rahmân Kawkabân (musicien du début du XX^e^ siècle, d'après M. al-Jumâ'î). Aristocrate beaucoup plus connu comme poète, ce personnage n'autorisait presque personne à l'écouter chanter, ce qui n'était peut-être pas sans relation…



Fig. 2. La danse assise. Photo Jean Lambert, 1997.

curieusement, il y réintroduisait aussi sans transition quelques fragments en rythme binaire qui semblaient être comme une relance d'une activité vitale avant la fin attendue, comme si c'étaient les soubresauts d'une longue agonie, ou la prolongation d'un plateau orgastique, suspendant ainsi l'attente de la fin de la *qawma* dans un état de tension extrême. Yahyâ était alors lui-même au summum de l'expression.

C'est ainsi que nous arrivions à ces moments inoubliables où la musique s'arrêtait et le silence semblait avoir une saveur particulière. Le musicien était traversé par une tension émotionnelle extrême. Il prenait son luth dans ses bras, il le caressait comme une mère caresserait son nouveau-né et lui parlait d'une voix basse, chevrotante d'émotion : « Mon enfant » (*Yâ waladî*), « Mon compagnon ! » (*Yâ anîsî*), « Mon commensal ! » (*Yâ jalîsî*), à la limite de l'émerveillement et de l'éploration. Lorsqu'il posait enfin son luth, il n'était pas possible de s'adresser à lui pour le féliciter d'une manière ordinaire ; toute parole triviale était ressentie par lui comme rabaissant son art. Seules les formules rituelles (« Que Dieu adoucisse tes jours ! », etc.) (Lambert 2004) pouvaient être exprimées. Yahyâ était dans un état profondément ambivalent, à la fois au summum du bonheur et au summum de la souffrance[21]. Il ne fallait surtout pas chercher à le tirer de son état sur un mode discursif et rationnel, du genre : « Allons, calme-toi, ça n'est pas grave, nous sommes là pour te consoler, etc… ». J'avais vu ce type de phrases, banales et maladroites, émises par des auditeurs yéménites, s'attirer invariablement des plaintes du genre : « Mais non, c'est pas ça ! Vous ne me comprendrez jamais ! », et être accompagnées de vociférations, de geignements et de soupirs de souffrance et d'incompréhension[22].

Comme je l'ai indiqué dans d'autres publications, l'esthétique de Yahyâ al-Nûnû se conforme à un imaginaire très précis : selon lui, le luth et la voix sont « comme deux cœurs qui chantent à l'unisson » et qui « vivent ensemble au même rythme », formant un duo imaginaire. Cette représentation attendrie est

20 Bien qu'il soit formellement assez proche du *mawâl* vocal et du *taqsîm* instrumental de la musique arabe, pièces qui sont toujours introductives, le *tawassol* en diffère sur le plan fonctionnel, puisqu'il est interprété à la fin, ce qui lui donne une signification différente, celle de conclure la performance. Il s'agissait en fait d'une coda qu'il prolongeait *ad libitum*.

21 En quelque sorte une « double contrainte » (Bateson 1977 : 2, 42).

indissociable d'une conception métaphorique des rapports entre la musique et le langage : le musicien recherche dans la musique une expression totale ayant pour vertu de replacer l'homme dans le cosmos, et mettant en jeu non seulement l'instrument, la voix et le sens du texte, mais aussi tout son corps de praticien (« de tous mes membres », *bi-kull jawânihî*). Dans la séance, cela incluait aussi des fumigations de santal qu'il aspirait goulûment en citant un proverbe de son invention : « le luth (*'ûd*) est bon pour les âmes, et le santal (*'ûdeh*) est bon pour les humeurs »[23]. C'est la « complémentarité », *al-takâmol*, que l'on peut aussi traduire par « plénitude », « globalité » (Lambert 1997)[24]. L'union entre la voix et l'instrument, mais aussi entre les paroles chantées et la musique, est donc en quelque sorte mise en scène par cette métaphore de la fusion entre deux personnes et deux voix dont l'une, celle du musicien, est vivante, tandis que l'autre, l'instrument, ne vit que le temps de la performance. Lorsque le luth s'arrêtait de sonner, une béance émotionnelle immense s'ouvrait devant Yahyâ, et ce n'était plus un instrument de musique, mais le corps mort de son « fils » qu'il prenait dans ses bras, en se lamentant sur sa « perte »[25]. L'intensité émotionnelle de la transe était donc directement liée au fait que Yahyâ al-Nûnû vivait pleinement cette métaphore, comme une réalité ; ou, pour être plus précis, la métaphore exprimait une vérité supérieure, que l'on pourrait qualifier de métaphysique (Lambert 1997, ch. X).

À quels niveaux de conscience et d'expérience physique Yahyâ revivait-il ce mythe ? Lors de nos discussions durant le *magyal*, il m'expliquait très posément ses conceptions esthétiques sur le *takâmol* et sur l'union de la poésie et de la musique, de l'instrument et de la voix. Ces conceptions sont donc tout à fait cohérentes, mais elles étaient vécues par lui de manières différentes selon les contextes. En revanche, le lien avec la version originelle du mythe (voir ci-dessous, note 24) ne fut jamais mentionné explicitement par lui devant moi, et je ne le connaissais que par mes lectures de la littérature médiévale, dont il avait certainement eu connaissance par ses propres moyens, directs ou indirects[26]. Même après la musique, devant cette souffrance, il était impossible de poser des questions[27].

---

22 Judith Becker note que, dans les séances de *zikr*, c'est lorsque les soufis regagnent leur monde ordinaire que survient la souffrance (2003 : 469)

23 Le *'ûdeh*, qui fait partie de la tradition du Prophète, est un parfum très sensuel, réputé pour empêcher de dormir.

24 Cette idée de « complémentarité » est indissociable de celle d'homéostasie, ou d'équilibre, en particulier d'équilibre des contraires, qui est très présente dans les usages du *magyal*, ainsi que dans la médecine traditionnelle au Yémen (Lambert 1997 : 42). Il est intéressant de constater que cette idée, qui est aussi présente dans beaucoup de philosophies orientales, est remise à l'honneur par les neurosciences (Damasio 2003 : 35).

25 Cette fiction remonte directement au mythe arabe de création du luth par le personnage biblique Lamek, à partir du corps démembré de son fils mort qui était suspendu dans un arbre (Lambert 1997 : 90).

