

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

---

## Temps musical et temps social au Yémen

La suite musicale et le magyal de Sanaa

Jean Lambert

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24879>

DOI : 10.4000/lhomme.24879

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 151-171

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Jean Lambert, « Temps musical et temps social au Yémen », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24879> ; DOI : 10.4000/lhomme.24879

---

# Temps musical et temps social au Yémen

La suite musicale et le *magyal* de Sanaa

Jean Lambert

L'IMPORTANCE DU TEMPS dans l'analyse des faits sociaux commence à être bien reconnue par l'anthropologie : c'est un élément fondamental de leur signification, notamment dans les rituels et les cérémoniels<sup>1</sup>. Conçu ainsi, le temps fait nécessairement l'objet d'une construction qui est fortement investie de valeurs<sup>2</sup>. Il a aussi une dimension pragmatique qui est incontournable : maîtriser le temps social, c'est maîtriser son rythme ou son tempo ; il faut savoir saisir le moment propice, celui où l'action aura une efficacité symbolique maximale<sup>3</sup>.

La musique, pour sa part, comme structure temporelle, n'en est pas moins une construction sociale, comme le montre chaque jour un peu plus l'ethnomusicologie. Cependant, temps musical et temps social entretiennent des relations complexes, dues entre autres à la pluralité de temporalités existant dans chaque société et dans chaque culture (Merriam 1981 : 457). Dans la tradition de Sanaa, la forme minimale de la performance est une suite musicale de trois mouvements successifs. Très codifiée par l'esthétique traditionnelle, cette forme a des significations anthropologiques qui ne se laissent approcher que d'une manière indirecte, à travers l'examen du cérémoniel de la séance de qat, le *magyal*.

Après une description de la suite musicale et de ce cérémoniel, ainsi que de leur imbrication mutuelle, nous analyserons le contexte de performance et les stratégies expressives qui y sont mises en œuvre, pour nous interroger enfin sur les relations qu'entretiennent ces processus sociaux et musicaux avec des conceptions temporelles plus globales de la culture yéménite, en particulier pour produire un sens proprement musical.

1. Cf. Edmund Leach (1961), Pierre Bourdieu (1974) et bien d'autres.

2. « Les pratiques se définissent par le fait que leur structure temporelle, c'est-à-dire leur orientation et leur rythme, est constitutive de leur sens » (Bourdieu 1972 : 221-222).

3. Contrairement à une tendance générale dans le structuralisme à compresser la diachronie, le temps n'est pas qu'un élément de « contexte », c'est un acteur à part entière. Dans le processus de l'échange, par exemple, le contre-don doit être différé, mais « pas trop longtemps », si l'on veut qu'il soit créateur de lien social (Bourdieu 1980 : 179-180).

## La suite musicale, un parcours obligé aux transitions subtiles

152

L'unité minimale de la performance musicale est une suite de pièces choisies dans un vaste répertoire à la fois poétique et mélodique. Les textes chantés ont plusieurs formes distinctes : la *qasîda*, poème monorime, souvent en arabe classique ; le *mubayyit*, de forme strophique simple ; et le *muwashshah*, dont la forme strophique est composée de trois parties (ou parfois deux), en arabe dialectal. La thématique dominante est l'amour courtois, *ghazal*.

Cette forme de suite est appelée *qawma*, littéralement « tour », parce qu'elle correspond au tour de chaque musicien participant à une séance musicale<sup>4</sup>. Sur le plan du rythme et du tempo, c'est un « parcours obligé » (pour reprendre l'expression de Riccardo Canzio, citée par Bernard Lortat-Jacob 1987 : 54-55), c'est-à-dire une progression irréversible composée d'au moins trois mouvements différents, qui doivent être enchaînés dans un ordre à peu près immuable : *das'a* à 11 ou à 7 temps, puis *wastâ* à 4 ou 8 temps (et parfois 12), puis *sâri'*, de même formule rythmique que la *wastâ* à 8 temps, mais dans un tempo plus rapide. Ces trois mouvements se définissent donc à la fois par leur cycle rythmique, leur tempo et la place qu'ils occupent dans l'enchaînement. Ces phénomènes sont courants dans beaucoup de suites de l'aire musicale arabo-musulmane (al-Faruqi 1985), mais ils présentent ici des spécificités très fortes.

Le premier principe à respecter est la continuité : le musicien ne doit pas s'interrompre, en particulier pas au passage entre deux mélodies. Dans la progression de pièces peu propices à la danse (au début) vers des pièces dansées (vers la fin), l'*accelerando* se double d'un *crescendo* qui, en excluant tout temps mort, favorise la montée d'une certaine tension expressive<sup>5</sup>. Cette progression menant à un paroxysme émotionnel, vers lequel tous les éléments formels concourent, et qui permet la participation des danseurs et des auditeurs frappant dans leurs mains, est un aspect central de la performance.

Une suite « de Sanaa » peut être composée soit d'une seule mélodie traitée diversement sur le plan rythmique (c'est le cas des *qawma* originelles), soit de plusieurs mélodies (c'est le cas quand elles ont été assemblées a posteriori par des musiciens moins inventifs ou plus bricoleurs). Dans les deux cas, le musicien doit passer d'un mouvement à l'autre de la manière la plus élégante possible. Il doit alors aménager une « transition », la *nagla*, pour rendre ce passage harmonieux. Soigneusement élaborée par chaque musicien, celle-ci illustre son savoir-faire. Elle peut revêtir des formes très diverses, mais elle obéit à une règle fondamentale : ne pas marquer de pause entre les deux cycles et les deux mélodies ; l'auditeur ne doit pas être laissé à lui-même. À l'écoute de l'enregistrement # 19, on constate un changement de rythme et un prolongement du premier temps du cycle rythmique qui affecte la mélodie<sup>6</sup>. Introduit délicatement, cet ajout reste

4. On notera que cette étymologie est similaire à celle du mot *nûba*, la « suite » au Maghreb.

5. Dans beaucoup de musiques du monde, le tempo est « le mode expressif du rythme, et c'est lui qui détermine [son] effet émotionnel » (Dürr 1981 : 183).

6. Les deux parties utilisent le même matériel mélodique ayant le même ambitus et la même tonique (il s'agit, semble-t-il, d'une composition originale d'al-Hârithî).

discret pendant quelque temps. Le changement n'est pas immédiatement perçu ; l'auditeur a tendance à croire qu'il est encore dans le premier cycle alors qu'en fait, il est déjà dans le second ; il perd la battue du rythme, mais sans comprendre ce qui a changé. Plus que d'être agréable aux oreilles de l'auditeur, la *nagla* a d'abord la fonction d'induire un sentiment d'interpénétration de deux temporalités différentes, et donc de surprendre la perception.

Paradoxalement, le musicien peut chercher à transgresser cette règle de la continuité en provoquant une discontinuité rythmique, donc en jouant avec l'attente des auditeurs. Ainsi, dans un autre exemple de *nagla* (Lambert 1997a : 111-114), le passage d'un cycle à l'autre donne lieu à l'introduction de silences qui font croire à un arrêt du flot rythmique, alors que celui-ci n'est pas interrompu. Pour décrire l'impression qu'il cherche à produire au moyen d'une *nagla* de ce type, un musicien, Yahya al-Nûnû, recourt à la métaphore d'un trou d'air ressenti pendant le vol d'un avion :

« L'avion suit sa trajectoire, puis s'affaisse soudainement ; on a l'impression qu'il tombe, qu'il a perdu tout contrôle ; puis il retrouve la résistance de l'air et le pilote reprend le contrôle. »

Dans cette production délibérée du sentiment du vide, la règle de continuité est finalement renforcée par sa transgression : ne pas compléter la suite des trois mouvements serait déroger ; mais donner l'impression que « l'avion » va défaillir alors que, en réalité, le « capitaine » (c'est-à-dire le musicien) contrôle fermement les « commandes », c'est faire preuve d'une plus grande maîtrise !

La codification traditionnelle de cette forme de suite est assez prégnante : bien qu'ignorant souvent le mot *qawma*, les auditeurs savent que le musicien doit réaliser une forme minimale en trois parties. Chez les bons musiciens, elle peut en contenir plus, mais toujours au moins trois. Selon certains maîtres, celui qui n'est pas capable de la réaliser manque de virilité (*rujûla*). Les jeunes musiciens s'exercent seuls avant de pouvoir le faire sans s'interrompre en public, c'est-à-dire dans un salon traditionnel.

