

LA SOUCHE ET LE LUTH



Entretien avec un luthier de San'a

par

Samir MOKRANI & Pierre d' HEROUVILLE

LA SOUCHE ET LE LUTH

Entretien avec un luthier de San'a, Yémen

par Samir MOKRANI & Pierre d' HEROUVILLE

1. Les Origines du luth yéménite *qanbus* : ébauche de quelques pistes de recherche

En guise d'introduction au sujet du présent article, à savoir l'origine du luth yéménite, quelques remarques préliminaires me semblent essentielles.

Tout d'abord, nous tenons à signaler le caractère indicatif de cet article. Notre but est donc simplement d'y indiquer quelques pistes de recherche possibles, et non d'y établir des vérités absolues, processus qui nécessiterait une recherche autrement plus complète.

En second lieu, j'insiste sur le fait que j'emploierai le terme de *qanbûs* par commodité, tout en sachant que cette dénomination est loin de faire l'unanimité dans les cercles de musiciens et de mélomanes de la capitale yéménite.

Enfin, une discussion sur l'origine du *qanbûs* me paraît difficilement concevable sans revenir brièvement sur le contexte dans lequel l'instrument est utilisé.¹ C'est ce que nous nous sommes efforcés de faire dans une première partie.

1.1 Introduction : le *qanbûs* et le Chant de Sanaa

Au Yémen, le *qanbûs* est indissociable d'un genre musical savant, associé étroitement à la capitale, d'où son appellation de « *Chant de Sanaa* ». Ce terme quelque peu partial est décrié par certains, en partie à juste titre, sous l'allégation que de nombreux musiciens ont chanté ce répertoire sans être originaires et sans avoir jamais résidé à Sanaa. Néanmoins, quel que soit le terme par lequel on désigne ce genre, il semble néanmoins lié de manière intrinsèque aux régions centre et nord du pays, et plus particulièrement aux villes. On peut donc parler d'un répertoire savant-urbain. Le *ghinâ' san'ânî* est généralement exécuté par un seul musicien-chanteur, s'accompagnant traditionnellement sur le luth yéménite *qanbûs* (remplacé de plus en plus par le grand luth arabe *'ûd*), auquel s'adjoint quelquefois un percussionniste jouant du plateau en cuivre *sahn mîmyie*. Le répertoire poétique chanté dans le *ghinâ'* est lui aussi proprement yéménite et *san'ânî*, et serait, selon toute vraisemblance, un héritage du *muwashshah* andalous parvenu au Yémen via l'Égypte durant le règne des sultans rasoulides (XIII-XIV^{èmes} siècles). Pour autant, il est difficile d'évaluer l'ancienneté du Chant de Sanaa, car l'apparition de ce style poétique ne signifie pas nécessairement l'émergence simultanée du genre de musique qui l'accompagne encore

¹ Pour un exposé complet sur le Chant de Sanaa, se référer à l'excellent ouvrage de Jean LAMBERT, *La Médecine de l'Ame*, qui à ce jour constitue la seule étude précise sur cet art raffiné. On y trouvera des détails techniques et musicologiques aussi bien qu'une analyse anthropologique d'une grande richesse. Dans une moindre mesure, ma recherche de DESS est également susceptible de fournir quelques informations, notamment sur les questions de transmission et de la perception du Chant de Sanaa par les Yéménites.

aujourd'hui... Cette question mériterait à elle seule une étude précise et un examen minutieux des multiples sources concernées.

1.2 Origine du *qanbus*

Au départ, il me semblait important de distinguer la problématique de l'origine du terme *qanbûs* de celle de l'origine de l'instrument lui-même. En effet, l'instrument a très bien pu exister depuis des temps fort anciens sous d'autres appellations, en témoigne la multiplicité des qualificatifs qui servent encore aujourd'hui à le désigner. Mais à mesure que j'accumulai des informations sur le sujet, il m'apparut de plus en plus évident que l'origine des termes employés (en particulier celui de *qanbûs*) était susceptible d'apporter des indices précieux sur la provenance de l'instrument lui-même, d'où la discussion mêlant les deux problématiques dans cet article.

Si l'utilisation du terme *qanbûs* est plutôt mal acceptée à Sanaa, il existe en revanche un consensus général qui attribue cette dénomination aux régions sud, en particulier Aden-Lahj et le Hadhramawt (est du Yémen). Du reste, j'ai pu vérifier par moi-même au cours de mes entretiens que les Yéménites du sud connaissent l'instrument uniquement sous ce nom-là, alors que certains habitants de Sanaa et des régions centre-nord lui préfèrent d'autres termes (*tarab san'ânî*, *turbî*, *ûd san'ânî*...) que je vais tenter de discuter préalablement. Le *qanbûs* est également connu dans le Hijâz sous le nom de *qabûs*, en Oman sous celui de *qabbûs*. Je reviendrai plus loin sur l'origine de ce terme,

Tarab ou turbî ?

Le mot *tarab* désigne en arabe l'extase musicale, le fait d'être plongé dans un état second engendré par l'écoute musicale, et est doté d'une connotation soit positive soit négative, généralement en fonction de l'avis de la personne interrogée. Les sources arabes, à ma connaissance, n'y ont généralement pas recours pour désigner un instrument de musique, mais à Sanaa en revanche, le *tarab* désigne plus précisément l'instrument à l'origine de cet « émerveillement musical », en l'occurrence le petit luth spécifiquement yéménite (*qanbûs*). J'ai eu l'occasion de m'entretenir de la question avec l'un des plus talentueux adeptes de l'instrument, que je considère également comme mon maître et principal guide dans l'apprentissage exigeant de la tradition musicale de Sanaa, il s'agit de M. Hasan 'Awnî al-'AJAMI. Héritier d'une vieille tradition musicale familiale, par l'intermédiaire de son grand-père et de son père, et ayant bénéficié de l'enseignement de deux maîtres reconnus dans les années soixante, il est sans aucun doute l'un des derniers représentants du Chant de Sanaa classique « authentique » (*al-ghinâ' as-san'ânî al-asîl*), de l'avis de la plupart des connaisseurs, aussi bien yéménites qu'étrangers. De ce fait, il possède évidemment un exemplaire de *qanbûs* très ancien, héritage de son grand-père, et qui d'après lui aurait appartenu à Sa'd 'ABDALLAH, illustre musicien *san'ânî* du XIXe siècle, bien connu de tous les spécialistes, et considéré comme un maillon essentiel de la chaîne de transmission du Chant de Sanaa classique.

