

Jean LAMBERT et Samir MOKRANI, dir. : *Qanbus, Tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*

Paris : CEFAS/Geuthner, 2013

Nicolas Elias



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2543>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2015

Pagination : 276-277

ISBN : 978-2-88474-373-0

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Nicolas Elias, « Jean LAMBERT et Samir MOKRANI, dir. : *Qanbus, Tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen* », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 28 | 2015, mis en ligne le 20 septembre 2016, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2543>

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

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

Jean LAMBERT et Samir MOKRANI, dir. : *Qanbus, Tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*

Paris : CEFAS/Geuthner, 2013

Nicolas Elias

RÉFÉRENCE

Jean LAMBERT et Samir MOKRANI, dir. : *Qanbus, Tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*, Paris : CEFAS/Geuthner, 2013. 291 p., ill. n.b. et coul.

- 1 Rares sont les études d'ethnomusicologie prenant le parti d'aborder la musique par l'un de ses instruments – un parti qui ne se réduit nullement à l'approche organologique – et l'ouvrage dirigé par Jean Lambert et Samir Mokrani apporte à ce propos une somme appréciable, déroutante et féconde. Déroutantes, ces pages le sont d'abord en ce qu'elles débordent à la fois la monographie et la collection d'articles que l'on pourrait attendre. Si la couverture indique que l'ouvrage est écrit « sous la direction » de Jean Lambert et Samir Mokrani, il ne consiste pourtant pas en une succession d'articles réunis par un thème commun, mais plutôt en un heureux travail de mutualisation du savoir au service d'un instrument et de sa musique. Chaque chapitre associe ainsi entre un et quatre auteurs, Jean Lambert signant une grande partie de ce travail.
- 2 D'autre part, dès le titre, le projet est double : *Qanbus, Tarab. Le luth monoxyle & la musique du Yémen*. En deux parties, le livre articule une enquête richement documentée sur la famille des luths à laquelle appartient ce *tarab*, celle des luths monoxyles (« faits d'une seule pièce de bois »), et une monographie fine d'un petit luth de Sanaa. Double travail, donc : retracer à la fois les filiations d'un type instrumental sur quelques siècles comme sur un vaste espace, et celle d'une école stylistique depuis le XIX^e jusqu'à aujourd'hui. Cette profusion quelque peu intimidante n'entame en rien la cohérence de l'ensemble. Le point de départ, comme l'explique Jean Lambert dans l'introduction, en est l'enquête qu'il

mena à partir de 1985 sur la musique de Sanaa, la capitale yéménite, et qui donna matière à son livre *La médecine de l'âme* (1997). Mais si ce dernier faisait la part belle à la pratique du « salon de musique » (*magyal*) – sociabilité masculine de salon où la musique se mêle à la mastication du *qat* –, dans une perspective résolument anthropologique, il s'étendait peu sur cet instrument « intimement lié » (p. 6) au répertoire de Sanaa qu'est le *tarab*. Petit luth monoxyle, doté d'une table en peau et de quatre cordes (dont trois doublées), le *tarab* a longtemps joué un rôle majeur dans la vie musicale de la ville avant de connaître un déclin subit à la fin du XX^e siècle. C'est autour de cette spécificité de Sanaa, et de ce déclin relativement récent que se construit l'ouvrage.

- 3 Après une mise en perspective historique du luth monoxyle, depuis les premières traces en Asie centrale jusqu'à ses rares occurrences contemporaines au Yémen, en Inde ou en Asie centrale (chapitre 1), le propos s'ouvre progressivement de la ville de Sanaa vers l'ensemble du Yémen puis les rives de l'Océan indien. Le second chapitre retrace ainsi un siècle de vie musicale à Sanaa, en décrivant les filiations de musiciens gravitant autour du *tarab* depuis la figure tutélaire de Sa'd 'Abdallah (mort en 1905), et s'attardant sur les rapports heurtés entre musique et religion par une analyse nuancée et riche d'anecdotes. Le troisième et le quatrième chapitre procèdent différemment, élargissant la perspective à une famille organologique en identifiant une succession d'écarts signifiants, d'abord par la dichotomie interne à la péninsule arabique entre « une « aire *tarab* » au nord-ouest et une « aire *qanbus* au sud-est » (p.92), puis par les avatars de ce luth yéménite sur les rives de l'Océan indien, à Zanzibar, en Malaisie ou encore aux Comores.
- 4 La seconde partie de l'ouvrage est quant à elle – et à l'exception du dernier chapitre – plus spécifiquement consacrée aux gestes propres à l'instrument, double histoire gestuelle par laquelle existe le *tarab* : geste du musicien et geste du luthier. À une étude d'« organologie comparée » (chapitre 5) caractérisant la lutherie du *tarab* au sein de la famille des luths monoxyles, succède une étude complète de la fabrication de l'instrument (chapitre 6) qui témoigne de la fréquentation assidue de l'atelier d'un luthier (Fu'ad al-Gu'turi dans le cas présent), et une analyse des techniques de jeu propres à l'instrument comprises dans le cadre d'une esthétique musicale propre à Sanaa (chapitre 7). Le dernier chapitre (chapitre 8) tient lieu de conclusion, revenant aussi bien sur les hypothèses concernant les origines du *tarab* que sur la symbolique de ce luth à Sanaa.
- 5 A suivre ainsi l'histoire et les avatars de ce petit luth, on est amené à lire en transparence, ou au détour d'une phrase, une autre histoire : celle du *oud*, grand luth composite qui s'imposera comme l'emblème incontestable d'une « musique arabe ». Le *oud*, lui, ne connaît pas la crise, et l'on comprend que sa fortune pan-arabique accompagne l'abandon du *tarab*. Car ce dernier est pleinement, face au *oud*, un instrument mineur. C'est même là une de ses qualités : petit, quelquefois même pliable, il est facile à cacher lors des accès de fièvre rigoristes qui pouvaient à l'occasion saisir la ville (p. 70-71). Mais certainement, dans l'homogénéisation régionale, et dans l'instauration de musiques nationales par le biais d'orchestres et d'instruments identitaires, il ne fait plus l'affaire. Ce point amène le parallèle avec un autre luth mineur, le *lavta*, instrument d'Istanbul un temps plébiscité avant de s'effacer devant le *oud*. Les ressemblances sont troublantes : deux luths locaux rendus obsolètes par la concurrence du *oud* au début du XX^e siècle, obsolescence due en partie à leur manque de volume sonore dans les orchestres en formation (en tout cas pour ce qui est du *lavta*), mais également à leur manque de prestige. Cette comparaison place le *tarab* dans une autre histoire, celle de l'homogénéisation des luths dans une vaste région au cours du siècle dernier, et la relation entre *tarab* et *oud* mériterait une étude à

part entière. Pour conclure, rappelons que, presque à l'abandon à Istanbul au cours du XX^e siècle, c'est par l'action d'un musicien étranger (Ross Daily), qui l'a popularisé en Grèce, que le *lavta* a retrouvé les faveurs de sa ville d'origine. Souhaitons que, de la même manière, ce livre contribue à la pérennité du *tarab*, à Sanaa ou ailleurs.