L'importance certaine de cette forme pour les auditeurs du *magyal*, ainsi que le jeu de transgressions auquel elle donne lieu, soulèvent le problème de sa signification. Or, celle-ci n'est pas manifeste<sup>7</sup>. Il est indéniable que le respect de la forme de suite participe d'un certain conservatisme social (la « virilité ») ; à l'inverse, pour les jeunes musiciens d'aujourd'hui, le refus des conventions traditionnelles passe par l'abandon de la suite classique à trois parties et par l'adoption de la forme « chanson », *ughniya*, qui se suffit à elle-même. Dans cette perspective, l'étude du contexte de performance sera plus éloquente.

7. Pour la *nûba* et la *wasla*, Lois al-Faruqi (1985) a proposé quelques pistes d'interprétation en les comparant à des formes des arts décoratifs de la période islamique classique. Chez les juifs yéménites émigrés en Israël, ce type de suite a pu acquérir des significations symboliques précises (Staub 1978 : 115-116), mais ce n'est pas le cas aujourd'hui au Yémen.

## Le cérémoniel du *qat* : temps informel et succession d'humeurs

154

Le *magyal* yéménite se présente comme une réunion quotidienne des hommes, tenue dans un salon privé. Le discours des participants insiste beaucoup sur son caractère informel. Par exemple, la conversation est réputée y suivre un enchaînement par associations d'idées : « une chose en évoque une autre », dit un proverbe (*Esh-shayy bi-sh-shayy yudhkar*). De même, la rencontre fortuite de deux individus dans un *magyal* appelle souvent pour commentaire cet autre proverbe : « Un hasard vaut mieux que mille rendez-vous » (*Rubâ sudfatin khayr min elf mi'âd*). De fait, le *magyal* correspond à un réseau ouvert où l'on peut se rencontrer sans s'impliquer personnellement, c'est un terrain neutre où l'on n'est ni invitant ni simple invité.

Le déroulement du *magyal* est étroitement lié à la consommation du *qat*, une plante légèrement stimulante dont la mastication exige plusieurs heures en position assise (Weir 1985). Les consommateurs disent que le *qat* les fait passer par trois phases psychologiques successives, parfois désignées comme des « heures » (*sâ'a*) et chargées de symbolisme : une phase de bonne humeur générale et de plaisanteries, dépourvue d'appellation particulière ; puis, une phase de conversation plus sérieuse et d'échanges intellectuels, « l'heure de l'Affabilité » (*sâ'at al-'uns*) ; au terme de l'après-midi, enfin, une phase de méditation intérieure souvent accompagnée de musique, l'« heure de Salomon » (*al-sâ'a al-suleymânîyya*) (Lambert 1997a : 42-46). Précisons que ces *sâ'a* n'ont pas le sens précis de l'heure de soixante minutes (comme en arabe moderne), mais celui beaucoup plus vague d'un « moment ». La séance est interrompue par la prière du couchant, les participants allant prier, avant de vaquer à leurs affaires ou de reprendre la séance.

Le caractère objectif de la succession de telles « heures » peut être constaté empiriquement, mais l'interprétation qu'en donnent les consommateurs est plus problématique. En effet, alors que ceux-ci attribuent la succession des états émotionnels à l'effet narcotique du *qat*, en réalité, ces phases ne lui sont pas dues : cette succession sert surtout de prétexte à l'élaboration d'une construction symbolique et imaginaire attribuant des valeurs sociales au temps du cérémoniel (Lambert 1995a : 160-161). Ainsi, le *qat* est un élément de ritualisation : certes plaisanteries, conversation et contemplation se déroulent-elles de manière naturelle, sans prescription particulière, mais, malgré les apparences, la séance de *qat* est un cérémoniel très contraignant. Y arriver en retard est mal vu, et surtout très frustrant, car, ayant raté les plaisanteries du début, le retardataire n'est pas en mesure de saisir les allusions qui y seront faites ensuite dans la conversation. L'habitude de se réunir l'après-midi opère comme un moyen de contrôle social<sup>8</sup>. Le déroulement de la séance fait l'objet de préceptes normatifs, *adab*, dont certains établissent une hiérarchie du temps, comme dans les deux proverbes sui-

8. L'après-midi, pendant lequel les hommes règnent dans le salon *mafraj*, s'oppose nettement au matin, où les femmes l'occupent pour le nettoyage des déchets de la veille (pendant que les hommes sont impérativement au travail ou au marché). On peut se demander si la prégnance du thème de la virilité dans le *magyal* (Lambert 1997b : 42-46) n'est pas due à cette alternance de l'occupation de l'espace par les deux sexes et à la nécessité de se le réapproprier chaque fois sur le plan imaginaire.

vants : « Toute chose [qui vient] en son temps est belle » (*Kullu shayy fi waqtibi malîh*) ; « À chaque situation [convient] une parole » (*Li-kulli magâmin magâl*).

Le principal effet chimique du qat, qui contraint le consommateur à rester assis, répond à une stratégie sociale : si l'on veut entretenir quelqu'un d'un sujet important, c'est la seule manière de l'avoir à disposition pendant plusieurs heures. Pour cette raison, dans beaucoup de professions, on fait volontiers de son *magyal* un lieu de travail. Ainsi, en dépit du discours dominant sur l'informel, ce sont des règles sociales très strictes qui sont imposées aux membres de la société, mais de manière implicite.

Lors de la troisième « heure », celle « de Salomon », l'activité langagière du début de l'après-midi fait place à un mutisme presque général. Le *magyal* donne alors lieu à une contemplation intense : chacun est silencieux, « plongé » dans ses pensées, le regard perdu dans le vide. C'est le *tghaylom*, mot valise que l'on peut traduire par : « s'abîmer dans la contemplation des nuages (*ghaym*) à l'approche de la nuit (*zalâm*) » (Lambert 1995a : 163). On n'allume pas la lumière, et on s'enfonce dans la nuit de façon imperceptible. En m'appuyant sur une tradition narrative rapportée par le Coran (XXXVIII, 28-33), où Salomon contemple une revue équestre l'après-midi et en oublie la prière du *'asr*, j'ai montré que la référence à ce personnage biblique (et prophète en islam) concerne le passage graduel du jour à la nuit. En effet, le couchant est une période charnière entre ces deux temps fondamentaux, dont la culture yéménite marque fortement l'opposition<sup>9</sup>. Estomper la perception de ces contraires procure la sensation ineffable de suspendre le temps (Lambert 1997a : 46).

La succession précise des séances, tout comme leur insertion dans le temps social quotidien, varie sensiblement d'un milieu social à l'autre<sup>10</sup> et selon les saisons, mais peut être résumée de la façon suivante :

	12h	14h	15h	15h15	16h	17h	18h15	18h30	20h
ÉTAPES DU MAGYAL			Début du <i>magyal</i>		Heure de l'Affabilité	Heure de Salomon	Poursuite du <i>magyal</i>		Fin du <i>magyal</i>
AUTRES ACTIVITÉS	Prière <i>zohr</i>	Déjeuner	Prière <i>'asr</i>	Plaisanteries			Prière <i>maghrib</i>		Prière <i>'ishâ</i>

9. Dans les bains publics, par exemple, le jour est le temps des hommes et la nuit est celui des femmes, « parce qu'elle est un voile », dit un poème (Lambert 1995b : 23).

10. Dans le souk de Sanaa, les artisans déjeunent juste après la prière de midi, *zohr*, et commencent le *magyal* très tôt, alors que les fonctionnaires ne déjeunent pas avant 14 heures, et commencent le *magyal* après la prière du *'asr*, vers 15 heures (c'est ce dernier cas qui est représenté par le tableau). Par ailleurs, pour des hommes politiques ou des commerçants, un déroulement trop strict sera ressenti comme ennuyeux s'il les empêche de discuter de leurs affaires.

Les trois « phases » (indiquées en caractères gras) prennent leur place dans un enchaînement plus vaste d'événements quotidiens, où se mêlent le biologique (le déjeuner) et le sacré (les prières). Philip Schuyler a cherché à interpréter le sens de cet ensemble en insistant sur la consommation d'alcool qui prolonge parfois le *magyal* (Schuyler 1997)<sup>11</sup>.