Hasan al-'AJAMI réfute bien-sûr le terme de *qanbûs*, prétendant qu'« il s'agit d'un mot d'origine indienne, qui est employé pour désigner un instrument de l'Inde ressemblant par sa forme au '*ûd san'ânî*, mais doté de 15 cordes ».² Plus simplement, je l'ai entendu maintes fois le nommer *al-ûd as-saghîr* (« le petit luth »), en opposition au « grand luth » qui désigne le luth oriental '*ûd*, apparu au Yémen probablement vers le début du siècle passé via Aden (ce dernier y est aussi, bien que moins fréquemment que par le passé, appelé *kabandj*-terme à consonance légèrement péjorative- évoquant le *kamân* ou *kamanje*, lui-même instrument à archet très répandu dans les régions arabes et irano-turques). Plus suprenant, Hasan refuse également la dénomination de *turbî*, qui pour lui est par trop réductrice. Il s'agit en fait d'un diminutif signifiant « petit *tarab* ». D'un autre côté, d'autres spécialistes du milieu

² Si l'existence d'un tel instrument paraît assez douteuse, l'argument de Hasan n'est pas dénué d'intérêt, puisqu'il tendrait à confirmer une « piste indienne » sur laquelle nous revenons ci-dessous...

musical respectueux de la tradition « classique » du Chant de Sanaa, que j'ai eu la chance de côtoyer, ne rechignent aucunement à employer ce qualificatif. C'est notamment le cas du musicien Yahyâ An-NUNU-qui au contraire semble attaché à ce mot symbolisant une époque révolue et regrettée-ou encore de notre ami luthier Fu'âd Al-GU'TURI.

En accord avec l'opinion unanimement reconnue, Hasan al-'AJAMI affirme que ce terme était employé pour désigner le luth de Sanaa (*qanbûs* ou *tarab san'ânî*), au temps de la prohibition de la musique par l'imam Yahyâ Hamîd Ad-DIN (1904-1948), et qu'il permettait ainsi aux musiciens d'évoquer le *tarab* sans que les représentants de l'autorité ne comprennent qu'il s'agissait d'un instrument de musique. Hasan ajoute que les musiciens recouraient également, dans le même but, à d'autres termes secrets, comme *mil'aga* (cuillère), ou encore *kitâb* (livre).

- A Sanaa, l'origine du **qanbus** donne lieu à bien des explications, plus ou moins hasardeuses et relevant quelquefois du mythe ou de la légende. Selon l'immense majorité de mes informateurs *san'ânî*, le *qanbûs* serait très largement antérieur à l'islamisation du Yémen, et aurait déjà été en usage à l'époque himyarite, voire sabéenne... Hasan al-'Ajamî assure même avoir discerné la forme de l'instrument sur des gravures en pierre représentant des musiciens et datant de cette époque reculée. Ces gravures avaient du reste fait l'objet d'un article dans le grand quotidien yéménite *al-Thawra* en décembre 2005, alors que j'effectuais un séjour à Sanaa pour ma recherche sur la musique. Si je me souviens clairement avoir discuté la question avec Hasan, je dois avouer que pour ma part, après avoir visionné les photos parues dans le journal, l'évidence de la présence d'un **qanbus** sur ces gravures ne m'avait pas frappé. Il s'agit plus vraisemblablement d'un instrument à cordes de type lyre, comme on en retrouve d'ailleurs sur certaines gravures mésopotamiennes antérieures ou contemporaines. Ces informations (existence d'instruments de la famille des lyres, mais absence d'instruments de type luth) m'ont été confirmées par Mounir ARBACH, chercheur spécialisé en épigraphie sud-arabique au CEFAS.

En outre, aucun texte en langue sabéenne ou himyarite ne confirment l'existence du **qanbus** en tant que tel. Le premier texte, en langue arabe, qui peut être considéré comme une indication plus ou moins tangible de l'existence du *qanbûs* date du XII^e siècle, et évoque un instrument nommé *mizhar* considéré comme « une sorte de **tunbûr** » et fabriqué par les gens d'*al-Yaman* (le Yémen).³ Un autre texte plus ou moins contemporain (XIII^e siècle) est issu d'un ensemble de manuscrits de l'époque rasoulide, commentés et publiés par l'historien yéménite Muhammad JAZEM.⁴ En voici la traduction :

« Si le ventre du luth est enduit (de colle) la quantité de colle est de 2 ratl (ratlain). Une peau (riqq) verte d'une épaisseur? de 2 taaq... ».

Bien-sûr, s'il est tentant d'y percevoir une allusion directe au **qanbûs**, le texte arabe emploie quant à lui le mot '**ûd** pour désigner le luth. Quelle est donc la signification précise de ce terme, ne devrait-on pas le considérer comme une dénomination générique des instruments appartenant à la famille des luths, mais s'appliquant en l'occurrence au **qanbûs** ? Cela rejoindrait en tout cas les indications de plusieurs historiens arabes, qui citent divers instruments comme étant des luths ('**ûd**).⁵

³ H.G. FARMER, 2002, p.829, citant al-Mutarrizî (*Tâj al-'Arûs*). Farmer affirme que l'auteur arabe y décrit le *mi'zaf* comme identique au *qanbûs*, sans malheureusement en donner la traduction exacte.

⁴ M. JAZIM, *Lumière de la Connaissance (Nûr al-ma'ârif), Règles, lois et coutumes du Yémen sous le règne du sultan rasoulide al-Muzaffar*, Sanaa, 2003, Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales de Sanaa.

⁵ H.G. FARMER, 2002, pp. 828-829.

La première mention de l'instrument sous le nom de **qanbûs** date vraisemblablement du dix-septième siècle, à une époque donc où Sanaa aurait recouvré son statut de capitale du Yémen, et nous est parvenue par l'intermédiaire de la tradition orale. Celle-ci nous informe que le poète Yahyâ 'UMAR (né vers 1655, mort vers 17..), originaire de Yâfi' et ayant séjourné longtemps en Inde, était un joueur de **qanbûs**⁶. Il est à signaler que l'instrument était à cette époque également connu et répandu sous la même dénomination, dans plusieurs régions de la Péninsule Arabique, notamment le Hedjâz. Au-delà des propos très largement ethno-centristes de nos amis *san'ânî*, et de la relative modernité des textes évoqués ci-dessus, il est néanmoins fort possible, sinon probable, que le **qanbûs** ait été en usage au Yémen depuis des temps forts anciens. Une hypothèse assez vraisemblable, lui attribue comme ancêtre le luth iranien **barbat**, aujourd'hui disparu. D'après Ella ZONIS, spécialiste de la musique persane, " les Perses possédaient depuis la période sassanide (224-651) un '**ûd** appelé **barbat**. La construction en était distincte de celle du luth arabe en cela que le caisse de résonance et le manche du **barbat** étaient constitués d'une seule pièce de bois... »⁷. Il est en effet remarquable de constater que le **qanbus** yéménite, à l'instar du **barbat**, est le produit du creusement d'une pièce de bois unique (caisse et manche). A l'opposé, le luth arabe '**ûd** est composé de nombreuses pièces de bois assemblées, ne serait-ce que la caisse de résonance elle-même. L'historien écossais H.G. FARMER explique que le **barbat**, doté d'une caisse de résonance piriforme, aurait été introduit par les Perses dans la Péninsule Arabique à la fin du VIIe siècle, par l'intermédiaire des esclaves iraniens travaillant à la Mecque et dans d'autres régions de la Péninsule Arabe. Puis, au VIIIe siècle, un musicien du nom de ZALZAL aurait introduit un nouveau type de '**ûd**, qui aurait alors supplanté le **barbat**. Amnon SHILOAH, quant à lui, mentionne que la grande majorité des sources arabes (citons entre autres Mas'udi, *Les Prairies d'or*, al-Isfahani, *Le Livre des Chansons*) identifie le **barbat** au '**ûd**, ou au moins à une des cinq variantes de '**ûd**. Christian POCHE émet l'avis que la forme du **qanbûs** du Yémen est très proche de celle de l'antique '**ûd** arabe. Or, il ressort de ce que nous avons mentionné ci-dessus que l'« antique '**ûd** arabe » peut facilement être identifié au **barbat** d'origine iranienne... Enfin, la description du **barbat** établie par Jean DURING, dans le *New Grove Dictionary of Musical Instruments* (1984, p.156, n° 1), apporte quelques éléments supplémentaires susceptibles de renforcer mon hypothèse :