26 La similitude entre les deux versions du mythe, la littéraire et la « vécue » par Yahyâ al-Nûnû, ainsi que le contexte, ne laissent aucun doute sur leur origine commune.

27 Je dois reconnaître que je n'ai jamais osé lui demander plus de précisions sur ce point : était-ce de la pudeur de ma part, ou un excès de prudence méthodologique ? Sans doute un peu des deux…

Pour qualifier ces états psychologiques dans lesquels il était ainsi transporté, Yahyâ al-Nûnû utilise les grandes catégories définies par la langue arabe : *tarab, wajd, wujdân,* mots difficiles à traduire. Le mot *tarab* signifie « commotion », et par extension, « vibration, émotion musicale ». Le champ sémantique du mot *wajd* est encore plus large, on peut relever au moins cinq sens différents, dérivés les uns des autres : 1. le fait de trouver ; 2. découvrir un sens intime ; 3. l'émotion spirituelle ; 4. le nostalgie ; 5. l'extase (en particulier dans le soufisme) (Lambert 1998). Yahyâ parle surtout de *wujdân*, mot qui a la connotation la plus élevée sur le plan spirituel. Ces mots peuvent concerner tout autant le musicien que les auditeurs. Pour qualifier des phénomènes similaires, certains ont pu parler de « transe émotionnelle » et « profane », soit « une conduite stéréotypée (mais non rituelle), consistant à exprimer d'une certaine manière l'émotion ressentie en écoutant la musique » (Rouget 1980 : 390). Cependant, le mot « transe » ne pouvait pas être le point de départ de notre réflexion, sous peine de nous imposer une catégorie essentialiste pour décrire des phénomènes dont nous avons vu la complexité. C'est pourquoi j'utilise un mot plus neutre.

En ce qui concerne la dimension religieuse, elle était seulement liée au fait que les talents nécessaires à cette pratique charismatique, en particulier sous sa forme thérapeutique, étaient considérés par Yahyâ al-Nûnû comme des dons de Dieu (par des prières, des représentations diverses). On peut cependant constater que cette référence est relativement discrète, en particulier s'agissant d'un musulman pratiquant. Si le moment le plus intense émotionnellement était mis sous l'autorité de paroles religieuses, cela n'avait pas forcément d'autre signification qu'une recherche de légitimité. Il n'en reste pas moins que, si Yahyâ al-Nûnû n'est pas influencé directement par la culture soufie, cette dernière semble souvent présente de manière diffuse à Sanaa.

L'émotion comme communication réciproque, « sur la relation »

La description de cette crise émotionnelle nous montre bien une expérience personnelle qui ne peut être communiquée aisément : « Ceux qui n'étaient pas là ne pourront pas comprendre », disait Yahyâ al-Nûnû (Lambert 1995b)[28]. Il jouait aussi souvent seul, sans auditeurs, lors de longues séances (s'enregistrant fréquemment lui-même) ; il s'enfonçait alors pendant de longues heures dans un monde labyrinthique de mélodies dont il aurait bien aimé ne plus ressortir, toujours dans une atmosphère fortement émotionnelle. Il me confiait qu'il lui arrivait alors d'avoir l'impression d'être entouré, dans le noir, de génies (*jinn*) qui étaient venus

28 Becker souligne ce caractère indicible, « noétique », le sentiment que celui qui est en transe accède à une connaissance impossible à acquérir d'une autre façon (2003 : 459).

l'écouter et qui étaient assis là, en silence. Il ne s'agissait pas d'une croyance, mais plutôt d'une hallucination qu'il me racontait en souriant.

Cette hallucination d'un auditoire composé de génies nous montre toute l'importance de sa relation au public. Comme la sensation de dédoublement cognitif du « pilotage automatique », elle semble indiquer une nécessité psychique de dissociation de la conscience[29]. Mais « dissociation » entre quels niveaux de conscience ? C'est que les niveaux de conscience – et d'inconscience – sont aussi des niveaux de communication[30]. On peut par exemple se demander si le dédoublement « procédural » correspondant à l'impression de jouer de manière automatique se joue aux mêmes niveaux que celui qui fait halluciner la présence d'un public imaginaire…

Comme je l'ai indiqué plus haut, ainsi que dans d'autres publications (Lambert 1997), il y avait chez Yahyâ al-Nûnû une manipulation consciente de la psychologie des auditeurs, dont il étudiait soigneusement les attentes et y répondait d'une manière adaptée. « Vous m'emporterez avec vous, et vous n'en sortirez pas indemne », disait-il en substance. Il s'agissait donc d'une opération charismatique et de séduction, une volonté d'influencer la psychologie de ses auditeurs et de leur révéler leurs « vrais » sentiments, avec l'objectif avoué de transformer leur état psychique[31]. Mais cette transformation ne pouvait se produire qu'à certaines conditions : « Si le cœur de l'auditeur est bon, ses sentiments seront bons, quels que soient ses souvenirs, qu'ils aient été heureux ou douloureux. En revanche, si son cœur n'est pas bon, les souvenirs seront tous revécus en noir, même s'ils avaient été heureux », disait Yahyâ.

Cette condition de réceptivité, de bonne « disposition »[32] de l'écoute étant assurée, Yahyâ était à son tour affecté, et il s'impliquait d'autant plus. Mais cette

---

29 Contrairement à ce que l'on croit couramment dans la culture occidentale, les phénomènes de dissociation de la conscience sont très communs (Becker 2005 : 474), mais ils n'ont que trop rarement été décrits de manière approfondie. En fait, ils ne font que révéler un phénomène inhérent à la nature imaginante de l'homme (Morin 1973 : 120-121). À travers nos émotions nous mutons d'une personnalité à une autre, modifiant nos voix, nos comportements, et surtout la combinaison de l'activité des trois grands strates évolutionnaires de notre cerveau, le « reptilien », le « limbique » et le « cortical » (Morin 1973 : 223). La question de l'émotion devient alors une question de niveaux d'expression ou de communication.