Dans cette longue durée du *magyal*, l'enchaînement irréversible de ces trois phases offre à la fois un cadre et une métaphore aux relations qui y sont tissées, il donne forme et sens au temps partagé<sup>12</sup>. Avec ses dimensions à la fois individuelle et collective, ce dernier représente une médiation essentielle : le *magyal* traite les relations humaines selon une sorte de musique sociale qui, en apparence, n'a pas de sens (« Les Anciens faisaient comme ça », « chacun suit son humeur »), mais qui, en réalité, permet l'intégration de couples d'oppositions symboliques comme la nuit et le jour, mais aussi le formel et l'informel (Lambert 1995a : 163).

### L'enchâssement de la performance musicale dans le *magyal*

La pratique musicale est présente dans beaucoup de *magyal*, mais pas dans tous. Elle est régie par un ensemble de règles orales normatives, souvent d'inspiration mystique, et qui concernent à la fois le moment approprié<sup>13</sup> et la fréquence<sup>14</sup>. Les règles de l'*adab* organisent également les relations entre musicien et auditeurs, et codifient l'expression de l'émotion, d'une manière assez conventionnelle. Le choix des textes poétiques est fait par le musicien en fonction de leur adéquation à chaque situation : après le repas, on chantera un poème célébrant la générosité de Dieu à nourrir les hommes (« Bénédiction et merci au Seigneur des grâces ») ; le premier poème chanté dans l'après-midi sera fréquemment « Dieu que ce lieu contient de belles choses », parce qu'il décrit une assemblée typique de convives, et célèbre ainsi la réunion et l'instant présent (Schuyler 1997 : 58) ; certaines pièces chantées sont dites « du couchant », parce que le texte l'évoque, et d'autres sont « de la nuit », pour la même raison. Par contre, chanter l'après-midi un poème évoquant le matin serait ridicule.

La manière et le moment choisis pour intervenir musicalement dans le *magyal* dépendent d'un esprit d'à propos très vif, mais qui est peu verbalisé. Le chanteur ne prend jamais son luth avant une heure avancée de l'après-midi, le temps

11. Dans son analyse du *magyal*, on peut reconnaître nos trois phases principales sous les appellations respectives suivantes : « conversation animée », « conversation réfléchie » et « silence, heure de Salomon » (Schuyler 1997 : 71).

12. Selon Pierre Bourdieu, le temps partagé permet de rendre « irréversible une relation toujours menacée d'apparaître [...] comme réversible, c'est-à-dire [...] intéressée » (1980 : 180). Dans le même esprit, un proverbe libanais dit d'une invitation à un repas cérémoniel, qu'« il faut y rester pour y parler autant qu'on y a mangé ».

13. Il faut choisir soigneusement « les frères, le lieu et le temps » (*al-ikhwân wa-l-makân wa-l-zamân*), dit-on à la suite d'al-Ghazâlî, codificateur du concert spirituel soufi (1967 : 385).

14. De même qu'al-Ghazâlî recommandait que le *samâ'* mystique n'ait pas lieu trop souvent afin de conserver sa valeur spirituelle, aujourd'hui encore, certains chefs de familles à Sanaa ne s'autorisent des séances musicales qu'à intervalles espacés de plusieurs semaines, « pour que la musique reste goûteuse » (*yibga lahu ta'am*).

d'avoir « emmagasiné » une grande quantité de qat et accumulé de l'inspiration. C'est à la fin de la deuxième phase (*sâ'at al-'uns*) que la musique intervient (entre 16 et 17 heures environ), après que les convives ont commencé à être rassasiés de conversation. C'est même souvent la musique qui introduit la phase de méditation, tout simplement parce qu'elle fait taire les plus bavards et se retirer chacun en soi d'une manière culturellement acceptée.

Ce moment dépend aussi de la subjectivité du musicien, d'où le caractère significatif de la façon dont il commence l'interprétation et dont il la termine. Malgré sa place bien définie dans le *magyal*, la musique émane de la situation, de l'instant. Lorsque le musicien prend son luth et commence à égrener quelques notes du bout des doigts, c'est de son propre chef. Cette spontanéité est une garantie essentielle de l'émotion, la politesse voulant que l'auditeur ne sollicite pas le musicien : il faut le laisser suivre son inspiration, son propre rythme, dans une atmosphère de « contentement mutuel ». L'amphitryon doit favoriser cette bonne ambiance : il peut discrètement encourager le musicien, en « fredonnant », *hamhama*, mais sans lui forcer la main. Au début, les auditeurs ne sont pas nécessairement attentifs, les conversations suivent leur cours ; en aucun cas le musicien ne réclamera le silence pour jouer. Dans le passé, lorsqu'un musicien commençait à accorder le luth et à préluder, on prenait soin de ne pas arrêter la conversation brutalement, pour éviter de lui faire sentir qu'on l'écoutait ; on faisait mine de ne pas prêter attention, et on ne se taisait que progressivement, au fur et à mesure qu'il « s'installait dans la mélodie » (*indimâj fi-l-lahn*).

Le musicien met parfois quelque temps à accorder son instrument et commence par un prélude *firtâsh*<sup>15</sup> qui ne se distingue pas toujours clairement de l'accordage. Si le luth n'est pas encore bien accordé alors que la pièce est commencée, l'instrumentiste affine l'accordage sans s'arrêter, ce qui revient à le faire dans le rythme. Parfois, le crissement des clés s'intègre au cycle naissant. Le chanteur-instrumentiste cherche sciemment à construire une continuité sonore. Il doit éviter à tout prix de s'interrompre : si le luth se désaccorde, il essaye de le ré-accorder de la main gauche tout en jouant un bourdon de la main droite, ou bien, en désespoir de cause, il le laisse désaccordé ; s'il tousse, il continue à jouer jusqu'à ce qu'il puisse à nouveau chanter ; si le musicien transpire, le maître de maison s'assure que son voisin lui éponge le front avec des mouchoirs en papier, pour lui éviter de s'arrêter... Cette attitude en public contraste avec l'apprentissage en privé où le musicien s'exerce sur chaque mélodie séparément, et où il peut s'interrompre.

La fin de la performance fait également l'objet de subtiles transitions. Traditionnellement, à Sanaa, on n'applaudit pas un musicien. Le dernier poème est généralement conclu par deux vers d'invocation à Dieu pour obtenir l'intercession du Prophète (*tawassol*) :

« Ô Dieu je prie sur lui [le Prophète] et pour son salut. Puisse Dieu être prié pour lui et pour son salut et pour celui de sa famille. Amen. »

15. À la différence du prélude proche-oriental *taqsîm*, le *firtâsh* yéménite est mesuré.

La cantillation, qui s'inscrit dans un tétracorde, prend pour degré de récitation la tonique de la mélodie précédente, ainsi que, secondairement, la quarte supérieure (correspondant sur l'instrument aux deux cordes mélodiques principales, à vide). Elle est suivie par des formules de félicitations conventionnelles : « Il a été doux et il a préservé ! » (*Annas wa-haras !*). Celles-ci sont souvent entremêlées de formules humoristiques et de plaisanteries dont la nature agonistique permet d'exprimer son admiration par antiphrases. Ce caractère provocateur fait prendre au musicien de la distance vis-à-vis de lui-même et de son émotion.

Suivant l'invocation collective, ces formules signalent le retour à la parole ordinaire, après que musicien et auditeurs ont été emportés dans un monde où cette dernière n'a pas cours. L'invocation est donc une sorte de transition sonore de la voix musicale à la voix parlée, au moyen de cet intermédiaire qu'est la cantillation ; notons que, ce texte demandant l'intercession du prophète Mohammed, la fonction de médiation sur le plan du sacré est en quelque sorte parallèle à celle de transition sur le plan sonore.

Cette série de transitions peut être résumée par le schéma suivant :

<i>Hamhama</i>	Accordage	<i>Firtâsh</i>	<i>Indimâj</i>	<i>Qawma</i>	<i>Tawassol</i>	Formules de	Plaisanteries
fredon- nements	de l'instru- ment	exploration	entrée dans la mélodie	suite chantée	invocation chantée puis cantillée	félicitations	

On voit que le mode d'insertion de la *qawma* dans l'interaction sociale est très différent de la forme occidentale du concert : tout est fait pour que cette mise entre parenthèses de la vie ordinaire que constitue la performance musicale soit la plus progressive possible ; rien n'est plus étranger à cette culture que la sonnerie signalant le début d'une soirée, ou les applaudissements finaux...