*« Le **barbat** possède quatre cordes de soie, de chœur double, accordées en quarte, et grattée à l'aide d'un plectre...Il fut exporté en Arabie à une époque ancienne, via al-Hîra sur l'Euphrate. La **kwitra** nord-africaine et le **oud** arabe peuvent être considérés comme des descendants du **barbat**, au même titre que la **pipa** chinoise et le **biwa** japonais ».*

Il y a donc une forte probabilité que le **qanbus** yéménite soit un descendant direct du **barbat** iranien (mode de fabrication de l'instrument, creusé dans une seule pièce de bois, nombre de cordes, ancienneté attribuée au **qanbûs** par la plupart des musiciens yéménites...). L'élément principal qui semble faire défaut est l'incertitude qui subsiste quant au fait de savoir si le **barbat** était doté d'une table d'harmonie de cuir (comme le **qanbûs**) ou de bois, à l'instar du '**ûd** en vogue aujourd'hui...Si aucune source ne nous renseigne sur ce point avec certitude, FARMER avance que

*« Les Arabes de l'époque pré-islamiques avaient certaines formes de luth, appelées **mizhar**, **kirân** et **muwattar**. Ils semblent avoir été identifiés au **barbat**, mais avec des caisses en peau ».*

⁶ J. Lambert, 2001, p.9, citant Ahmad Bû Mahdî.

⁷ E. Zonis, *Classical Persian Music*, p. 179, Cambridge-Massachusetts, 1973, Harvard University Press.

Plus haut dans le même article, l'historien écossais écrit :

« On rapporte que le luth ('ūd) était connu en Perse du temps du Sassanide SHAPUR Ier durant le règne duquel celui-ci aurait été inventé. Il est plus vraisemblable, cependant, que cet instrument était le **barbat** et que l'allusion concerne plutôt un perfectionnement, peut-être la substitution d'une caisse en bois à celle en peau.»⁸ .

De plus, force est de constater qu'il existe dans l'aire culturelle iranienne (plus exactement l'aire irano-turque ou centre-asiatique) pléthore d'instruments à cordes, encore en usage aujourd'hui, dotés d'une table d'harmonie en peau d'animal. Je pense notamment au **târ** irano-azéri, au **rubâb** afghan⁹, ou encore à divers instruments en usage chez des peuples turcs vivant aux confins du monde iranien. Dès lors, il n'est pas incongru d'imaginer que le **barbat** ait lui-même possédé une table d'harmonie en peau, élément qui se serait perpétué avec le **qanbûs** yéménite, et qui porterait à penser que ce dernier (faute de pouvoir le prouver de manière tangible) est bien le « descendant », sous une forme plus ou moins modifiée, du vieux luth iranien. En outre, si les spécialistes semblent à peu près unanimes sur le fait que le **barbat** est apparu dans la Péninsule Arabique entre le VIe et le VIIe siècles, les circonstances précises de ce processus d'« exportation » ne sont guère documentées. Effectivement, nous savons que la dynastie arabe des Lakhmides, avec pour capitale la ville de Hîra (vers l'actuel... ?), étaient vassale de la Perse sassanide. De là, ils auraient adopté certaines habitudes culturelles de leurs suzerains, dont l'utilisation du **barbat**, et l'auraient transmis à leurs « cousins » arabes de la Péninsule.¹⁰ Mais n'oublions pas que les Perses sassanides ont occupé le Yémen dès le VIe siècle (à partir de 598, et jusqu'à l'avènement de l'Islam, le pays est une satrapie sassanide), et que le **barbat** a donc pu être en usage et bien implanté dans ce pays avant qu'il ne soit apparu dans d'autres régions de la Péninsule, de la même façon qu'il était apparu chez les Lakhmides de l'Euphrate ... Cela constitue peut-être une piste, sinon une explication, pour justifier la persistance de l'utilisation du luth iranien au Yémen (à l'inverse d'autres contrées d'Arabie), et qui aurait évolué de telle sorte à aboutir à la forme actuelle du luth yéménite, le **qanbûs**... Mais durant ce laps de temps de presque 1500 ans, d'autres influences ont sans aucun doute marqué l'évolution de l'instrument tel qu'il existe aujourd'hui.

La première mention de l'instrument sous le nom de **qanbûs** date vraisemblablement du dix-septième siècle, à une époque donc où Sanaa aurait recouvré son statut de capitale du Yémen, et nous est parvenue par l'intermédiaire de la tradition orale. Celle-ci nous informe que le poète Yahyâ 'UMAR (né vers 1655, mort vers 17..), originaire de Yâfi' et ayant séjourné longtemps en Inde, était un joueur de **qanbûs**¹¹. Il est à signaler que l'instrument était à cette époque également connu et répandu sous la même dénomination, dans plusieurs régions de la Péninsule Arabique, notamment le Hedjâz (connu sous le nom de **qabûs**) et en Oman (**qabbûs**). On sait d'autre part de manière certaine que les Turcs d'Asie Centrale possèdent un instrument qu'ils nomment **qopuz** ou **qûpûz** depuis fort longtemps, et que les Turcs d'Anatolie considèrent comme l'ancêtre de la famille des **baghlama** (ou **sâz**). Le **qopuz**, et c'est là sa particularité, est également constitué d'un corps creusé dans un morceau de bois unique, et sa table d'harmonie est, comme celle du **qanbûs**, faite de cuir et non de bois. De surcroît, la forme de certains de ces instruments turcs ressemble étrangement à celle de leur (presque) homonyme yéménite (voir fig. ...), je pense notamment à la forme de la caisse, de type piriforme. Et

⁸ H.G. FARMER, 2002, p.829, citant al-Mas'ûdî (*Murûj adh-Dahab*) et Ibn 'Abd Rabbihi (*Iqd al-Farîd*).

⁹ Notons ici qu'il existe une ressemblance assez étonnante entre la tête du **rubâb**, instrument roi de la musique savante afghane, et celle du **qanbus** yéménite. Plus étrange encore est la similitude entre la tête de certains instruments de l'Inde du nord (notamment le *sarangi*) et celle du luth yéménite. Cette piste indienne mériterait sans aucun doute d'être approfondie.

¹⁰ Voir note n°..., et la théorie de Jean During sur la question.