30 Gregory Bateson réfute une conception positiviste, selon lui erronée, qui ne verrait dans les émotions que des quantités d'énergie agies par des poussées inchoatives s'opposant à la raison. Au contraire, les émotions traduisent des relations qui, tout en échappant par nature à la conscience et au langage, répondent à une autre logique (les « raisons du cœur ») (1977 : 150). Si, dans les rêves ou dans les pratiques rituelles et artistiques, le mode de communication dominant peut être qualifié de « processus primaires » (terme freudien mis dans une nouvelle perspective), qui s'opposent au mode de communication « secondaire » de la double articulation du langage, le propre de ces processus primaires (notamment la « communication iconique ») serait de ne pas pouvoir recourir à certaines fonctions « digitales » du langage : les temps, les modes verbaux, ainsi que la négation. La communication s'y effectue d'une manière métaphorique, en mettant l'accent sur les relations, plus que sur les objets (Ibid. : 153-154).

31 Cette action charismatique est conforme à l'idéal du musicien yéménite dont l'archétype, souvent évoqué dans les *magyal*, était de faire pleurer les auditeurs et de faire se poser les oiseaux dans les salons (Lambert 1997b : 228). Dans le cas qui nous intéresse, cependant, les effets émotionnels sont moins spectaculaires chez les auditeurs que chez le musicien lui-même, ce qui rappelle la tradition des poètes devins préislamiques, malheureusement mal documentée (Farmer 1929 : 21) et aussi, d'une certaine manière, le chamanisme.

32 Je reprends délibérément ce terme de François Roustang (1994 : 89).

affectation n'était pas exempte de conscience : l'interaction passait par une observation acérée, bien que discrète, des personnes présentes. Tout en continuant à chanter, il gardait toujours un œil sur chacune d'entre elles pour percevoir le moindre changement émotionnel sur leur visage. Il considérait alors que les bons auditeurs étaient ceux qui « lui prêtaient leurs sentiments » (*yu'îrûnî masha'irhum*). Yahyâ m'avait expliqué cela avec le proverbe en apparence paradoxal : « L'émotion vient de l'auditeur » (Lambert 1997 : 218)[33].

Au cours de la séance, la distance entre ces deux lignes tangentes de l'émotion, celle du musicien et celle de l'auditeur, tendait donc à se réduire, par l'observation mutuelle, par une approche intuitive. Ces modifications subtiles étaient ressenties en même temps par les auditeurs et par le musicien, et la reconnaissance de cette perception commune, donc cette complicité mêlée de défi, était en elle-même un facteur d'accroissement de l'émotion[34].

Il faut signaler que, dans les séances que nous organisâmes de 1995 à 2000 environ, Yahyâ était accompagné par un comparse, au début Ahmed 'Ushaysh, puis Mohammed al-Khamîsî, qui avaient pour fonction de l'encourager pendant la performance (par des interventions diverses, battant la mesure en frappant des mains ou en l'accompagnant au plateau en cuivre, reprenant en chœur quelque refrain, etc.) mais aussi, à la fin de la suite, de lui adresser des compliments rituels qui dégénéraient progressivement en plaisanteries destinées à détendre l'atmosphère. À la fin de ces séances, ou parfois déjà au milieu de la nuit au cours d'une pause plus longue, Yahyâ entrait dans ce jeu, et la plaisanterie se muait en une saynète improvisée à deux, où l'atmosphère de la musique et du chant semblait se transposer (sans pour autant disparaître) dans l'inventivité narrative, dans un burlesque typiquement masculin (surtout situé au dessous de la ceinture…). Mohammed al-Khamîsî était donc une sorte d'auditeur idéal, tout en étant aussi une sorte de bouffon dont la fonction rappelle un peu celle des farces dans les mystères médiévaux (Lambert, à paraître).

Ainsi, tous ces processus dessinent une sorte de boucle : le musicien agit sur l'auditeur qui, en étant attentif à sa musique, « prête ses sentiments » au musicien qui, à son tour, est encouragé à se surpasser et à aller chercher des modes d'expression rares ou extrêmes qui vont à leur tour séduire encore plus l'auditeur[35]. La musique devient alors un langage d'une nature très particulière, qui ne parle pas d'objets, mais plutôt des relations entre les êtres.

---

33 *Al-wajd min sâmi'eh*, littéralement « l'extase vient de l'auditeur ». On notera la difficulté de traduire cette expression ; ici j'ai choisi de traduire *wajd* par « l'émotion », en fonction du contexte.

34 Guy Rosolato souligne que « la passion est renforcée par l'identification des auditeurs entre eux », de même que celle entre les auditeurs et la vedette, ce qui représente une « métaphore des liens pulsionnels qui existent dans toute psychologie des masses » (Rosolato 1982 : 171).

35 On pourrait y voir un écho à la boucle cybernétique caractéristique de la « complexité » telle qu'elle est décrite par Edgar Morin (1973) et Gregory Bateson (1977).

La conversation intérieure, la mémoire, une musique qui « parle »

Si l'effet de la musique sur la psychologie humaine est bien connu, ses mécanismes restent encore très mystérieux (Sacks 2009 : 118, 367). Dans la culture yéménite, que dit-on de la sensibilité à la musique ? Pour Yahyâ al-Nûnû, les femmes et les vieilles personnes y seraient plus sensibles que les autres catégories d'auditeurs, chacun de ces groupes pour des raisons différentes : les femmes le seraient en général plus que les hommes, en quelque sorte par nature ; les vieillards parce qu'ils ont accumulé beaucoup de souvenirs, qui sont potentiellement à évoquer. Le deuxième point souligne le rôle de la nostalgie, variable selon chaque individu, tandis que le premier soulève la question du genre. Pour cette raison, Yahyâ était très attentif aux réactions de son public féminin. Cette conception est bien évidemment liée aux conceptions culturelles des deux sexes dans la société yéménite. On ne saurait cependant affirmer qu'elle ne renvoie pas aussi à des réalités plus universelles (Morin 1986 : 92 ; Mithen 2005 : 93). Mais nous nous intéresserons surtout au premier point, celui concernant la mémoire.

Judith Becker remarque que la transe et l'écoute de la musique ont pour particularité de faire cesser « la conversation intérieure (qui juge un comportement passé, planifie l'avenir, se laisse happer par le cercle vicieux de la honte) » (Becker, 2005 : 464). Sans aucun doute, la mise entre parenthèses de la « conversation intérieure » par l'écoute directe de la musique est pour tout auditeur une première cause d'enchantement : elle le « distrait », lui fait oublier ses soucis, et le ramène à une intuition de l'instant, de l'être présent. C'est pourquoi l'observation de l'action directe de la musique sur l'organisme humain a intéressé très tôt la psychologie expérimentale (par exemple Francès 1956).