La fin d'après-midi étant le moment privilégié pour écouter de la musique, on est souvent en train de chanter quand retentit l'appel à la prière. Le musicien s'arrête alors immédiatement pour respecter l'*adhân*, même s'il est au plus fort de l'expressivité de la *qawma*. On éteint aussi le magnétophone ou le magnétoscope. Cette interruption soudaine contraste fortement avec les transitions douces qui précèdent. Sa brutalité relative n'est pas fortuite, elle a un sens par elle-même de rappel à la loi. J'ai pu le constater moi-même – dans des circonstances peu agréables – lors d'un *magyal* où le musicien se mit en tête de ne pas s'arrêter de jouer pendant que l'appel des muezzins retentissait : cela fit un grand scandale et ses justifications d'inspiration mystique ne convainquirent personne dans ce *magyal* pourtant tolérant... Le musicien commençant tard, il n'a, en général, le temps de jouer qu'une ou deux fois avant la prière du *maghrib*, chaque fois une vingtaine de minutes. Il peut cependant continuer ensuite. Le processus décrit se répète alors de manière à peu près identique.

Dans les mariages, c'est à ce que la fête dure toute la nuit (et combien de nuits d'affilée...) qu'on évalue la bonne sociabilité d'une famille. On dira d'elle : « Ce sont des artistes (*fannânîn*), ces gens-là ! » La musique et la danse contribuent évidemment à produire cette durée partagée. Et lorsque la musique est bonne, on dit : « Il y a du *tarab* » ou « Il y a du *wujdân* », c'est-à-dire de l'émotion musicale.

### Temps musical, émotion et stratégies expressives

Très valorisée dans la société yéménite, l'émotion poético-musicale est désignée par deux termes, *tarab* et *wujdân*, qui sont intimement liés à une perception intuitive de l'instant présent. Même lorsque le *tarab* s'exprime de façon modérée, sa soudaineté en est un ingrédient essentiel. Quant au *wujdân*, il désigne dans toute la tradition arabo-islamique une découverte, elle aussi soudaine (Massignon 1983 : 324-325), d'un nouveau sens à son existence (*wujûd*) : « rencontrer dans son âme quelque chose qu'on n'y avait pas rencontré auparavant », dit al-Ghazâlî (1967 : 356). Le mélomane s'émeut à l'écoute d'une sonorité inouïe, tout comme le mystique s'émeut à la découverte d'un sens nouveau à sa foi. Mais c'est aussi la réponse à une attente, plus ou moins consciente, qui est présente dans la culture : « retrouver ce que l'on avait perdu » (Kasimirski 1860, art. « *WJD* »). L'émotion devant la Transcendance se manifeste dans une temporalité individuelle<sup>16</sup>.

Chez le musicien yéménite, l'aptitude à la communication non verbale dépend aussi largement de la manière dont il s'insère individuellement dans le temps musical et dans le temps cérémoniel du *magyal* : dans les deux cas, la qualité des interactions dépend de l'intensité du temps partagé. Ainsi, parallèlement au silence qui enveloppe l'assemblée à l'heure de Salomon, une même qualité de silence suit la musique lorsque celle-ci a ému l'auditoire et que toute manifestation d'approbation paraît vaine et triviale :

« L'autre jour, je chantais chez des gens, raconte Yahyâ al-Nûnû, le *mafraj* était rempli. Nous n'avons pas allumé la lumière, c'était le couchant. Lorsque j'ai fini de chanter, la pièce était plongée dans le noir. On n'entendait plus rien. J'ai cru qu'ils étaient partis. J'ai dit : "Y'a personne ?!". Après un moment, quelqu'un murmure : "Si, si, on est là !" Ils retenaient leur souffle. Personne n'avait allumé une cigarette, personne ne tirait sur le narghilé, ils étaient suspendus à l'écho de la chanson. »

Crainte d'interrompre le charme ? Ou seulement grand respect pour le musicien ? En tout état de cause, ce type de « silence musical » met en relief les pratiques du *magyal* et notamment leur construction temporelle, et contribue à leur symbolisation : il prolonge la contemplation des consommateurs de qat mise en scène à l'heure de Salomon ; il accentue leur signification de communion, alors que celle-

16. À propos du *tarab*, Gilbert Rouget dit justement qu'il confronte « [l']individualité [de l'auditeur] éphémère, imparfaite, inaccomplie, avec la permanence, l'achèvement, la plénitude ontologique [de Dieu] » (1980 : 409).

ci n'est pas nécessairement donnée au départ<sup>17</sup>. L'extase musicale serait donc une exploration de la limite entre le son et le silence, tout comme l'heure de Salomon atténue la séparation entre le jour et la nuit. Ces instants privilégiés correspondent à une mise entre parenthèses du temps : « Écouter de la musique, c'est comme faire l'amour, dit un musicien, sauf que ça dure plus longtemps. Et puis, dans ces cas-là, est-ce que l'on s'arrête pour répondre au téléphone ? ! »

Ces instants sont explicitement qualifiés de « hors du temps », ou plus exactement « hors de l'âge » (*khârij min al-'umr*), ils « ne sont pas comptés » (*lâ tuhsab*), dans la durée de vie individuelle. Cette modification de la perception est au principe de l'intensité du *wujdân*, créant un temps virtuel qui transcende le temps ordinaire et offre à celui qui le vit un avant-goût d'immortalité<sup>18</sup>.

Le temps qualitatif de la musique est préparé par la durée quantitative et qualitative du *magyal*. Plus que tout autre, le musicien utilise les techniques de la *farâsa*, cette évaluation psychosociologique intuitive vis-à-vis de son auditoire (Lambert 1997a : 209-210). Il la met au service de ses stratégies expressives qui sont également des stratégies sociales. Il s'agit alors de jouer avec le rythme social de la séance, en devançant les attentes des auditeurs. Ainsi Huseyn Bahlûl racontait-il que, dans sa jeunesse, il était très populaire, car il jouait toujours « ce que ses auditeurs attendaient de lui ». Mais c'était moins être à l'écoute de leurs demandes verbales que de leurs désirs inconscients. Avant de jouer, il étudiait l'âge, le caractère et les goûts des auditeurs, puis il s'adaptait en conséquence : un chant religieux pour les vieux, ou bien « Le temps de la jeunesse » pour éveiller leur nostalgie<sup>19</sup> ; une chanson légère pour les jeunes, une mélodie rare pour le connaisseur. Et Huseyn d'ajouter : « Ils étaient tous très contents, sans savoir pourquoi »<sup>20</sup>.

Pour l'esthétique dominante, c'est le pouvoir du chanteur à susciter l'émotion de l'auditoire qui fait la valeur de la musique, plus que la beauté des formes dans l'absolu. La nouveauté y joue évidemment un rôle important, mais certains musiciens recourent à des astuces pour amplifier leur effet naturel. D'apparence chétive et négligée, Ahmed Muharrem, par exemple, exploite le contraste entre la qualité de son art et son aspect extérieur pour exercer un effet de surprise sur ses auditeurs : « Ils ne me prenaient pas au sérieux, car ils ne me connaissaient pas ; mais quand j'ai pris mon luth, je leur ai servi une *qawma* dont ils ne sont pas encore revenus ! », raconte-t-il, enthousiaste.

On retrouve ici une continuité étonnante avec des anecdotes de la civilisation classique : selon une légende souvent racontée à propos de Farabi par les mélo-

17. Pour certains participants du *magyal*, le silence de l'heure de Salomon se caractérise plus par des idées noires que par un sentiment de communion avec les autres convives. Dans un poème consacré à cette phase de méditation, l'écrivain contemporain 'Abd al-'Aziz Maqâlih exprime son modernisme par un refus angoissé de lui trouver un sens (Lambert 1995a : 163, n. 30).

18. Cet aspect fondamental de l'émotion musicale a pu poser problème à un monothéisme insistant sur les limites de la vie humaine.

19. Pour le musicien Yahyâ al-Nûnû, parmi les types humains les plus sensibles à la musique, figuraient en tête les vieillards, précisément parce que leur durée de vie individuelle (*umr*) est derrière eux.