¹¹ J. LAMBERT, 2001, p.9, citant Ahmad BU MAHDI.

comme sur celui du luth yéménite, le manche du **qopuz** n'a pas de frettes. Enfin, et c'est peut-être le point le plus intéressant, certains types de **qopuz** semblent avoir permis au musicien de jouer tout en chevauchant, eu égard à la grande tradition épique et à la place prépondérante occupée par le cheval chez les peuples turco-mongols. Or la forme du **qanbûs**, et contrairement à celle du **ûd**, permet aussi au musicien de le jouer debout, puisque le... est calé au coin du coude.

Si l'on considère de plus près les techniques de jeu des descendants turcs du **qopuz** et du vieux luth yéménite, certaines similitudes apparaissent également frappantes. D'abord, la main gauche est dans les deux cas fortement mise en valeur, par des procédés de « tirés » et de « frappés » tout à fait caractéristiques. Il en résulte chez ces deux types d'instruments une capacité à produire un accompagnement de la voix très riche sur le plan rythmique, ne nécessitant guère l'adjonction de percussions. La grande variété de techniques de jeu de la main droite constitue un autre point commun. Ainsi, le musicien turc ou yéménite joue tantôt de manière à séparer chaque note (technique du *tafrîd* en arabe), généralement en début de morceau, alors qu'il a tendance à intensifier son jeu au cours du morceau, par la technique de la *silsila* (en arabe « chaîne »). Celle-ci consiste à jouer une note aiguë rapidement, en la doublant ou triplant, tout en jouant une note grave de bourdon sur les temps forts du cycle rythmique, conférant ainsi un effet de continuité et de plénitude sonores, une sorte de chaîne. Notons que le musicien *san'ânî* Yahyâ AN-NUNU, dans sa manière d'interpréter la *silsila*, n'hésite pas à jouer toutes les cordes du **qanbûs** simultanément, technique à laquelle certains musiciens de l'est de la Turquie ont aussi recours sur leur **saz**, **cöghür** et autres **baghlama**. Bien entendu, ces remarques sont pertinentes si l'on considère le **qopuz** et ses descendants joués avec un plectre, mais elles sont aussi perceptibles, bien que de manière moins nette, lorsque ces instruments sont joués avec les doigts, ce qui est plus intrigant. Car en effet, le recours à un plectre est généralement considéré comme une technique plus moderne, le jeu avec les doigts se faisant de plus en plus rare dans les diverses régions de l'Anatolie.¹² Les différences entre les deux instruments sont notamment constituées par le nombre de cordes (3 chœurs de cordes doubles + une simple pour le **qanbûs**, 3 cordes pour le **qopuz** anatolien, éventuellement doublées), la façon de les accorder (do-ré-sol-do pour le **qanbûs**, multiples accordages régionaux pour les instruments type **qopuz**, le plus commun pour le **saz** étant la-sol-ré) et bien-sûr, par les répertoires musicaux qu'ils servent à interpréter. Le **qanbûs** est joué exclusivement avec un plectre (*rîsha* = « plume en arabe »), la plupart du temps constitué d'une plume d'aigle ou de corbeau, alors que le **qopuz** pouvait être joué aussi bien avec un plectre qu'avec les doigts, par une technique de roulements toujours employée sur le **dutâr** ouzbèke et tadjike, ou sur la **dombra** kazakhe (ou plus proche de nous, les figures de *rasgado* de la guitare flamenca). Les points communs évoqués ci-dessus sont-ils suffisants pour imaginer un lien direct entre les deux instruments ? Il est presque certain que le nom, pour le moins, provient d'une même origine, vraisemblablement turque plutôt qu'arabe, la racine de la dénomination arabe (*qnbs*) n'étant répertoriée dans aucun dictionnaire de la langue arabe classique.¹³ En revanche, en ancienne langue turque, **qopuz** est un qualificatif générique pour désigner tout type d'instrument de musique, et a encore ce sens dans certaines langues turques d'Asie Centrale (notamment en langue kirghize). Ce n'est vraisemblablement que plus tard, avec les migrations successives de tribus turkmènes vers l'Anatolie (dès le XI^e siècle), que le mot **qopuz** a changé de sens, étant dès lors

¹² Cette explication m'a été transmise par des musiciens turcs ou kurdes en exil, dont certains détiennent une profonde connaissance de leur culture d'origine.

¹³ Un ami yéménite m'a très justement fait remarquer que le mot *jâmûs* signifie « buffle » en langue arabe, et que **qanbûs** pourrait en être dérivé, en référence à une partie de sa table d'harmonie constituée de cuir. Mais il s'agit traditionnellement de cuir de chèvre. De plus, la transformation d'un « j » en « q » est à ma connaissance un phénomène phonétique absent des dialectes arabes yéménites, ce qui rend cette hypothèse peu plausible. Quant à la racine *gbs*, si elle est effectivement employée dans certains dialectes du nord du Yémen, son sens est généralement celui de « mordre » ou de « pincer », on imagine donc mal un lien sémantique avec notre **qanbûs**, d'autant que le « s » employé n'est pas le même (*sâd* emphatique contre *sîn* –« s » normal). Voir...

employé pour désigner un type de luth « à manche long » que les Turcs revendiquent comme étant l'ancêtre du **saz** ou **baglama**, comme du reste des luths à long manche d'Asie Centrale (**dutâr**, **dombra**, **tambûr** du Khorasân...).¹⁴ Il existe donc à mon sens une forte probabilité¹⁵ pour que **qanbûs** soit une dénomination turque de l'instrument yéménite, conséquence d'une influence culturelle datant de la première occupation ottomane du Yémen (de 1547 à 1629, Sanaa est la capitale du Yémen ottoman).¹⁶ L'explication concrète de cet emprunt linguistique reste cependant mystérieuse. La plus plausible serait de penser que les Turcs, en découvrant le **qanbûs**, lui aurait trouvé certaine ressemblance avec leur propre **qopuz**, et auraient ainsi décidé de lui donner le même nom. Cela expliquerait aussi l'adoption du même terme dans le Hidjâz, également possession ottomane à la même époque. Mais aucun élément de preuve ne vient confirmer cette hypothèse. Mais surtout, accepter une telle explication signifie que les similitudes entre le **qanbûs** yéménite et le **qopuz** turc ne constituent qu'une simple coïncidence, et que les deux instruments n'auraient de ce fait aucune origine ou filiation commune.

Une autre piste à ce jour inexplorée est celle d'une éventuelle influence des instruments de musique de l'Inde sur l'évolution moderne du **qanbûs**. Effectivement, on sait aujourd'hui de manière certaine que de nombreux Yéménites, surtout originaires du Hadhramawt, ont immigré en Inde dès le XVII^e siècle. Ils étaient généralement employés comme mercenaires au service des sultans moghols de Delhi, ou auprès d'autres dignitaires indiens (voir note n°...). A l'image de Yahyâ 'UMAR, musicien et joueur de **qanbûs**, on peut imaginer qu'ils aient modifié, voire amélioré l'instrument yéménite, en prenant exemple sur certains instruments indiens, sans pour autant en gommer la spécificité. Je pencherais plus particulièrement vers la famille des cordophones du type **rubâb** et **sarod**, eux-mêmes d'ailleurs en pleine évolution à cette époque. Bien-sûr, cette supposition mériterait une recherche détaillée, une étude comparative précise au niveau organologique, doublée d'une analyse historique méthodique. Mais en en admettant la possibilité, ne devrait-on pas la penser également à contresens, c'est-à-dire envisager une influence du **qanbûs** yéménite sur les instruments de l'Inde ?

