

## Chants du Hadramawt

A propos du disque : Yémen. Chants du Hadramawt, Auvidis-UNESCO, collection « Musiques et musiciens du monde », D 8273, 1998, enregistrement et commentaire par Scheherazade Qassim Hassan

Jean Lambert

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cy/38>

DOI : [10.4000/cy.38](https://doi.org/10.4000/cy.38)

ISSN : 1996-4978

### Éditeur

CEFREPA

### Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2000

ISSN : 1248-0568

### Référence électronique

Jean Lambert, « Chants du Hadramawt », *Chroniques Yéménites* [En ligne], 8 | 2000, mis en ligne le 06 septembre 2007, consulté le 11 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/cy/38> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cy.38>

---

Ce document a été généré automatiquement le 11 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Chants du Hadramawt

A propos du disque : Yémen. Chants du Hadramawt, Auvidis-UNESCO, collection « Musiques et musiciens du monde », D 8273, 1998, enregistrement et commentaire par Scheherazade Qassim Hassan

Jean Lambert

---

- 1 Dans le domaine des traditions orales, le Hadramawt est une des régions les plus riches du Yémen mais, à la différence de son architecture, sa musique nous est encore très mal connue. Les seules informations disponibles en langues européennes se trouvent dans des ouvrages sur la poésie, quelques pages dans celui de Carlo de Landberg et dans l'introduction d'un livre de Robert Serjeant qui remonte à près d'un demi-siècle<sup>1</sup>. De nombreux ouvrages locaux ont été publiés en arabe, souvent à compte d'auteur, sans toutefois présenter la rigueur méthodologique de l'ethnomusicologie. Quelques concerts de musique du Hadramawt ont eu lieu à Paris (IMA 1992 et 1998, Maison des cultures du monde 1994), mais ils n'ont été suivis d'aucune publication. C'est dire l'importance de la parution du disque *Yémen. Chants du Hadramawt*, enregistré et commenté par Scheherazade Qassim Hassan. Ces enregistrements ont été faits à Aden et dans le Hadramawt avant 1990, date de l'unification yéménite, à une époque où ils étaient beaucoup plus difficiles à réaliser. Ils rendent accessible au public un premier échantillon sonore représentatif qui permet de faire progresser la connaissance de cette musique et de cette région si particulières<sup>2</sup>.
- 2 Comme l'indique Scheherazade Qassim, on doit distinguer un « Hadramawt de la côte », habité par des commerçants et des pêcheurs, très ouvert à diverses influences musicales, et un « Hadramawt intérieur », la vallée proprement dite, qui a conservé des traits archaïques d'une civilisation citadine remontant aux temps pré-islamiques, ainsi que de riches traditions paysannes et bédouines. Cette distinction a une certaine incidence sur la culture, notamment sur les formes musicales.
- 3 La présentation des pièces du disque ne semble pas suivre un ordre particulier, si ce n'est que les pièces 1, 6, 9 et 10 sont accompagnées du 'ūd tandis que les autres sont chantées a cappella (ce qui n'est pas gênant sur le plan esthétique, mais peut l'être pour la compréhension). La majorité des pièces relève de ce que les Yéménites appellent le

*dân*, qui existe à la fois dans l'intérieur et sur la côte (pièces 2, 3, 5, 6, 7 et 10). Seules 4 pièces relèvent officiellement d'autres genres. J'y reviendrai à la fin.