20. Selon Sâfi al-Dîn al-Urmâwî (XIII<sup>e</sup> siècle), une telle pratique remonterait au moins au musicien Fahliz, qui jouait à la cour des Sassanides (VI<sup>e</sup> siècle) (Erlanger 1938 : 548).

manes yéménites, le musicien-philosophe s'introduisit incognito chez le vizir Ibn 'Abbâd et fit successivement rire et pleurer les invités, avant de les endormir par sa musique<sup>21</sup>. Si cette faculté à anticiper les attentes du public repose sur une méthode d'évaluation reconnue dans la culture, la longue séance de qat est justement mise à profit pour l'exercer : en permettant aux musiciens de converser et de plaisanter avec leurs auditeurs plusieurs heures avant de jouer, le *magyal* leur laisse le loisir de les observer. Cette anticipation permet alors aux musiciens une manipulation psychologique qui recourt aussi aux techniques musicales. Ainsi Yahyâ al-Nûnû, opposant à des auditeurs puritains son propre charisme musical :

« Lorsque dans un mariage, je suis en présence de bigots qui réprouvent le chant, je commence par leur chanter la *zaffa* [chant de mariage à la louange du Prophète], puis des textes religieux, emplis de piété. Petit à petit, je passe à de la poésie profane, mais raffinée, et sans s'en rendre compte, ils se prennent à aimer ça, jusqu'à ce qu'ils s'agitent sur leur siège pour accompagner le rythme, même lorsque le tempo s'accélère [entre la *wastâ* et le *sâri*]. Tout en jouant, lorsque l'inspiration m'en laisse la possibilité, j'observe leurs réactions. À la fin, je leur chante du *ghazal* sensuel. Ils sont alors tellement échauffés qu'ils ne peuvent plus désapprouver. »

On peut ainsi constater combien la continuité de la suite musicale et sa progressivité entrent dans la stratégie expressive, voire manipulateur du musicien.

### Formes et nombre, continuité et discontinuité

Comme nous l'avons vu précédemment, la suite musicale présente de nombreuses similitudes avec la structure cérémonielle : les trois mouvements de la *qawma* font écho aux trois états psychologiques du *magyal*. Comment ne pas relever leurs communes irréversibilité, continuité et progressivité qui en font bien des « parcours obligés » assurant un temps partagé : dans la suite, celles-ci consacrent l'aptitude du jeune musicien à jouer en public, de la même façon que, dans le *magyal*, elles représentent un test pour l'engagement social mutuel. Enfin, il est tentant de rapprocher les transitions opérées par la *nagla* de celles qui, dans le *magyal*, font se succéder les « phases » psychologiques : dans les deux cas, il s'agit d'estomper la coupure entre deux périodes successives, mais bien distinctes (de par leur forme ou leur atmosphère émotionnelle), en aménageant une transition que l'on pourrait qualifier de tuilage. Or, cette opération a pour effet de suspendre le temps, ce qui contribue à lui donner du sens ; l'heure de Salomon (où l'on n'allume pas la lumière) en est la réalisation la plus achevée. Le déroulement de la *qawma* fait vivre à l'auditeur une expérience similaire à celle du *magyal*, et en démultiplie ainsi les significations sociales ; il leur donne une forme idéale et une dynamique émotionnelle.

Le parallélisme entre la suite musicale *qawma* et le cérémoniel du *magyal* concerne également leur commune forme ternaire : ce sont deux successions de

21. Or, il s'était installé parmi les chaussures, c'est-à-dire qu'il se faisait volontairement passer pour une personne de basse condition (Erlanger 1938 : 547), dont on n'attendrait pas une telle maîtrise.

trois parties dont le développement est irréversible et dont les transitions internes sont très ressemblantes<sup>22</sup>. La seule différence structurelle notable est qu'une *qawma* peut se répéter plusieurs fois dans une journée, pas un *magyal*.

Au-delà de ces parallélismes, nous avons constaté la manière très significative dont ces structures s'articulent les unes aux autres. La *qawma* s'intègre au *magyal* comme pour s'y fondre, à travers un continuum de transitions savamment aménagées : le fredonnement, le *fertâsh*, l'entrée dans la mélodie, etc. De plus, ce sont souvent les mêmes personnes qui vivent ces deux temporalités ressemblantes. Enfin, et surtout, c'est souvent la musique elle-même qui donne le signal du début de la contemplation de l'heure de Salomon. À un certain point, le silence admiratif de la musique et celui de la contemplation à l'heure de Salomon coïncident. Les deux structures sont donc aussi emboîtées et convergentes. On peut résumer cela de la façon suivante :

*Magyal*

-----  
Plaisanteries – Conversation – Contemplation

Suite musicale *qawma*

-----  
*Das'a – Wastâ – Sâri'*

Cette structure ternaire trouve elle-même de nombreuses résonances dans les formes poétiques qui sont chantées durant la *qawma*. Le *muwashshah*, par exemple, a une forme strophique en trois parties (de succession irréversible) : le *bayt*, le *tawshîh* et le *taqfil*, dont la seconde, le *tawshîh*, est elle-même habituellement divisée en trois hémistiches<sup>23</sup>. Cette forme n'est pas majoritaire dans le répertoire chanté, mais elle est considérée comme la plus belle et la plus ancienne. Ce nouvel étage d'emboîtement de formes ternaires, toutes irréversibles, peut être figuré de la façon suivante :

Poème *muwashshah*

-----  
*Bayt – Tawshîh – Taqfil*  
          (3 hémistiches)

Une telle récurrence du chiffre trois ne manque pas d'intriguer, tout d'abord par sa nature dynamique, son mode d'ancrage dans l'expérience biologique à

22. Dans l'anecdote sur Farabi citée plus haut, les trois phases par lesquelles il fait passer ses auditeurs (rire, pleurer et dormir) ressemblent beaucoup aux trois phases du *magyal* : elles ont respectivement en commun l'humour, le sérieux, la torpeur, du moins apparente. Cela nous laisse supposer qu'il y a là une des sources de cette coutume yéménite. Le *magyal* aurait-il été lui-même conçu sur le modèle d'une suite musicale ?

23. Avec un autre sens du mot *tawshîh*, et selon un agencement différent, on retrouve le chiffre trois dans la forme d'interprétation *a cappella* du même répertoire par les chantres religieux. Ce style est aussi appelé *tathlîth*, « ternairisation » (Lambert 1997a : 123-127).

hauteur d'individu. Il est banal de dire que toute vie humaine a un début, un déroulement et une fin ; c'est ce qu'Edmund Leach appelle la notion de « non-répétition » (1961 : 125)<sup>24</sup>. C'est sans doute pour ces raisons que ce chiffre structure les rites d'une grande partie du monde (ainsi que le rythme des littératures orales, charades, contes, proverbes), comme l'a montré Arnold Van Gennep (1909), insistant également sur les phénomènes d'emboîtement et de continuité. Mais, c'est aussi ce qui peut en faire un symbole du cycle de la vie.

Dans l'islam, le chiffre trois n'a pas de ramifications théologiques particulières (Doutté 1909 : 61). En revanche, dans les coutumes de beaucoup de peuples sémites, il rythme les rites de l'hospitalité d'une manière irréversible : en Arabie, les trois nuits obligatoires de l'hospitalité et les trois tasses de café ; au Maghreb, les trois verres de thé ; en Éthiopie, les trois bouchées offertes par la maîtresse de maison à la fin du repas (l'acceptation de la première impliquant l'acceptation de la deuxième, qui elle-même implique d'accepter la troisième). Tous ces petits rituels sont très contraignants, car ils obligent (au sens fort) l'invité vis-à-vis de l'invitant (et aussi l'inverse).

Dans les stratégies de communication de la musique, chez les musiciens et chez les auditeurs, comme dans celles participant du *magyal* à Sanaa, l'utilisation d'une suite temporelle ternaire a bien une fonction similaire : en imposant (ou en acceptant de subir) l'entière d'un cycle conventionnel d'événements sociaux ou musicaux, il s'agit de convaincre (ou de se laisser convaincre), de séduire (ou de se laisser séduire), en assujettissant (ou en laissant assujettir) son corps et sa sensibilité, mais toujours sans injonction explicite.

Pendant, la musique se situe aussi à un autre niveau que le cérémoniel : le fait que l'on puisse répéter plusieurs fois l'expérience de la *qawma* dans une seule séance de *magyal* lui fait perdre son irréversibilité et la transforme en cycle. La répétition encore plus fréquente de structures ternaires dans le poème *muwashshah* va aussi dans ce sens. Selon l'expression de Claude Lévi-Strauss, la musique (comme la mythologie) ne paraît avoir « besoin du temps que pour lui infliger un démenti » (1964 : 24). Cette répétition de la *qawma* semble exprimer une liberté, celle de vivre plusieurs séances de *magyal* en une, sur un mode miniaturisé.