En ce qui concerne les six premiers siècles de l'Islam, nous sommes confrontés à une absence de données déroutante, puisque le premier texte évoquant éventuellement le **qanbûs** date du.....

1.3 Un instrument délaissé ?

- Changement de goût des jeunes....

-A Sanaa, la plupart de mes amis musiciens ou mélomanes m'ont confirmé la nécessité pour certains chanteurs adénites des années 20 et 30 de recourir au **oud** pour les mariages et autres événements festifs dans lesquels ils se produisaient. Le **turbi** auraient donc été progressivement abandonné en raisons, notamment, de son faible volume sonore.

A ce propos, Hasan AL AJAMI m'a raconté la réaction truculente d'Ahmed FAYI¹⁷, l'un de ses deux maîtres, face à ce phénomène :

¹⁴ A ce propos, il est intéressant de constater que le mot **saz**, emprunté au persan, désigne dans cette langue les instruments de musique en général, comme le terme **qopuz** lui-même en ancienne langue turque. Il y aurait donc eu une sorte de phénomène de « translation » idiomatique...

¹⁵ Je rejoins en cela l'avis communément admis par la plupart des spécialistes.

¹⁶ Sur ce thème là, il est à regretter que FARMER (2002, p.829) se contente de noter la parenté des deux termes, sans donner plus d'explications. Il insiste néanmoins sur la grande ancienneté du **qopuz**, se refusant par là-même à suivre les explications d'Evliyâ CELEBI, selon lequel l'instrument aurait été inventé par un vizir du sultan Mehmet II (m. en 1481).

¹⁷ Ahmed Fâyi' faisait partie de ces musiciens sanaani non professionnels, les **hâwyin**, et qui se produisaient exclusivement en présence d'amis très proches et de mélomanes reconnus. De ce fait, ne vivant pas de leur

« Ahmed FAYI', qui pour rien au monde n'aurait renoncé au luth de Sanaa, m'avait confié un jour: le **oud**, c'est un instrument pour les Chrétiens ! ».

Venant de la part d'un Sanaani né dans la deuxième décennie du XXème siècle, cette réaction en dit long ! Mais précisément, ces propos nous encouragent aussi à penser que le tarab était bien mieux et plus anciennement implanté dans la culture sanaanie qu'il ne l'était dans celle d'Aden. Comme l'explique fort bien Jean LAMBERT, le *Chant de Sanaa*, à l'instar de nombreuses traditions musicales dans le monde, est un genre intimement lié à la perception de l'esthétique au sein de la culture dont il est issu. A Sanaa, ce phénomène atteint son paroxysme dans le rituel du **magyal** durant lequel le **qanbûs** est employé de manière privilégiée.¹⁸ Or, si l'on mâche aussi du **qât** dans le sud du pays, le **magyal** et l'état d'esprit si particulier au Chant de Sanaa en sont en revanche absents. De là, ne devrait-on pas considérer que la sonorité spécifique du **qanbûs** constitue (ou du moins a constitué) une « nécessité esthétique » de la tradition musicale de la capitale, ce qui tendrait à prouver l'ancrage de l'instrument depuis des temps forts anciens dans cette ville, quand bien même le répertoire aurait évolué au gré des changements historiques et culturels.

1.4 Quelques remarques sur la manière de jouer du Qanbus (remarques personnelles)

Quiconque a l'occasion d'écouter pour la première fois un musicien s'accompagnant au **qanbûs** aura sans doute l'impression d'entendre et de voir un instrument sorti d'un autre âge, quelque peu limité, et éventuellement ennuyeux. A l'inverse, le *Chant de Sanaa* joué sur le grand '**ûd** apparaît beaucoup plus dynamique à l'oreille du néophyte, plus rythmé, et offrant une gamme de mélodies beaucoup plus large. S'il est vrai que le grand luth oriental offre une plus grande amplitude de sons au musicien, du fait du plus grand nombre de cordes dont il est pourvu (1 ou 2 chœurs de cordes supplémentaires), ma petite expérience de la musique de Sanaa m'a aussi appris que le **qanbûs**, d'une certaine manière, se « mérite ». J'entends par là que le vénérable instrument, quand bien même aux mains d'un maître, nécessite quelques efforts d'écoute avant d'être apprécié à sa juste valeur. J'en ai moi-même fait l'expérience, puisque durant mes premiers séjours yéménites, je ne jurais que par le '**ûd**, que je trouvais plus mélodieux et qui me permettait un jeu très varié et beaucoup plus virtuose. Mais à mesure que je passais du temps chez Hasan AL-'AJAMI, j'appris à comprendre et à apprécier la subtilité du petit luth yéménite. D'abord, sa table d'harmonie constituée en partie de cuir lui confère une sonorité certes plus faible que celle de son cousin moyen-oriental, mais aussi beaucoup plus riche en harmoniques, plus veloutée.

musique et ne se produisant pas en public, ils souffrirent peu de l'interdiction de la prohibition de la musique par l'imâm Yahyâ.

¹⁸ Le *magyal* désigne la partie de *qât* de l'après-midi, à l'occasion de laquelle les Yéménites se retrouvent entre amis pour mâcher la feuille stimulante. Erigé en véritable mode de vie, le *magyal* traditionnel est régi par un code de comportement et une étiquette extrêmement complexes, exprimés dans des gestes, des expressions ou des attitudes typiques de la vie sociale sanaani. En ce sens, le terme de « rituel » ne semble pas exagéré pour évoquer cet événement. Il constitue aussi le moment privilégié pour chanter ou déclamer de la poésie, même si de nos jours cette dernière est bien souvent remplacée par la voix de jeunes stars libanaises, et le luth par ...la télévision.

2. L'artisan

Fuad AL GU'TURI est un menuisier, agé aujourd'hui de 40 ans. Il raconte qu'il a commencé la fabrication de luth *qanbus / turbi*, environ au début des années 80, en s'intéressant à un exemplaire ancien, abandonné, dépérissant dans une remise de sa famille. De cet instrument paternel, le menuisier déjà expérimenté a déduit les dimensions de ses premiers exemplaires, et les quelques 20 exemplaires produits depuis n'ont cessé de subir des améliorations pratiques (voir le paragraphe « *géométrie* »).