Un autre cas de figure se présente, celui où, loin de faire cesser le monologue de la conversation intérieure, la musique s'y invite et y prend part. Ceci se produit en général d'une manière inattendue, en lui donnant soudainement un sens, souvent positif, qui en transcende les aspects négatifs. On retrouve ici un épisode typique des récits de *tarab* qui sont racontés au Yémen et ailleurs dans le monde arabo-musulman : un jeune homme amoureux éclate soudainement en larmes en écoutant de la musique ; un couple qui se dispute est réconcilié grâce à une séance musicale habilement menée (par Yahyâ al-Nûnû lui-même) (Lambert 1997), etc.[36] Concrètement, les personnes concernées laissent rarement transparaître des expériences aussi intimes, à cause des conventions sociales, et c'est ce qui fait la difficulté d'en rendre compte de manière objective. Il semble pourtant que l'on peut les approcher à partir de plusieurs angles.

---

36 Un bel exemple de ce mécanisme universel nous est fourni par Tolstoï dans *Guerre et Paix*, où Nicolas Rostov entend la voix de sa sœur chanter alors qu'il est lui-même plongé dans l'angoisse (Tolstoï 1972 : 436-437).

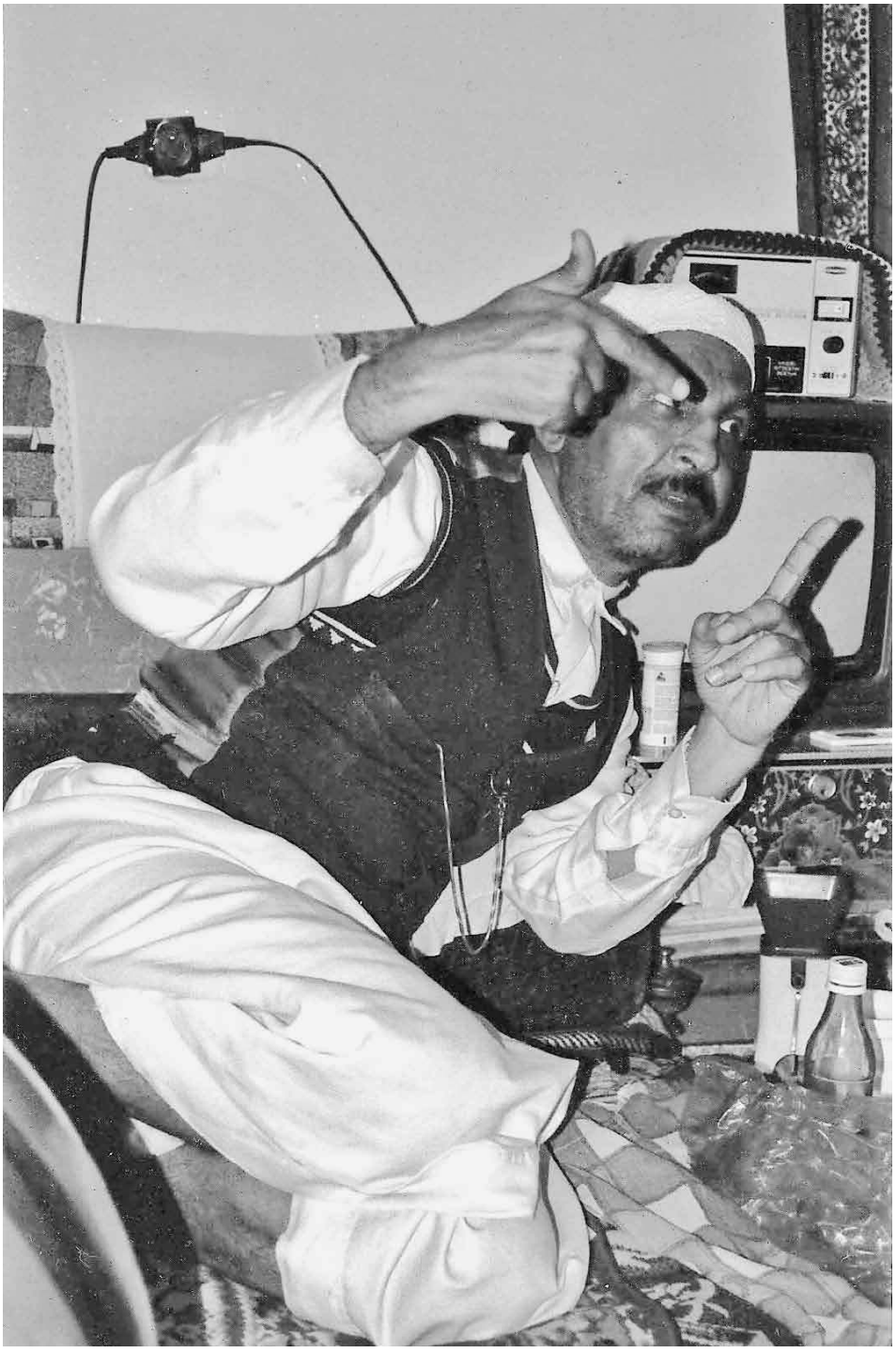


Fig. 3. «En écoutant la musique, il se remémore des souvenirs de son enfance».
Photo Jean Lambert, 1997.

En fonction des observations que nous avons faites sur la circulation durable des mélodies obsédantes, il nous faut distinguer, dans l'effet émotionnel opéré par la musique de Yahyâ al-Nûnû, au moins deux ou trois phases post-écoute, où l'auditeur en conserve la mémoire de manière plus ou moins intermittente : après chaque *qawma*, dans les brefs intervalles de repos ; à la fin de la soirée ou de la nuit ; après la séance et éventuellement les jours suivants. C'est ainsi que j'avais constaté qu'un auditeur de Yahya était resté prostré dans un silence complet jusqu'au petit matin, et en avait été affecté même le lendemain. Naturellement, il ne s'agit pas de séparer arbitrairement ces phases postérieures de la phase de performance, mais seulement de remarquer qu'elles représentent un déploiement temporel bien plus long, qui permet notamment de confirmer ou d'infirmer les impressions premières reçues lors de l'écoute elle-même. Comme le dit Oliver Sacks, « l'état d'âme suscité par une chanson subsiste plus longtemps que le souvenir du chant qu'on vient d'entonner » (2009 : 419). C'est au cours de ces phases « post écoute » que la musique, se mêlant le mieux à la conversation intérieure, peut permettre de vérifier la validité des projections imaginaires. Il est aussi plus aisé d'y observer ces dernières.