Le chiffre trois a également une valeur symbolique qui dépasse le niveau cérémoniel, et renvoie à une certaine normalité sociale. À propos de sa récurrence dans les formes musicales et poétiques, le musicien Yahyâ al-Nûnû me disait un jour :

« Oui, tout va par trois : il y a trois voyelles en arabe, trois types de son musical : petit, moyen, grand<sup>25</sup> ; et jusque dans les classes sociales, il y a les pauvres, les classes moyennes et les riches. »

La naïveté du rapprochement ne doit pas masquer l'intérêt qu'il présente sur le plan des représentations : c'est bien parce qu'il s'ancre dans des faits considérés comme naturels que ce symbole peut rapprocher des domaines aussi éloignés les

24. « Nous sommes conscients que toutes les choses vivantes sont nées, grandissent et meurent, et que cela est un processus irréversible » (Leach 1961 : 125).

25. L'informateur se référait sans doute ici à l'intensité.

uns des autres. Mais, comme on l'a entrevu dans le déroulement du *magyal*, parallèlement à la théorie de la succession des trois phases, il existe une tout autre conception du temps qui, curieusement, privilégie l'informel par rapport à la prescription, le hasard par rapport au calcul, la surprise par rapport à l'attente. On aime le caractère informel d'une rencontre, les choses qui se font sur l'heure, spontanément, *'afwiyan*. Les Yéménites disent volontiers qu'« ils n'aiment pas les situations protocolaires » (*al-marâsim*). Ainsi se fera-t-on volontiers des cadeaux sans le dire et surtout sans l'annoncer<sup>26</sup>.

Une grande valorisation du hasard est également présente dans la culture du *magyal* et dans les formes de l'émotion musicale. On a vu que la rencontre fortuite de deux individus appelle pour commentaire le proverbe arabe : « Une rencontre de hasard vaut mieux que mille rendez-vous ». On s'émerveille sur le hasard qui fait rencontrer quelqu'un alors que l'on parlait de lui ou que l'on pensait à lui à l'instant, et l'on s'exclame : « Tu vivras vieux » (*'Umrek tawîl*). Signe de bonne augure, donc, et de longévité<sup>27</sup>. D'une manière générale, cette valorisation de l'informel, de la surprise et du hasard répond aussi à une volonté de dynamisation du lien social : créer la surprise en supprimant soudainement l'écart entre l'attente et le hasard<sup>28</sup>. La rencontre fortuite est plus productive sur le plan social parce qu'elle masque les stratégies. Pour sa part, le vœu provoqué par une telle rencontre lorsque l'on pensait à l'autre (« que ta vie soit allongée ») déclenche nécessairement une longue conversation.

Or, une telle conception privilégiant la discontinuité semble tout à fait antinomique avec la continuité du *magyal*. Cette contradiction nous enjoint de nous interroger sur la nature des relations entre ces diverses temporalités locales et des conceptions du temps plus globales de la culture yéménite.

## Atomisme ou continuisme ? Les conceptions sociales du temps

Au Yémen, il y a quelques années encore, on ne connaissait de l'histoire nationale que « l'année du premier avion », « l'année de la famine » ou « l'année des sauterelles », éventuellement « l'année de la Révolution ». Assez distants du courant principal de la culture arabo-islamique, les Yéménites sont restés, dans leur majorité, étrangers à une conception linéaire de l'histoire<sup>29</sup>. De la même façon, ils ne mesurent pas leur vie quotidienne en périodes égales, heures ou minutes, mais évaluent plus qu'ils ne comptent<sup>30</sup>. Cependant, comme dans la plupart des

26. Le récipiendaire évite aussi par pudeur d'ouvrir le cadeau en présence du donataire. On rejoint ici la réflexion de Pierre Bourdieu sur la nécessité de différer le contre-don dans l'échange (cf. *supra*, note 3).

27. Notons le paradoxe induit par cette phrase rituelle : le hasard, sorte de discontinuité du temps, devient lui-même source de continuité (une vie longue), du moins le souhaite-t-on.

28. Faire une surprise est un élément essentiel des relations d'amitié dans la culture arabo-islamique : c'est un petit coup de pouce au destin qui témoigne de la sincérité de celui qui la provoque, c'est montrer à l'autre que l'on pense à lui en son absence.

29. À l'exception d'une minorité de lettrés férus d'historiographie politique (mais dont le système de compt du temps reste le calendrier lunaire).

cultures (Leach 1961 ; Merriam 1981 : 458), la société yéménite ne possède pas qu'un seul système d'évaluation du temps. Avant l'irruption récente du système linéaire occidental, et jusqu'à aujourd'hui, on pouvait distinguer au moins deux manières d'appréhender le temps quotidien :

– les événements clés de la vie biologique individuelle, mais qui ne valent que parce qu'ils sont vécus de manière sociale : aller au marché, déjeuner (ensemble) ou, comme on l'a vu, mâcher du qat (ensemble) ;

– les événements naturels, telles les positions du soleil, que l'islam s'est approprié (du moins, à la ville<sup>31</sup>) pour marquer les cinq prières rituelles (dont l'heure exacte évolue donc selon les saisons).

Dans les deux cas, le temps semble bien irréversible et progressif, mais il ne présente pas nécessairement la même continuité. Dans le premier, l'expérience du temps social est étroitement liée à l'idée de continuité et de progression, car, dans la vie communautaire où chaque membre doit réactualiser en permanence les signes de son appartenance, le contrôle social s'opère à travers une distribution temporelle des activités collectives et individuelles. Chaque chose doit être faite « à propos », « à son heure », comme en témoignent les proverbes du *magyal*. Ce « rythme » social est normatif : un chef de tribu, un notable invoqueront ces proverbes pour exercer leur pouvoir sous couvert de sagesse (« Tout va par trois... »). Le souci apporté à la continuité et à la progressivité de ces formes métaphoriques permet de réaffirmer le sérieux de l'engagement vis-à-vis de la communauté, que ce soit dans la participation de l'individu au *magyal* ou dans la réalisation de la *qawma* à trois parties par le jeune musicien. Si ces formes idéales de succession irréversible peuvent facilement devenir des métaphores du schéma ternaire de la vie biologique, c'est aussi en vertu d'une conscience aiguë des limites de la vie humaine qui est propre à cette culture : du point de vue de l'islam, la vie humaine est fragile, elle est tout entière dans la main du Créateur ; du point de vue du code de l'honneur, la vie humaine vaut moins cher que l'honneur, elle peut lui être sacrifiée.

En revanche, les heures de prière, du moins au Yémen, ne déterminent pas une durée, ce sont au contraire des événements ponctuels et brefs, à horaire variable selon les saisons ; la prière étant destinée à rappeler le souvenir du Créateur, c'est justement sa fonction principale d'interrompre le cours de la vie sociale : les croyants s'y consacrent toutes affaires cessantes<sup>32</sup>.

À une échelle plus globale, comme on le sait, le calendrier islamique est basé sur les mois lunaires, qui introduisent nécessairement une rupture arbitraire avec

30. Pour sa part, Edmund Leach opposait « compter » (*count*), qui serait moins précis que « mesurer » (*measure*).

31. Chez les cultivateurs, le compte des heures de la journée commence au lever du soleil et se termine au coucher. Le langage en a gardé l'empreinte : « être en retard » se dit « [le soleil] s'est levé » (*sharaq*).

32. Bien que les Yéménites soient un peuple très croyant, il leur arrive de s'arranger avec cette obligation rituelle en réunissant les heures de prière par deux, lorsque la vie sociale ou le voyage les empêchent de les respecter à l'heure officielle. Ce principe, accepté par les autorités religieuses zaydites, laisse donc une marge de latitude aux individus...

les cycles agricoles à base solaire<sup>33</sup>. Mais c'est encore ailleurs qu'il faut chercher une conception du temps pouvant expliquer les contradictions rencontrées dans le *magyal* yéménite : dans les sources de la théologie islamique de la toute-puissance divine. Pour Louis Gardet, cette toute-puissance induit la conception d'une « écrasante durée temporelle (*dahr*) » qui est « continuellement traversée par une suite discontinue d'instantanés ponctuels (*awqât*) », car ils sont les « signes tangentiels d'une Présence » (1977a : 279). Dans cette version qui compte parmi les plus absolues du monothéisme, ce temps atomisé exprime la transcendance comme une causalité mystérieuse et invisible, à jamais inconnaissable. De même, pour Louis Massignon, le temps en islam « n'est pas une durée continue, mais une constellation, une voie lactée d'instantanés » (cité par Berque 1980 : 159). C'est ce qu'on a appelé l'« occasionnalisme », d'abord formulé par les penseurs motazilites, sans doute à partir d'influences grecques, puis intégré dans l'orthodoxie par les théologiens Ash'arî et Baqillânî aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles (Gardet 1977b : 623). Cette conception est courante dans la plupart des tendances de l'islam et a sans doute eu une influence particulière sur le zaydisme, école de pensée dominante au Yémen. Elle a aussi été véhiculée et développée par le soufisme (Massignon 1983 : 324-325) qui, lui, sans avoir une influence directe dans la région de Sanaa, en a à l'évidence une diffuse.