- 4 Comme l'indique Scheherazade Qassim, cette dénomination de *dân* « a des facettes multiples qui ne sont pas toujours définies par les Hadramites eux-mêmes<sup>3</sup> », de sorte qu'il est très difficile de répondre à la question : qu'est-ce que le *dân* ? Sans prétendre à une analyse approfondie qui n'aurait pas eu sa place dans ce type de notice, l'auteur propose dans un premier temps une approche principalement linguistique : *dandana* signifie en arabe « fredonner sur la syllabe *dân* », et par extension, *dân* désigne toute poésie chantée dont un vers entier peut être fredonné sur une formule métrique, elle-même composée de combinaisons diverses de cette syllabe et de quelques autres (notamment *la-dân* et *yâ layl dân*). Dans un sens plus spécifique, le mot désigne les joutes poétiques au cours desquelles ce type de poème est composé. Le problème est que la syllabation en *dân* est très courante dans de nombreux chants du Hadramawt. De ce fait, si presque tout est *dân*, cette catégorie perd beaucoup de sa pertinence. Par ailleurs, c'est une dénomination qu'on ne rencontre pas seulement dans le contexte hadramite, mais aussi ailleurs, notamment à Lahj, près d'Aden. Il est donc nécessaire d'essayer de mieux comprendre ce que les Yéménites mettent derrière ce mot. De fait, la palette des matériaux présentés dans le disque Unesco permet d'aller un peu plus loin dans l'analyse et l'on peut établir à partir du disque et de son livret d'accompagnement, une petite typologie des formes de *dân* en fonction de leur mode de production :
- 5 1/ Comme le montrent la pièce 5 et le commentaire qui l'accompagne, l'aspect qui semble le plus fondamental est la séance, *jalsat al-dân*. C'est une joute poétique improvisée, qui met en scène de deux à quatre poètes, un chanteur qui adapte aussitôt les paroles composées par chacun à une mélodie, et un scribe-souffleur qui enregistre par écrit les paroles tout en répétant au chanteur les mots afin qu'il ait le temps de les mémoriser. Naturellement, la voix du chanteur est souvent hésitante, les syllabes coïncidant plus ou moins bien avec chaque motif mélodique, car il s'agit d'un processus de création instantanée. Sur le plan rhétorique, chaque couplet tend à être indépendant des autres, puisqu'il s'agit à chaque fois soit d'un défi, soit d'une réponse. La poésie traite de sujets très divers, en général de nature sociale ou sapientiale, qui intéressent toute la communauté, ses conflits et ses valeurs. Comme le note Scheherazade Qassim, ce type de séance se tient dans un état de « communion émotionnelle très intense<sup>4</sup> », signe de l'importance d'ordre cérémoniel qu'elle revêt pour toute la société hadramite, sans qu'il faille pour autant aller jusqu'à le qualifier de « rituel », comme le fait de façon excessive le commentaire.
- 6 Cette pièce 5 est un *dân*, qui se joue en intérieur devant un petit nombre de spectateurs. Notons qu'il existe également un autre type de circonstance, qui n'est pas présenté ici : lorsque la séance a lieu sur la place d'un village, avec un large public et un orchestre de percussions *'idda*, qui « chauffe » les poètes par une longue préparation de danses du bâton et de chants interprétés collectivement. Les poètes eux-mêmes restent debout au milieu du public, qui est en général assis par terre. Ils déambulent lentement pour trouver l'inspiration, leurs bras reposant sur un bâton tenu en travers des épaules, comme tous les bergers d'Arabie. Cette forme très théâtrale s'appelle à Tarîm le *shabwânî*. D'après Serjeant, elle serait caractéristique des artisans et des quartiers de la ville, dont chacun a son orchestre et sa culture spécifique<sup>5</sup>.

- 7 2/ Ainsi que l'indique le livret, le *dân* peut être interprété en dehors de ces circonstances, pour être communiqué à ceux qui n'assistaient pas à la joute. Il s'agit alors de la même forme, qui est simplement passée à la postérité et qui est chantée d'une manière plus assurée, sans les hésitations de la composition. C'est le cas de la pièce 3 intitulée « *dân* de chamelier ». Ici, le chanteur a choisi un seul couplet qu'il répète une fois. Cette interprétation est particulièrement belle et authentique.
- 8 3/ Certains poèmes peuvent avoir été composés par un poète excellent dans les joutes et sur une des mélodies caractéristiques du *dân*, mais dans l'intimité de l'inspiration plutôt que dans une manifestation publique. Il s'agit souvent de poésie amoureuse, un genre qui est peu pratiqué dans les joutes. C'est le cas de la pièce 2, intitulée « *dân tarab* », dans le sens de « divertissement », comme l'indique l'auteur de la notice, mais aussi peut-être dans le sens d'« émotion » ou de « chant sentimental ». De manière significative, le poème est beaucoup plus long que dans la pièce 3. Cependant, l'expression des sentiments personnels reste très pudique (pas de « je » ni de « tu »). Ici aussi, l'interprétation est très sûre et de grande qualité.
- 9 Ces trois premiers cas, où usages et circonstances sont divers (improvisation, répétition, composition préalable), apportent déjà quelques réponses à notre problème de définition. Quelles sont les caractéristiques formelles qui nous font reconnaître ces trois types de *dân* comme apparentés ? On peut en distinguer au moins quatre :
- 10 - La poésie présente un style spécifique, avec des formules introductives conventionnelles, comme *dhâ fasl thâni*, qui veut dire « Et voici un autre chapitre... », et qui offre en elle-même un modèle métrique. Par ailleurs, les mètres combinent plusieurs pieds différents.
- 11 - Le rythme de l'interprétation vocale en forme de récitatif, qualifié habituellement de « non mesuré », est largement tributaire de la métrique poétique.
- 12 - Les segments mélodiques sont délimités par les vers, en général composés de deux pieds métriques seulement. Le nombre des segments peut aller de trois à sept, ce qui distingue un *dân* « à souffle court » d'un *dân* « à souffle long »<sup>6</sup>. De plus, le dernier vers est souvent plus long.
- 13 - Le style vocal très particulier est caractérisé par plusieurs éléments qu'il est difficile de démêler : un débit lent et mélismatique, un timbre vocal naturellement enroué, mais surtout une sorte de d'imprécision tonale faite de légers *glissandi*, qui n'a rien à voir avec la qualité des chanteurs (et qui rappelle un peu le *cante jondo*). Tous ces éléments donnent l'impression d'un art brut qui émerge du néant, notamment dans le cas des pages 3 et 5. On peut penser que cet effet résulte de l'improvisation poétique ; il ne faut toutefois pas oublier que la musique elle-même ne présente pas la même proportion d'improvisation que la poésie.
- 14 On remarquera qu'une caractéristique essentielle de la définition habituelle du *dân*, l'usage des syllabes *dân* en introduction, est absente de la pièce de la page 2. Elle n'y figurait pas non plus à l'enregistrement<sup>7</sup>. Cela signifie dans ce cas que l'on peut faire du *dân* sans la syllabation en *dân*...
- 15 Compte tenu de ces réserves, il existe donc un certain nombre de caractéristiques suffisamment homogènes pour qu'on puisse définir ce qu'est un *dân* « authentique », ou, en tout cas, un *dân* implanté depuis longtemps dans le Hadramawt intérieur.