Dans le discours et la pratique de Yahyâ al-Nûnû, il était clair que c'était plus tard que les auditeurs allaient effectuer l'opération de remémoration, d'anamnèse la plus efficace, parce qu'ils se retrouveraient alors dans leur propre intimité. Il signifiait d'un geste théâtral de l'index tournant sur lui-même, figurant le fonctionnement circulaire du cerveau, comme d'une dynamo (fig. 3). Ses mélodies y « chatouilleraient » nos sentiments. Dans une autre expression, il disait qu'elles les « essoreraient » (*yi'sor*) (comme du linge après la lessive). Il n'était jamais demandé aux auditeurs d'évoquer eux-mêmes leurs souvenirs réels ; mais pour sa part, Yahyâ évoquait en termes généraux (et sur un ton narquois) des souvenirs d'enfance, un amour malheureux, ou bien un amour heureux mais révolu, etc.

Ici, l'expérience de Yahyâ al-Nûnû est très proche de celle de Marcel Proust qui a montré mieux que personne comment l'émotion est aussi anamnèse, notamment lorsqu'elle est suscitée par l'écoute de la musique : pour lui, la musique est un modèle parfait de ce qu'il a appelé la « mémoire involontaire » (Nattiez 1999 : 68)[37]. Selon le modèle proposé par Yahyâ al-Nûnû, l'effet émotionnel de la musique semble être dû au rapprochement de deux types de mémoires : une mémoire proche et presque automatique (les cognitivistes diraient : « procédurale »), en l'occurrence celle des mélodies « obsédantes » ; et une mémoire en général plus lointaine, auto-biographique de l'auditeur, qui fonctionne au mieux dans le rêve et dans la rêverie éveillée, dans l'attention à ce qu'il y a de plus personnel en chacun. C'est ce rapprochement des deux mémoires différentes (en fait

37 « Nous sentons à la joie, au charme irrésistible qui nous inondent, combien le passé réel – même le plus humble – est différent de celui que nous présente la mémoire de l'intelligence sur la réquisition de notre volonté » (*Contre Sainte-Beuve,* cité par Nattiez 1999 : 54).

toutes les deux en grande partie involontaires) qui produirait un effet émotionnel, une révélation personnelle, un sens à la vie[38]. Par ailleurs, se remémorer un souvenir, y compris s'il est douloureux, revient à le reconnaître comme sien, c'est une forme d'appropriation, d'assomption de soi (Schacter 1999 : 46), et donc de cure psychique. La remémoration recherchée par Yahyâ consistait bien à expérimenter ce fonctionnement double de la mémoire, c'était sa « médecine de l'âme »…

Pour Yahyâ al-Nûnû, il y a aussi une concurrence entre musique et langage : pour lui, le luth « parle » d'une manière plus éloquente que le langage. C'est ce qu'il appelle « le guide » (c'est-à-dire la communication) qui va « du cœur au cœur », donc sans passer par la bouche, et sans utiliser les mots (Lambert 1997 : 230-231). Là aussi, son expérience est proche de celle de Proust pour qui la musique « parle », d'une manière qui diffère sensiblement de celle du langage articulé et rationnel[39]. On ne peut comprendre cette manière de « parler » sans la mettre en relation avec le fonctionnement de la conversation intérieure : celle-ci, par nature, prend des formes opposées, passant d'un extrême à l'autre[40]. Les structures de la musique se prêtent à cette rencontre par leur capacité à opérer des retournements, de négatif en positif, de déprimé en enchanté, qui sont favorisés par les retournements formels de la mélodie ou la découverte de nouvelles variations[41]. La musique « parle » à sa manière, parce qu'elle se met à avoir une signification personnelle pour chacun. L'écoute musicale est une construction. Mais une construction solide…

Yahyâ al-Nûnû illustre aussi cette éloquence de la musique par des gestes, non pas lorsqu'il joue, mais lorsqu'il écoute ses propres enregistrements ou ceux de ses maîtres. L'émotion est bien sûr moins intense, mais les significations sont manifestes. Ces gestes évoquent des analogies dynamiques du mouvement, par exemple la vibration d'une main élevée pour simuler un trémolo aigu de la voix, ou encore un grand mouvement du bras pour accompagner une descente mélodique (fig. 4).

---

38 La psychologie de la mémoire semble confirmer cette hypothèse : « Une impression de souvenir émerge de la comparaison de deux images : l'une dans le présent, et l'autre dans le passé. Comme la perception visuelle du monde en trois dimensions résulte de la combinaison des informations fournies par les deux yeux […], la perception du temps – lors du souvenir – dépend de la combinaison des informations provenant du présent et du passé (Schacter 1999 : 44) ».

39 Dans la *Recherche du temps perdu,* la musique du compositeur Vinteuil se présente comme « un équivalent du langage humain, mais qui fonctionne mieux que lui et le dépasse » (Nattiez 1999 : 109). La suppression des mots humains rend ce langage encore plus efficace : « Jamais le langage parlé ne fut si inflexiblement nécessité, ne connut à ce point la pertinence des questions, l'évidence des réponses » (Proust 1988 : 346).

40 Le meilleur exemple en est le questionnement sur le fait de savoir si un amour est partagé ou non : tantôt on est aimé, tantôt on ne l'est pas, il n'y a guère de place pour la nuance…

41 En écoutant (malgré lui) la sonate de Vinteuil durant la soirée Sainte-Euverte, Swann attribue successivement à la « petite phrase » les significations et les sentiments les plus contradictoires (Proust 1988 : 342-343). Comme l'ont remarqué certains psychanalystes, la musique est une « métaphore des pulsions » présentant de nombreuses analogies avec les mécanismes de l'inconscient (renversements, retournements, refoulement, sublimation) (Rosolato 1982 : 161), ce qui l'éloigne d'autant de la nature du langage.