Au Yémen, et en particulier à Sanaa, cette conception d'un temps atomiste et messianique est perceptible dans nombre de représentations. Ainsi l'heure de Salomon mentionnée plus haut<sup>34</sup> prend-elle plus largement sa place dans un ensemble d'instantanés symboliques ponctuels manifestant la présence divine. Par exemple, « l'heure du Miséricordieux » (*sâ'at er-Rahmân*) est le moment crucial du rituel de mariage où le marié est à la fois menacé par les génies et protégé par les chants rituels qui sont chantés à ce moment-là. Située immédiatement après la deuxième prière du soir (*salât al-'ishâ*) – et bien que ne faisant pas partie du *magyal* –, elle est voisine de l'heure de Salomon<sup>35</sup>. De même, ces « heures » ne peuvent être comprises hors de « l'Heure » par excellence (*al-Sâ'ah*), instant du Jugement dernier, à la fois terme imprévisible du temps messianique et moment de vérité pour chacun, très présent dans l'imaginaire yéménite.

Dans le déroulement du *magyal*, le goût de l'informel, du hasard et de la surprise semble également se rattacher à ces conceptions atomistes. La valorisation de l'informel va parfois jusqu'à une réticence manifeste à toute planification à

33. Jusque dans sa matérialisation, puisque la nouvelle lune doit être observée concrètement, et non pas calculée.

34. Rappelons également que le texte qui m'a suggéré cette interprétation du symbolisme de l'heure de Salomon (Pellat 1963) est du polygraphe Jâhiz, connu pour sa proximité avec l'école de pensée motazilite, qui eut elle-même une influence au Yémen par le biais du zaydisme.

35. Il est probable que les commentaires les plus courants sur l'heure de Salomon (« quand les génies et les démons sortent de dessous terre ») concernent en fait l'équivalent quotidien de *sâ'at al-Rahmân* (c'est-à-dire après la tombée de la nuit). En effet, si, comme le dit un chant de mariage, à ce moment-là « les démons sont distraits » (grâce au vacarme de la fantasia accompagnant le cortège du marié ; Lambert 1995b : 21), on peut en déduire qu'en temps normal, leur pouvoir reste opérant. Ceci va de pair avec les idées noires pouvant surgir en fin de *magyal* (cf. *supra*, note 17).

long terme. Cela rend les individus nerveux, comme si on attendait trop d'eux, et attire des réponses imprégnées de transcendance : « Si Dieu le veut », « Toute chose est dans la main de Dieu »<sup>36</sup>.

Pour ce qui est de la valorisation du hasard, nous avons vu qu'il avait le sens d'une bonne augure, une manière de dire « si nous nous sommes rencontrés par hasard, c'est parce que Dieu l'a voulu ». Ceci n'est pas antinomique avec le fait que ce hasard puisse être instrumentalisé pour dynamiser les relations sociales : dans ces milieux restreints et quadrillés par les relations de parenté et de sociabilité, il n'est souvent qu'une façade masquant des stratégies individuelles. Les rencontres fortuites sont ainsi fréquemment provoquées : à Sanaa, lorsqu'on veut solliciter quelqu'un, on va prier à la même mosquée que lui ; à la sortie, on se salue, on engage la conversation, on accepte éventuellement une invitation à déjeuner ou à « emmagasiner » le qat. Cette pratique consistant à simuler le hasard est ancienne et n'exclut pas la spiritualité. Dans une anecdote historique, le roi Muzaffar, souverain rasoulide du XV<sup>e</sup> siècle, voulant s'entretenir avec un maître soufi d'un sujet grave, attendit dans le corridor misérable d'une mosquée le passage de ce maître de grande influence spirituelle, afin de donner à leur rencontre un caractère fortuit (al-Habshî 1976 : 47). En évitant au roi de demander rendez-vous, ce hasard simulé lui permit de résoudre un conflit de préséance, et donc de légitimité entre le politique et le spirituel.

Enfin, en ce qui concerne la surprise, dont on a vu que les musiciens de Sanaa l'utilisent comme stratégie de séduction, elle est un ingrédient indispensable de l'expérience mystique. Louis Massignon, qui s'est beaucoup intéressé au soufisme, reliait tout particulièrement l'émotion poético-musicale, le *wajd*, à une conception du temps atomiste puisque, selon lui, l'émotion résulte de la surprise (1983 : 324-325). Or, c'est bien également un sens transcendant et mystique que les musiciens yéménites donnent à l'émotion *wajd* ou *wujdân*, qui fait vivre, par surprise, à l'auditeur des instants « hors de l'âge ».

Ainsi, l'informel, le hasard et la surprise semblent bien être des applications poétiques de cette conception atomiste, jusque dans le temps quotidien des Yéménites : ils introduisent dans la continuité du temps social des ruptures qui sont légitimées par la référence à une cause divine cachée.

Pour résumer ce qui précède, il y aurait donc au Yémen au moins deux logiques temporelles qui se présentent comme opposées : d'une part, un temps irréversible, mais surtout continu et progressif, social et quotidien ; et, d'autre part, un temps « brisé », aléatoire et messianique, fait d'instantanés ponctuels, émanant d'un courant central de la théologie musulmane, mais ayant surtout été développé par la mystique. On peut penser que le soufisme en particulier a contribué à diffuser plus

36. On ne saurait réduire cet amour de l'informel à une pure insouciance du lendemain : pour se démarquer du groupe social méprisé des *akhdâm* (éboueurs et musiciens), les membres de la bonne société de Sanaa brocardent leur incapacité à la prévoyance dans une expression proverbiale disant que pour eux « chaque jour est une fête ». Un seul système ne saurait englober toutes les représentations temporelles de la société, surtout aussi diverses. Jacques Berque mettait déjà en garde contre une définition essentialiste du temps en islam qui se baserait uniquement sur la théorie atomiste d'al-Ash'ârî (1980 : 160).

largement ces représentations qui, au Moyen Âge, étaient confinées à la culture savante. Ces deux conceptions temporelles opposées s'interpénètrent dans des représentations et des pratiques originales. L'heure de Salomon représente un point d'articulation qui est particulièrement significatif entre deux temporalités différentes : du point de vue du Coran, c'est un instant ponctuel messianique, mais du point de vue de la vie sociale yéménite, c'est un élément d'une chaîne continue d'« heures » plus sociales, les trois phases de la séance de *magyal*.

À un autre niveau, en particulier dans le domaine musical, atomisme et continuisme s'opposent sur le plan de la norme et de sa transgression : en accélérant le tempo, le musicien oblige l'auditeur à participer, parfois malgré lui, à la danse ; en trompant sa perception du cycle rythmique grâce au raffinement de la *nagla*, voire en produisant des « trous d'air » musicaux, il transgresse nécessairement une règle esthétique traditionnelle. De même, l'idée de faire vivre à l'auditeur des instants « hors du temps » n'est pas anodine pour un monothéisme où chaque croyant a une durée de vie dont le terme est déjà assigné. Enfin, si l'heure de Salomon a une telle importance symbolique, c'est d'abord parce que le roi Salomon avait oublié l'heure de la prière. Jâhiz nous le confirme lorsque, pour justifier la pratique musicale sur un plan théologique, il s'exclame : « Si quelqu'un avait dû échapper [à la faute qui consiste] à être distrait de Dieu, ce sont bien les Prophètes. Or, voici Salomon à qui une présentation de chevaux fait oublier la prière jusqu'au coucher du soleil » (Pellat 1963 : 135)<sup>37</sup>. L'abondance d'anecdotes sur la capacité de la musique à faire oublier la prière rituelle ne nous laisse ici aucun doute sur cette signification (Lambert 1997a : 137, 151, 152).