- 16 4/ Un quatrième cas de figure nous est présenté par les pièces 6 et 10, intitulées comme la pièce 2 « *dân tarab* ». Ce qui frappe tout d'abord, c'est bien sûr l'accompagnement du 'ûd, la mélodie rythmée et dansante, qui peut même être accompagnée par un instrument de percussion comme dans la pièce 10. Les poèmes lyriques sont de style plus léger, avec une expression des sentiments plus directe, à la première et à la deuxième personne. Les vers ont une longueur régulière, qui contraste avec ce que nous avons constaté dans les exemples précédents. Enfin, la formule de syllabes sans signification, toujours basée sur le mot *dân*, voit ses fonctions se transformer : fréquemment répétée, elle joue surtout un rôle de remplissage musical, et elle ne tire plus sa fonction musicale de son modèle métrique. On a donc aussi affaire ici à un style poétique et musical sensiblement différent des précédents, en dépit de la dénomination « *dân tarab* ». Malgré les apparences, la même chose est vraie pour la pièce 7 : son intitulé, « *dân des chameliers* », ne doit pas faire illusion, car il diffère très nettement du « *dân des chameliers* » de la pièce 3. De nombreux poètes et compositeurs de la côte, ont pratiqué ce *dân tarab*, notamment Abû Bakr al-Mihdâr, disparu en 1999. On peut se demander s'il n'est pas caractéristique d'une production plus récente ou plus populaire et si, par ailleurs, il ne se rapproche pas fondamentalement du style connu sous le nom de *lahjî*. Mais dans l'état actuel de nos connaissances, il est encore trop tôt pour répondre à ces questions.
- 17 Les différences constatées entre ces quatre types de *dân* sont peut-être le résultat de contextes différents, à moins qu'elles ne correspondent aux diverses étapes d'un développement musical. De fait, sur le plan de la forme, le quatrième type que nous avons défini, surtout caractéristique du « Hadramawt de la côte », s'oppose aux trois premiers, qui restent l'apanage de l'intérieur. En tout état de cause, l'analyse devrait être approfondie, notamment par l'étude des joutes poétiques pratiquées sur la côte et connues sous le nom de *dân madrûf*, « *dân de la flûte* », du nom de la flûte oblique qui l'accompagne. D'une manière plus générale, la problématique du *dân* ressemble beaucoup à celle du *zajal* libanais : on trouve dans les deux cas un mot qui désigne à la fois une joute poétique et un ensemble de formes dialectales chantées qui sont très dissemblables.
- 18 Les autres pièces, qui ne concernent pas le *dân*, ne sont pas moins intéressantes. La pièce 1, interprétée par le chanteur et joueur de luth Muhammad b. Shâmikh, est un bon exemple du style 'awâdî des citadins de la côte. Le terme vient probablement de 'ûd, mais, contrairement à ce qu'affirme S. Qassim, il tolère d'autres instruments, principalement le violon, qui y a été intégré depuis au moins le deuxième tiers du XX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Le terme 'awâdî vient probablement du Golfe, ce qui témoigne des influences que cette forme a subies, de la même façon qu'elle en a exercé elle-même : le poète hadramite 'Abd Allâh Bâhassan est lui-même souvent chanté dans le Golfe.
- 19 La pièce 9, à l'origine un chant des écoles dans les années 1930, témoigne des influences arabes, en l'occurrence égyptienne, qui se sont exercées sur la musique de la côte dès les années 1930<sup>9</sup>.
- 20 La pièce 8 nous fournit un exemple très précieux et très beau du « chant de chasse à l'ibex », *gnîs*, des Banî Maghra, dont les circonstances ont été décrites par Robert Serjeant<sup>10</sup>. L'utilisation de la syllabation en *dân* au début du chant, montre une fois encore la non-pertinence de ce terme dans la classification des formes musicales : d'un côté, tout devient *dân* (comme on l'a vu précédemment) ; mais, en fait, lorsqu'une

fonction spécifique peut être attribuée à un chant, c'est cette fonction qui est retenue comme critère de la dénomination, et pas la syllabation en *dân* !