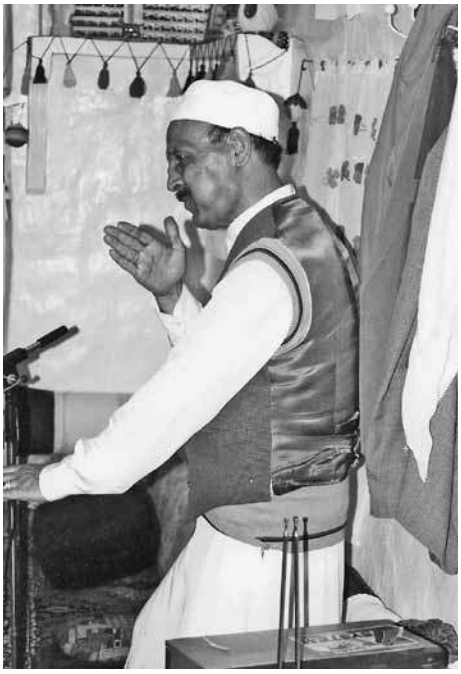


Fig. 4. Le mouvement mélodique, représenté par le mouvement du bras. Photo Jean Lambert, 1997.

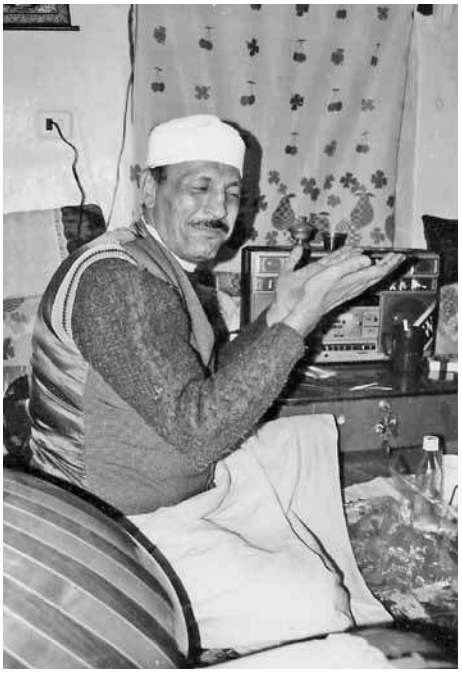


Fig. 5. L'ineffable dans la musique. Photo Jean Lambert, 1997.

De même, les mimiques du musicien expriment des sentiments complexes, par exemple les yeux mi-clos, les lèvres serrées, comme incapables de parler, les mains tournées vers le ciel et montrant le magnétophone, tentant d'exprimer l'ineffable (fig. 5).

Certains gestes fonctionnent aussi comme des signes ou des icônes, simulant par leur analogie des idées suggérées par la mélodie et/ou par le texte poétique. Ils sont donc un commentaire a posteriori de ce que Yahyâ ressent pendant qu'il joue, et de ce qu'il imagine (avec une certaine pertinence, semble-t-il) que les auditeurs ressentent. Ces gestes gracieux peuvent signifier tout autant le retournement d'une mélodie, celui du vol d'un oiseau, ou celui des idées d'une rêverie éveillée[42]. À travers une certaine redondance entre le visuel et le sonore, ils mêlent plusieurs modes sémiotiques, soulignant la nature à la fois organique et symbolique de la musique.

Ainsi, la récurrence automatique de la mélodie agit durablement, comme le ferait une substance psychotrope, voire comme une séance d'hypnose, sur la perception de l'individu, et en particulier sur sa perception du temps. Si les

42 Il n'est malheureusement pas possible de s'étendre plus longuement sur ces gestes, qui feront l'objet d'une publication séparée.

obsessions musicales étudiées par Sacks sont clairement des phénomènes de nature physiologique et des mécanismes cognitifs innés, pour Yahyâ al-Nûnû, le fait d'imposer à ses auditeurs des mélodies au point de les rendre obsédantes, consistait à s'emparer de ce phénomène naturel d'une manière éminemment culturelle, tout en reconnaissant sa nature psycho-physiologique.

Retour au *magyal* : de la contemplation à la méditation

Mieux comprise dans sa profondeur, l'opération d'anamnèse que Yahyâ al-Nûnû provoquait volontairement chez ses auditeurs éclaire d'un jour nouveau le cérémoniel du *magyal* à Sanaa et plus généralement la consommation du qat. Comme je l'avais remarqué dès mes premières observations, dans le *magyal* ordinaire et quotidien, la troisième « phase » psychologique de la consommation du qat, dite « Heure de Salomon », consiste à contempler silencieusement le coucher du soleil, la lumière déclinant sur les façades des maisons ou sur les jardins de Sanaa, si possible après avoir écouté un musicien (Lambert 1995a ; 1997 : 46-47). Pour caractériser cette activité esthétique, j'avais longtemps hésité entre le mot « contemplation » et le mot « méditation ». Finalement, j'avais exclu ce dernier, ne me sentant pas en position de démontrer qu'il y avait là une véritable action psychique intérieure et réflexive. Aujourd'hui, ayant exploré un peu plus les pratiques expressives et esthétiques de Yahyâ al-Nûnû, il m'apparaît que l'on peut aller beaucoup plus loin dans l'analyse. D'autant que Yahyâ nous précise, non sans humour, que, « au Paradis, ce sera comme l'Heure de Salomon, mais pour toujours »…

Dans mon analyse du *magyal*, cette contemplation du couchant s'attachait en particulier au passage du jour à la nuit, avec tout son symbolisme d'indétermination, éminemment cosmologique (Lambert 1995a). Or, de telles pratiques de contemplation ne sont pas contradictoires avec une véritable méditation, au contraire : dans beaucoup de cultures, elles y préparent[43]. Par ailleurs, on retrouve là l'une des fonctions du qat pour favoriser cette méditation : surnommé le « clou du cul » (Lambert 1995a), il est le mieux adapté pour aider l'individu à conserver une position stable tout en le maintenant éveillé.

43 La méditation *zazen* est préparée par la contemplation d'un paysage naturel (par exemple un rocher posé sur du sable). Or la contemplation d'éléments non dynamisant (fleurs, détails architecturaux) chez un sujet parfaitement immobile favorise l'apparition dans le cerveau d'ondes électriques (EEG) parfois appelées « sensori-motrices », qui sont distinctes des ondes alpha bien connues (Gastaut 1974 : 177).