Nous verrons plus loin que la recombinaison des différentes proportions constitue en tout quelques 20 types différents dans sa production, ce qui suggère que l'estimation de 20 exemplaires produits paraît faible. L'entretien a également révélé que Fuad avait cotoyé quelques homologues luthiers (ex : Yahya HAMID, beit Al-MAHDI), car il a été sollicité pour la réparation d'instruments plus anciens, et il est devenu ainsi, semble t il, dépositaire de procédés de lutherie antérieurs à ses techniques personnelles de menuisier. Nous restituerons ici l'ensemble des procédés qu'il a recensé au cours de notre entretien, en différenciant les procédés actuels et les procédés abandonnés. Ajoutons que les apports de Fouad sont aussi inspirés par sa propre technique de jeu, car, à l'instar de ses nombreux homologues dans le monde, cet homme est aussi un instrumentiste honorable.



Figure1 : Le premier atelier de Fuad AL-GU'TURI. Dans les années 80, l'artisan était alors installé dans la vieille ville de San'a (Photo Toni FERGHALI)

Actuellement cette activité de lutherie, cumulée à des réparations de luths orientaux Oud conventionnels. et à des meubles à la demande, assure une activité très limitée à l'artisan. Cette activité a été quelque peu relancée par les encouragements de l'ethnomusicologue français Jean LAMBERT, qui a fait connaître l'art de la poésie chantée *Homayni* et le rôle du luth *Qanbus* au cours de ses travaux de doctorat (Université de Nanterre) vers 1986. A présent, la demande de luth *Qanbus* est quasi inexistante à San'a, où la plupart des artistes locaux lui préfèrent le jeu plus sonore du Oud. Fuad AL GU'TURI est parfois sollicité pour la réparation de luths *Qanbus* toujours en circulation. Néanmoins nous avons compté au cours de nos visites près de 9 caisses de *qanbus* évidées par anticipation, manifestement dépourvues de commande.

Nous ne pouvons clore cette description sans mentionner le statut social difficile des membres de cette profession au Yémen. En référence à la condition des musiciens, décrite par Jean LAMBERT dans « [La Médecine de l'âme](#) », nous rappelons que la profession *aib* (= « honteuse ») de Fuad AL-GU'TURI , au même titre que celle d'interprète, est sujette à l'exclusion sociale, la calomnie, la dérision collective, l'intimidation, les menaces physiques, les jets de pierre... Malheureusement, ce luthier sanaani n'échappe à la règle. Pour des raisons de sécurité, nous ne pouvons donc mentionner le nom de son clan d'origine. Pour illustration, nous retiendrons que ce luthier, l'un des derniers de San'a, exerce son art dans une sorte de clandestinité recluse, et que son atelier a dû être déménagé à l'extérieur de la vieille ville.

3. Le bois

La fabrication du luth monoxyle *qanbus* est un long travail de sculpture. L'artisan explique que le choix du bois de la caisse conditionne davantage les techniques d'évidement que la qualité acoustique de l'instrument obtenu. Pire, l'artisan a expérimenté par la pratique que l'importance acoustique des autres paramètres (ex : qualité et tension de la peau tendue) est telle, qu'en fait on peut réaliser indifféremment des instruments excellents dans la plupart des bois « nobles » du Yémen, qu'ils soient durs ou tendres. Par là, nous entendons les bois suivants :

- bois durs

- - grenadier
- - noyer ou **jowz** (*Juglans regia*)
- - abricotier
- - bois **roman**
- - bois **zan**

- bois tendres

- - bois **tunub**, rouge ou blanc (*cordia abyssinica*)
- - bois **sonober**, ou **souedi**, (*ar.* « *suedois* ») appellation locale des résineux importés type épicéas, pin.

Par expérience, la tradition usait de préférence d'un tronc de **tunub** , dans la partie tendre de sa base. On trouve également des exemplaires anciens en bois **Jowz**.(=exemplaire historique détenu aujourd'hui par Yahya AL NUNU). Ces deux bois jouissent de la réputation historique des instruments anciens, et ont donc la préférence des musiciens. De façon générale, le travail des bois durs est plus complexe, compte tenu des faibles épaisseurs à obtenir, par conséquent ces bois ont toujours nécessité des techniques d'évidement et de lissage spécifique (voir le paragraphe « process de fabrication »).

Dans « [L'art du Bois à Sanaa](#) », Guillemette BONNENFANT a longuement détaillé cette faveur historique pour le **Tunub**, fameuse parmi tous les menuisiers et charpentiers des Hauts Plateaux. Elle rapporte qu'il est d'ailleurs utilisé pour les nombreux éléments d'huisseries ouvragées et les linteaux des maisons-tours de San'a, aussi loin que Carsten NIEBUHR nous l'aie mentionné ! Les principales qualités prêtées à ce bois sont sa résistance à l'eau, même bouillante , à l'air et au soleil. Citons les extraits essentiels de « [L'art du Bois à Sanaa](#) »,sur le **tunub**:

« Le **Tunub**, prince des bois et bois des princes (...) Non seulement il est très solide, mais il donne un bel aspect au travail ! Les années ne l'affectent pas, il ne gauchit même pas à l'humidité !(..) Comme il a été abondamment exploité depuis 1970, on le trouve surtout, actuellement, sous forme de rejets, en petits troncs de 10 à 15 cm de diamètre. (...) Après la coupe , on le laissait sécher sur place un ou dex ans, pour qu'il soit plus léger (...) pour ne pas surcharger le dromadaire (...) Pour toutes ses éminentes qualités, le bois de tunub revêtait une grande importance pour les menuisiers de Sanaa. La concurrence était vive pour s'en procurer et sa rareté en faisait monter le prix. °»

Un autre point intéressant a été précisé : le luthier explique, qu'au fur et à mesure que la coque est évidée , elle devient plus élastique. Il explique donc que chaque nuit, **il maintient la coque en cours d'évidement enveloppée dans un chiffon humide qui prévient le voilage de la caisse.**

4. La Géométrie

4.1 Géométrie générale

Comme indiqué précédemment, la géométrie des luths de Fuad AL-GU'TURI est inspirée d'un modèle ancien découvert dans sa famille. Fuad AL-GU'TURI a ensuite étudié des améliorations pratiques, acoustiques et décoratives. Sa production respecte les règles ci-dessous, presque toutes héritées de ce modèle ancien.