- 21 La pièce 4 retient tout particulièrement l'attention : comme l'indique justement Scheherazade Qassim, le chant de pèlerinage au tombeau du prophète Hûd, *tahwîda*, témoigne d'un syncrétisme qui remonte aux temps pré-islamiques. Il s'agit donc d'un témoignage historique et ethnologique de première importance. Ce chant, de même que le *khuwayb* qui le suit, fait partie d'un ensemble de rituels ayant lieu non seulement autour du tombeau de Hûd, mais aussi dans la ville de Tarîm, pendant plusieurs jours, après le retour du pèlerinage : courses de chameaux, cortège du chef religieux *mansab*, visite aux tombeaux des saints soufis autour de la grande mosquée, et enfin grande cérémonie chantée et dansée du *razîh*, qui réunit un chœur de deux rangs se faisant face autour d'un soliste *shallâl*, personnage religieux qui, lui, se tient près du drapeau d'une confrérie mystique.
- 22 Une des grandes questions qui se posent – et qui ne saurait trouver de réponse dans le cadre restreint d'une notice de disque ou d'un compte rendu – est celle de l'attribution des mélodies à un compositeur en particulier. Etant donnée l'ancienneté probable de ces traditions, il est quelque peu hasardeux d'avancer que telle mélodie a été composée par tel compositeur, disparu depuis déjà vingt ans<sup>11</sup>. Certes, la tradition orale est vivace, et sans doute mieux préservée que dans d'autres régions du Yémen, d'autant plus qu'elle est relayée par des opuscules édités localement et souvent très informatifs, comme celui consacré au poète-chanteur Sa'îd Marzûq par 'Abd al-Qâdir Sabbân et Mahfûz Bâhashwân<sup>12</sup>. Mais il faut rester prudent devant ces informations dont on ne sait pas exactement comment elles ont été recueillies.
- 23 Le disque *Yémen. Chants du Hadramawt* a donc l'immense mérite de nous permettre de découvrir cette tradition musicale encore mal connue. Il est le premier à apporter sur elle un éclairage ethnomusicologique. Il nous offre une documentation sonore irremplaçable et d'une très grande qualité esthétique. Souhaitons que d'autres publications sur le Yémen le suivent bientôt dans cette collection prestigieuse.

---

## BIBLIOGRAPHIE

C. de Landberg, 1901-1905 : Etudes sur les dialectes de l'Arabie Méridionale. Vol. I : Hadramoùt. Vol. II : Datina, Première partie : textes et traduction, Leyde, Brill.

'Abd al-Qâdir al-Sabbân et Mahfûz Bâhashwân, 1981 : Al-anghâm al-khâlida, « Les mélodies éternelles », Sayyûn, 'Idârat al-thaqâfa wa-l-siyâha.

R. B. Serjeant, 1951 : South Arabian Poetry and Prose of Hadramawt, Londres, Taylor's Foreign Press.

## NOTES

1. C. de Landberg, 1901 et R. B. Serjeant, 1951.
  2. On peut regretter que la finition du livret, notamment dans l'orthographe et la transcription de l'arabe yéménite ou l'indication des crédits photographiques, ne soit pas toujours à la hauteur des ambitions de cette entreprise, tant dans la version anglaise que dans la version française, mais ces détails n'invalident en rien la qualité du travail accompli.
  3. Livret, p. 10.
  4. Livret, p. 12.
  5. R. B. Serjeant, 1951, p. 27.
  6. Livret, p. 11 et 12.
  7. Livret, comm. pers. S. Qassim, p. 11.
  8. Livret, p. 10.
  9. Livret, comm. pers. S. Qassim, p.13.
  10. R. B. Serjeant, 1951, p. 25 et 26.
  11. Comme le fait S. Qassim dans son commentaire de la pièce 2, p. 11.
  12. 'Abd al-Qâdir Sabbân et Mahfûz Bâhashwân, 1981.
- 

## INDEX

**Mots-clés** : ethnomusicologie, musique, tradition orale

**Index chronologique** : XXe siècle

**Index géographique** : Hadramawt