Dans cette phase du *magyal*, la musique remplit donc une fonction importante, elle l'enchante. En témoigne la grande demande de musique par les convives yéménites, précisément à ce moment là : ils ont conscience de s'y préparer. On comprend mieux la nécessité pour le *magyal* quotidien de durer au moins quatre heures et, pour les séances de Yahyâ al-Nûnû, une quinzaine d'heures[44]… On sait aussi que cet état peut être aussi bien angoissé qu'enchanté (Lambert 1995a, note 30). Certaines observations montrent la réalité de ce travail inconscient, ainsi que son encadrement normatif : par exemple, à ce moment du *magyal*, certains consommateurs de qat ont souvent un tic nerveux, celui de s'arracher quelques poils de la barbe, ce qui est en général vertement corrigé par le groupe[45]. On a donc toutes les raisons de croire que la musique, dans ce cas, joue un rôle essentiel pour que l'atmosphère de la méditation soit plutôt enchantée.

Cette méditation est dite « emporter le consommateur vers son village d'origine ». Je m'étais toujours heurté à l'impossibilité d'en savoir plus sur cette évocation des « origines », n'osant pas m'immiscer dans cette intimité. Tout porte maintenant à penser que cette troisième phase du *magyal* met bien en scène une activité psychique spécifique qui comporte un certain aspect involontaire, mais aussi une certaine dose de concentration réflexive, balisée par les conventions sociales. De quelle nature est cette méditation ? Voilà une question qui relance de nouvelles pistes de recherche[46]. Ce qu'on peut seulement dire aujourd'hui est que, contrairement aux disciplines hindoues et bouddhistes qui sont très spécialisées, au Yémen, cette forme de méditation est parfaitement intégrée à ce que j'avais appelé jusque là le « cérémoniel » du *magyal*, ainsi qu'à la consommation du qat, passant ainsi inaperçue. Tout en étant prise en charge collectivement par le groupe qui est structuré d'une manière hiérarchique par l'attention portée à l'amphitryon, elle fournit des satisfactions intimes à l'individu : à l'Heure de Salomon, grâce à la musique, le convive ordinaire trouve un plaisir personnel, esthétique, mais aussi spirituel, puisqu'il peut alors méditer sur son parcours personnel dans un cadre légitime.

---

44 Antonio Damasio appelle « sentiments » des états durables, et essentiellement intérieurs, relayant l'émotion qui est le plus souvent brève (et extériorisée). Pour vivre un sentiment, il faut avoir du temps, car « le sentiment prolonge l'impact de l'émotion en affectant un certain temps l'attention et la mémoire » (Damasio 2003 : 116).

45 Des plaisanteries ironiques étant souvent faites à ce propos, du genre : « Arrête de te plumer les poils de la barbe comme le cul d'un poulet ! »

46 Probablement pas du type du yoga (qui implique une concentration sur un point imaginaire, les yeux fermés), peut-être plus proche du type *zazen* (concentration sur un point unique, les yeux ouverts). Pour sa part, le retour « au village », « aux origines », évoque plutôt une régression, et aussi quelque chose comme un état de « veille paradoxale », donnant libre cours aux souvenirs et aux pensées inconscientes, telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui en Occident par l'hypnose (une musique douce y est d'ailleurs employée comme fond sonore).

Conclusion

La praxis du musicien Yahyâ al-Nûnû nous fournit donc l'ébauche d'un modèle d'interprétation des relations entre la musique et l'émotion, même s'il y subsiste encore de nombreuses zones d'ombres. Si l'obsession musicale est une réalité à la fois biologique et psychique, Yahyâ al-Nûnû la manipule d'une manière culturelle pour modifier l'état de conscience de ses auditeurs, tout en étant affecté en retour par leur bonne écoute. Grâce à leur récurrence, les mélodies se mêlent à la conversation intérieure avec des effets durables, mettant en mouvement deux types de mémoire involontaire (l'une, musicale et procédurale, et l'autre, autobiographique et à plus long terme) qui, par la combinaison des formes et les associations d'idées, « parlent » à des niveaux intermédiaires de la conscience et provoquent éventuellement une illumination sur le sens de la vie. Il s'agit bien d'une forme de psychothérapie par la musique, d'une « médecine de l'âme ».

Au cours de cette action musicothérapeutique, Yahyâ al-Nûnû entre lui-même dans un monde musical obsédant, en particulier lors du summum expressif qu'est la conclusion de la *qawma* où, après le *sâri'* enlevé et jubilatoire, il prolonge la coda finale en une sorte de plateau musical et émotionnel plus mélancolique, bouleversé et bouleversant. En nous montrant où, quand, et surtout comment s'arrêtent les formes musicales et la crise émotionnelle, les procédures socialement organisées de la félicitation-bénédiction et de la plaisanterie nous renseignent, en négatif, sur ce qui se passe réellement « à l'intérieur » de l'être, et qui est si difficile à approcher. Le musicien s'étant mis lui-même dans un état de conscience modifiée qu'il ne saurait seul maîtriser, la plaisanterie l'aide à s'en distancier, faute de quoi cet état le conduirait à l'installation d'une dissociation plus durable de sa personnalité, à une dépression (tout ceci dans une perspective homéostatique). Cette pratique musicale très personnelle de Yahyâ al-Nûnû s'inscrit donc parfaitement dans le cadre des séances de qat ordinaires de Sanaa, qui ont en grande partie les mêmes objectifs, même si c'est à un niveau différent de pratique sociale. La validité du modèle d'interprétation qu'il nous fournit se mesure à son aptitude à nous faire mieux comprendre ces pratiques sociales plus larges, celles du *magyal* d'après-midi.

La singularité de la démarche de Yahyâ al-Nûnû n'est pas contradictoire avec une dimension plus générale : c'est en mettant à profit certains des aspects les plus particuliers de la culture musicale yéménite, qu'il rejoint des préoccupations universelles : le traitement de l'âme souffrante. Les Yéménites, eux aussi, ont leur « temps retrouvé ». Mais quand le Yémen retrouvera-t-il un autre Yahyâ al-Nûnu pour que puissent se poursuivre de telles expériences en « laboratoire » sur l'émotion musicale ?

Références

BATESON Gregory
1977 *Pour une écologie de l'esprit*. Paris : Seuil.

BECKER Judith
2005 « Musique et transe », in Jean-Jacques Nattiez, ed. : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3. : *Musique et cultures*. Arles : Actes Sud / Paris : Cité de la Musique : 459-487.