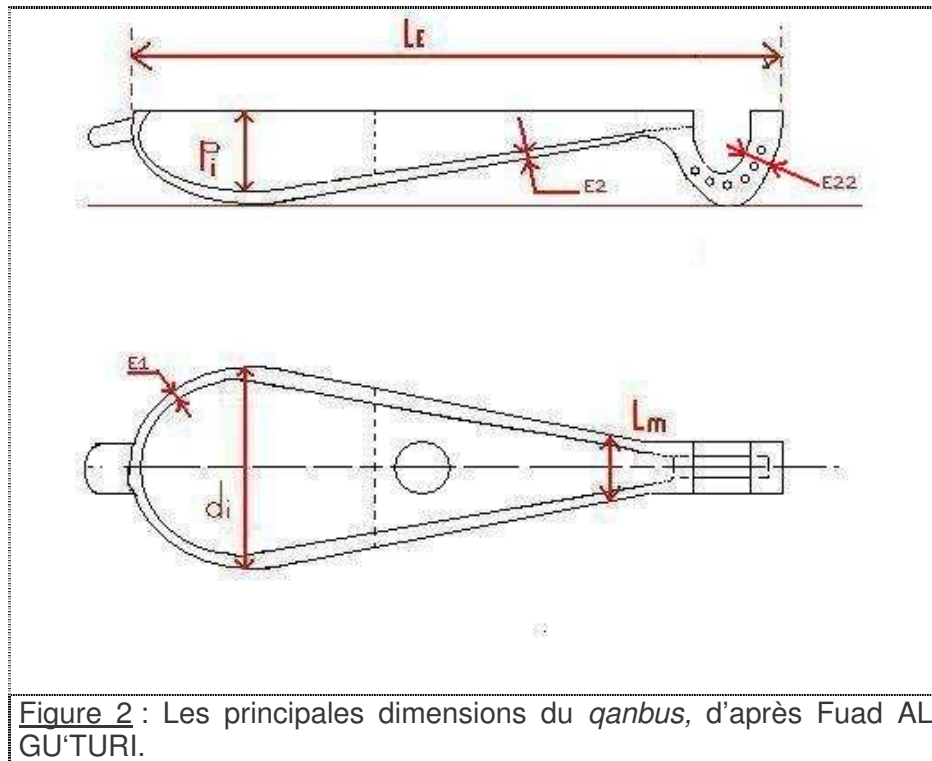


Figure 2 : Les principales dimensions du *qanbus*, d'après Fuad AL GU'TURI.

- La longueur utile **Le** est invariablement de 790/850 mm (voir figure 2)
- Le diamètre facial **Di** de la table varie de 180 à 230 mm (voir figure 2). Le luthier rapporte qu'à la demande de l'interprète Yahya AL AKHFASH (voir Figure 5), il a expérimenté dans les années 80, un *Qanbus* de grande dimension (**Di** = 330 mm) mais le son obtenu n'était pas satisfaisant. Voir également les expériences similaires de Yahya HAMID (**Di** = 210 mm).
- Les épaisseurs mesurées au cours de notre visite varient entre **e1**= 4 mm et **e2**= 3 mm
- La profondeur de caisse **Pi** préférable est d'environ 100 à 110 mm (voir figure 2). Le luthier explique que les profondeurs supérieures nuisent à une meilleure acoustique, de par la distance de résonance du son entre la table et le fond de la caisse. Par contre, notons que certains exemplaires très anciens, de qualité acoustique avérée, ont, quant à eux des caisses d'une profondeur **Pi** comprise entre 50 et à 100 mm seulement.
- Concernant la largeur du manche dans sa partie utile < jeu de main gauche>, Fuad L GU'TURI fait remarquer que la largeur **Lm** était généralement de 80 mm sur les exemplaires plus anciens. Toutefois, pour faciliter la polyvalence et le jeu des luthistes familiers du *Oud*, Fuad AL GU'TURI a très tôt, réduit cette

largeur **Lm** à 50 mm environ, qui est la côte usuelle de cette partie du manche des luths *Oud*. (voir figure 2)

Par la recombinaison de ces critères, le luthier estime que la quantité de types produits chez lui est d'environ 20 types.

Ajoutons que la qualité d'évidement réalisée donne à ses luths une légèreté remarquable. On peut également les caractériser par des peaux tendres et particulièrement tendues; avec ce que cela suppose de qualités acoustiques en aigu. Enfin, comparés au *Qanbus* de facture plus anciennes, aux silhouettes plus massives, ses luths se distinguent par la fluidité extérieure du dessin de la caisse et leurs courbes marquées. Les ornements gravés extérieurs sont également une marque de fabrique quelque peu baroques, héritées de certains modèles du début du siècle.

Pour ce qui des différentes parties du luth, et leurs appellations métaphoriques vernaculaires nous nous référons aux commentaires de [J. LAMBERT](#), publiés en 1987 avec le schéma ci-dessous (figure 3). Nous userons ici des noms sanaani <par opposition aux noms du Hijaz, également mentionnés dans cet ouvrage>

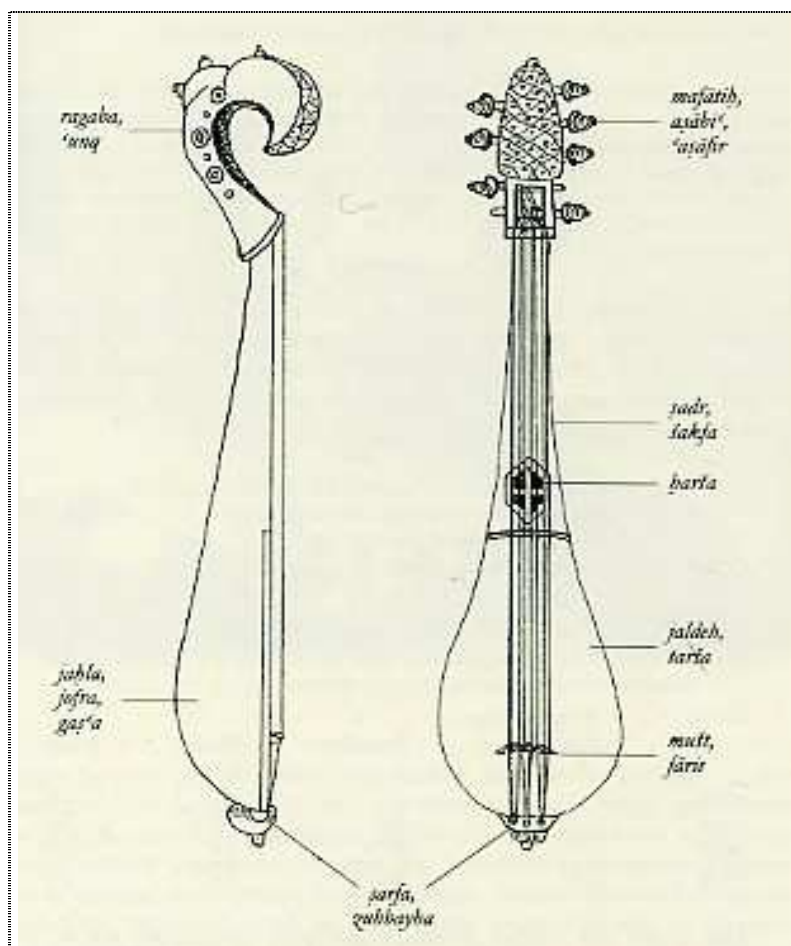


Figure3 : Les principales parties de l'ancien *qanbus*, noms vernaculaires, d'après Jean LAMBERT, « *La médecine de l'Ame* ». la pièce bois qui relie la *Jaldeh* et la *Sadr* est surnommé le « toit »

4.2 Géométrie de la tête, ou *ragaba* (« cou »)

Au même titre que la largeur **Lm** (figure 2), la tête de l'instrument et l'agencement de ses clés traduisent l'apport de Fuad AL-GU'TURI dans l'amélioration fonctionnelle de l'instrument. Le luthier fait lui-même volontiers remarquer que la plupart des instruments anciens avaient des têtes arquées et étroites, qui rendaient très malaisés le changement et le réglage des cordes (figure 4).