À travers l'expérience sensible de la suite musicale, mais aussi à travers celle de la vie quotidienne et du cérémoniel, les Yéménites confèrent au temps des significations sociales et symboliques qui sont construites à plusieurs niveaux :

- d'abord, au niveau de la dynamique interne des « parcours obligés », celui de la *qawma* et celui du *magyal* ;
- puis, au niveau de leur articulation et de leur emboîtement, qui font vivre la musique et le social de manière solidaire, selon des représentations floues mais bien reconnues comme l'*indimâj*, le *tarab*, le *wudjdân*, le silence contemplatif, l'opposition continuité/discontinuité, la récurrence des formes ternaires ;
- enfin, à un dernier niveau, ces réalités vécues s'inscrivent dans des représentations sociales plus globales, et deviennent vraiment productrices de sens (les trous d'air dans un avion, l'heure de Salomon, le temps « hors de l'âge »).

L'opposition qui traverse la plupart des représentations temporelles peut paraître paradoxale : la suite musicale doit être continue, mais les ruptures qu'elle subit sont valorisées ; le *magyal* met en scène une durée continue, mais simultanément, ses participants proclament leur amour pour des instants discontinus.

37. On peut se demander si ce caractère transgressif n'est pas à l'origine de l'oubli, par les Yéménites, des sources de ce mythe...

Ces paradoxes apparents s'expliquent par le fait que ces deux temporalités sont aussi complémentaires et qu'elles se construisent mutuellement. La règle a besoin de sa transgression pour être confirmée. À la faveur de ces processus, certaines significations du temps s'inversent : dans la *nagla* comme dans les règles du *magyal*, la continuité est plutôt du côté de la norme, alors que dans l'heure de Salomon, elle est du côté de la transgression. C'est en s'enrichissant de significations complexes que les formes font l'objet d'une symbolisation. Ici, le soufisme, en tant que pensée hétérodoxe, a sans doute contribué à ces processus en élaborant des thématiques qui se démarquent de l'orthodoxie musulmane.

En faisant alterner continu et discontinu dans l'inexorable destinée individuelle, la musique apporte à la vie sociale un dynamisme qui va sans doute à l'encontre d'une tendance générale à l'entropie. Elle invente ce temps virtuel, « hors de l'âge », qui est aussi caractéristique du *magyal*. La culture *san'ânî*, en restant attachée à ses conceptions non linéaires du temps, que ce soit dans la musique, dans le cérémoniel ou dans la vie quotidienne, en élabore collectivement une riche architecture. Ceci explique peut-être la difficulté qu'ont les Yéménites à se conformer au style glacial des sociétés modernes, où une si grande importance est accordée à la maîtrise comptable d'un temps sans qualités.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : Yémen/*Yemen* – suite musicale/*musical suite* – *magyal* – temps/*conceptions of time* – islam/*Islam* – messianisme/*messianism*.

#### BIBLIOGRAPHIE

Berque, Jacques

1980 *L'Islam au défi*. Paris, Gallimard (« Les Essais » 211).

Bourdieu, Pierre

1972 *Esquisse d'une théorie de la pratique : précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève, Droz.

1974 « The Attitude of the Algerian Peasant Toward Time », in Julian Pitt-Rivers, ed., *The Mediterranean Countrymen*. Paris, Mouton : 55-72.

1980 *Le Sens pratique*. Paris, Éd. de Minuit.

Doutté, Edmond

1909 *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*. Alger, A. Jourdan (« Voyages en Afrique »).

Dürr, Walther

1981 « Rhythm in Music : A Formal Scaffolding of Time », in Julius Thomas Fraser, ed., *The Voices of Time. A Cooperative Survey of Man's Views of Time*. Amherst, University of Massachusetts Press.

Erlanger, Rodolphe d'

1938 *La Musique arabe, III*. Paris, Paul Geuthner.

1949 *La Musique arabe, V*. Paris, Paul Geuthner.

al-Faruqi, Lois Ibsen

1985 « The Suite in Islamic History and Culture », *World of Music* 27 (3) : 46-66.

Gardet, Louis

1977a *Les Hommes de l'islam : approche des mentalités*. Paris, Hachette.

1977b « Djuz' », *Encyclopédie de l'islam*, 2<sup>e</sup> éd. Leyde, Brill / Paris, Maisonneuve & Larose : 623.

al-Ghazâlî, 'Abû Hâmid Mohammad

1967 « Kitâb al-samâ' » [« Le livre de l'audition »], in *Ihyâ 'ulûm al-dîn [La revivification des sciences de la religion]*. Al-Qâhira, Dâr Nasr al-Thaqâfa : 342-390.

al-Habshî, 'Abd Allah

1976 *Al-sufiyya wa-l-fuqahâ fi-l-yaman [Le soufisme et les jurisconsultes au Yémen]*. Al-Qâhira, Dâr Nasr al-Thaqâfa.

Kazimirski Biberstein, Albin de

1860 *Dictionnaire arabe-français*. Paris, Maisonneuve & C<sup>ie</sup>, 2 vol. [Fac-similé, s.d., Beyrouth, Librairie du Liban].

Lambert, Jean

1995a « *Le magyal* : poétique de l'espace et méditation », in Paul Bonnenfant, ed., *Sanaa : architecture domestique et société*. Paris, CNRS Éditions : 155-163.

1995b « Chants de mariage à Sanaa, Yémen », in *Mariages d'ailleurs : catalogue d'exposition*. Paris, Printemps-Haussmann : 21-23.

1997a *La Médecine de l'âme : le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre, Société d'ethnologie.

1997b « *Le magyal* yéménite. Parole, jeu et rôles sociaux dans l'espace masculin », in Hannah Davis Täieb, Rabia Bekkar & Jean-Claude David, eds, *Espaces publics, paroles publiques au Maghreb et au Machrek*. Lyon, Maison de l'Orient méditerranéen/ Paris, L'Harmattan : 27-50.

Leach, Edmund Ronald

1961 « Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time », in Edmund R. Leach, ed., *Rethinking Anthropology*. London, Athlone Press : 124-136.

Lévi-Strauss, Claude

1964 *Mythologiques I : Le Cru et le Cuit*. Paris, Plon.

Lortat-Jacob, Bernard

1987 « L'improvisation : le modèle et ses réalisations », in Bernard Lortat-Jacob, ed., *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Paris, SELAF : 45-59.

Massignon, Louis

1983 « Le temps dans la pensée islamique », in *Parole donnée*. Paris, Le Seuil : 319-346.

Merriam, Alan P.

1981 « African Musical Rhythm and Concepts of Time Reckoning », in Alan P. Merriam, *African Music in Perspective*. New York-London, Garland Publ. : 443-461.

Pellat, Charles

1963 « Les esclaves-chanteuses de Jahiz », *Arabica* 10 : 121-147.

Rouget, Gilbert

1980 *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard.

Schuyler, Philip

1997 « Qat, Conversation and Song : A Musical View of Yemeni Social Life », *Yearbook for Traditional Music* 29 : 57-73.

Staub, Shalom

1978 *The Yemenite Jewish Dance : An Anthropological Study*. M.A., Wesleyan University, mémoire de maîtrise.

Van Gennep, Arnold

1909 *Les Rites de passage*. Paris, É. Nourry.

Weir, Sheilagh

1985 *Qat in Yemen : Consumption and Social Change*. London, British Museum Publishers.

Jean Lambert, *Temps musical et temps social au Yémen : la suite musicale et le magyal de Sanaa*. — Au Yémen, dans la tradition musicale de Sanaa, la forme minimale de la performance dans le cadre de séances formalisées, *magyal*, est une suite dont les trois mouvements successifs dessinent un parcours obligé aux transitions subtiles. En dégagant différents niveaux de production musicale, on découvre que la structure formelle entretient une relation privilégiée avec deux conceptions majeures du temps existant dans la culture yéménite globale, l'une continuiste, de la sagesse populaire pratique, et l'autre atomiste, très répandue dans une tendance messianique de la pensée islamique.

Jean Lambert, *Musical and Social Time in Yemen : The Musical Suite and the Magyal in Sana'a*. — In the musical traditions of Sana'a, Yemen, the minimal form of a performance in formal settings, *magyal*, is a suite with a set arrangement of three successive movements with subtle transitions. By discerning various levels of musical production, we discover that this formal structure has a special relation with two major conceptions of time in Yemeni culture. A conception of time as being continuous is part of practical folklore whereas an atomistic conception is widespread in messianic strains of Islamic thought.