BIGAND Emmanuel
2009 « L'émotion dans le langage musical », in Stanislas Dehaene et Christine Petit, dir. : *Parole et musique. Aux origines du dialogue humain*. Paris : Odile Jacob.

BLOCH Maurice
2009 « La mémoire autobiographique et le Soi. Pour une alliance entre sciences sociales et sciences cognitives », *Terrain n° 52, Être une personne* : 51-63

CLER Jérôme
2006 « L'inouï dans une musique de tradition orale », in Claire Kappler et Roger Grozelier ed. : *L'inspiration. Le souffle créateur dans les arts, littératures et mystiques du Moyen Âge européen et proche oriental.* Paris : L'Harmattan.

COOKE D.
1959 *The Language of Music*. Oxford : Oxford University Press.

CRAPANZANO Vincente
1994 « Réflexions sur une anthropologie des émotions ». *Terrain* 22 : 109-117.

DAMASIO Antonio
2003 *Spinoza avait raison. Joie et tristesse, le cerveau des émotions*. Paris : Odile Jacob.

FARMER Henry G.
1967 [1929] *A History of Arabian Music to the XIIIth century.* London : Luzac.

FRANCÈS Robert
1956 « Recherches électro-polygraphiques sur la perception de la musique », *L'année psychologique* 56-2 : 373-396.
1958 *La perception de la musique*. Paris : Vrin.

GASTAUT Henri et Jacques BERT
1974 « Primates, anthropoïdes et humains : les traits électroencéphalographiques communs », in Edgar Morin et Massimo Piattelli-Palmarini : *L'unité de l'homme. 1. Le primate et l'homme*. Paris : Seuil : 174-185.

GUIGNARD Michel
2005 [1975] *Musique, honneur et plaisir au Sahara.* 2^e édition augmentée. Paris : Geuthner.

JUSLIN Patrik N.
1997 « Emotional Communication in Music Performance : a Functionalist Perspective and some Data », *Music Perception* 14 : 383-418.

LAMBERT Jean
1995a « Le *magyal* : rite social et poétique de l'espace », *in* Paul Bonnenfant, coord. : *Sanaa, architecture domestique et société*. Paris : CNRS Éditions : 155-163.
1995b « ‹Ceux qui n'étaient pas là ne pourront jamais comprendre›. Une ethnomusicologie sans magnétophone ? », *Cahiers de musiques traditionnelles* 8 : 85-104.
1997 *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre : Société d'ethnologie.
1998 « Tarab », *Encyclopédie de l'Islam,* 2^e édition. Leyden : Brill.

LAMBERT Jean
2001 *Yémen. Le chant de Sanaa. Yahya al-Nûnû.* Paris : Inédit, Maison des Cultures du Monde, CD W 260099/AD 090.
2002 [avec Yahyâ al-Nûnû] « L'autobiographie d'un musicien : traditionnel et autodidacte ? », *Cahiers de musiques traditionnelles* 15 : 33-46.
2004 « Temps musical et temps social au Yémen : la suite musicale dans le *magyal* de Sanaa », *Musique et anthropologie. L'Homme* 171-172 : 151-172.
À paraître « Des bénédictions qui dégénèrent : Les plaisanteries d'après chanter dans la tradition de Sanaa ».

LORTAT-JACOB Bernard
2009 « Objet/sujet : les chemins escarpés des sciences musicales », *Sciences de l'Homme et sciences de la nature*. Paris : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme : 189-209.

MAC ADAMS Stephen et Emmanuel BIGAND
1994 *Penser les sons. Psychologie cognitive de l'audition*. Paris : Puf

MEYER Leonard
1956 *Emotion and Meaning in Music*. Chicago : University of Chicago Press.

MITHEN Steven
2005 *The Singing Neanderthals. The Origins of Music, Language, Mind and Body*. Cambridge : Harvard University Press.

MORIN Edgar
1973 *Le paradigme perdu : la nature humaine*. Paris : Seuil.
1986 *La méthode. 3. La connaissance de la connaissance/1*. Paris : Seuil

NATTIEZ Jean-Jacques
1999 *Proust musicien*. 2e édition. Paris : Christian Bourgois.

PIAMENTA Moshe
1990 *Dictionary of Post-Classical Yemeni Arabic*. Leiden, New York, Copenhague, Cologne : Brill.

PROUST Marcel
1988 *Du côté de chez Swann*. Paris : Folio Gallimard.

ROSOLATO, Guy
1982 « La haine de la musique », in J. et A. Caïn, G. Rosolato, P. Schaeffer, J. Rousseau-Dujardin, J. Trilling, Psychanalyse et musique, Paris, Les Belles Lettres, 153-176.

ROUGET Gilbert
1980 *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris : Gallimard.

ROUSTANG François
1994 *Qu'est-ce que l'hypnose ?* Paris : Les Éditions de Minuits.

SACKS Oliver
2009 *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*. Paris : Seuil.

SCHACTER Daniel
1999 À la recherche de la mémoire *: le passé, l'esprit et le cerveau*. Traduction par Béatrice Desgranges. Bruxelles : De Boecke.

SCHERER Klaus
1995 « Expression of Emotion in Voice and Music », *Journal of Voice* 9 : 235-248.

TOLSTOÏ Léon
1972 *Guerre et Paix*. Paris : Poche.

Résumé. Durant mes recherches sur la musique yéménite, mon attention avait été attirée par un mode d'expression singulier de l'émotion musicale, pratiqué par le musicien Yahyâ al-Nûnû. Au cours de nuits musicales-marathons, il immergeait ses auditeurs dans un océan de mélodies envahissantes, tout en vivant lui-même sa musique dans une sorte de « transe » créatrice où le luth se transformait en un partenaire humain, un « fils » accompagnant sa voix. À travers cette métaphore vivante, sa propre émotion et celle de ses auditeurs se stimulaient réciproquement. Par une description phénoménologique des relations de la musique à la conversation intérieure, aux mécanismes de la mémoire involontaire et d'un langage non verbal, j'essaie de dégager une temporalité vécue de la musique et de l'émotion. Ce qui émerge ici comme un modèle (à la fois théorique et pratique) permet de réexaminer la phase de contemplation des séances yéménites de consommation du qat, « l'Heure de Salomon » (où la musique joue un rôle si important), son intériorité psychologique comme sa signification rituelle.