Figure4 : *Qanbus* ancien par Yahya HAMID, tête *ragaba* en arc de cercle (Photo Pierre d'HEROUVILLE)

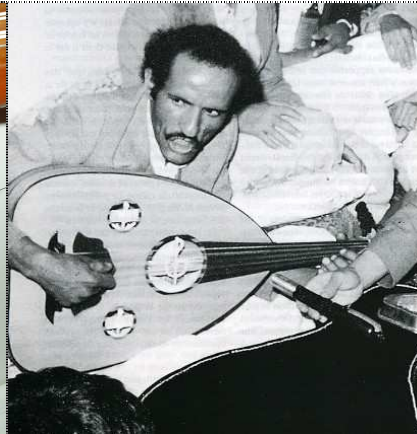


Figure 5 : le musicien Yahya AL-AKHFASH dans les années 80. (Photo Jean LAMBERT)

Fuad AL GU'TURI a donc cherché la géométrie idéale, et s'est orienté vers une ouverture d'un arc évasé et surtout ouvert (figure 2, corde **e22**= 40 mm) , inspirée de la forme de la lettre arabe *ra*. Il a également veillé à ce que, contrairement aux anciens modèles, le plan facial de la tête de referme pas ce volume (voir Figure 3), d' où l'excroissance supérieure qui résulte de cette evasement (figure 7) . Le rayon de l'arc est sensiblement égal à la profondeur **Pi** (figure 2), à l'épaisseur de caisse près, ce qui permet de reposer l'instrument à l'horizontal, table horizontale.

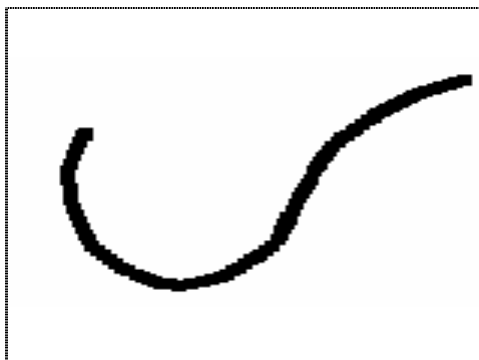


Figure 6 : la lettre arabe *Ra*



Figure 7 : Tête *ragaba* de *qanbus* par Fuad AL GU'TURI en 2004. (photo Pierre d'HEROUVILLE)

5. Le process de fabrication

5.1 L'outillage (liste non exhaustive)

Les noms vernaculaires des outils du menuisiers sont traduits par [G. BONNENFANT](#):

- une scie egoïne conventionnelle, ou **maqsara**.
- une scie à détourer
- des ciseaux à bois droit, ou **minqar**, et **maqada malwiya**
- des ciseaux à bois coudés (*non présentés*)
- des poinçons meulés
- des rappes à bois planes, ou **mashrama**
- des rapés à bois cylindriques ou **kura**
- des maillets en bois
- des pinceaux brosse
- une scie électrique rotative portable
- du papier de verre grossier
- un seau
- un pilon
- des clous dorés
- des serre-joints à usage d'écartèlement du cuir (*non présentés*)



Figure 8 : Les outils du luthier : scies à détourer, limes à bois planes **mashrama**, limes rondes **kura**, ciseaux à bois **minqar**, poinçons divers. (photo Pierre d'HEROUILLE)

« Le **minqar** est un ciseau à bois dont le manche est presque aussi long que la lame aplatie. (...) Le **minqab** est un autre nom du ciseau. La **Maqqada** est une autre sorte de ciseau, tandis que la **maqada malwiya** désigne la gouge, ciseau à section cintrée dont il existe des modèles aux diverses dimensions.(...) En travaillant avec ces outils, le menuisier prend bien garde de respecter le fil du bois, ou *sha'ra*, pour qu'il ne hérisse pas et pour que la pièce reste lisse et belle. Le **tunub**, travaillé par des mains maladroites, rougit et perd son bel aspect quand on le prend à contre-fil... » ([G. BONNENFANT](#))

5.2 La sculpture de la caisse monoxyle, ou *jofra*.

5.2.1 Le tracé

Le dessin de l'instrument est tracé à la mine sur le bloc parallélépipède de bois. C'est à ce stade que le luthier choisit les côtes externes de l'instrument (voir le paragraphe *Géométrie*)



Figure 9 : A droite : le tracé des contours sur un bloc de **tunub** brut (photo Pierre d'HEROUILLE)

5.2.2 L'évidement intérieur

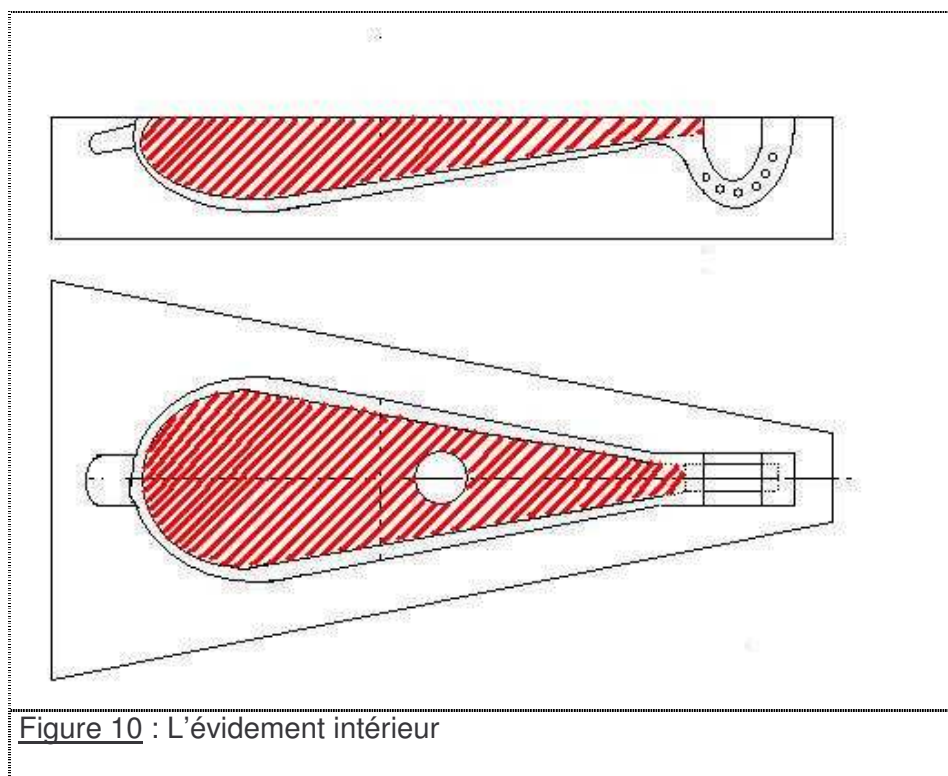
Cette opération est déterminante pour la qualité acoustique de l'instrument réalisé. L'artisan évide donc le bois jusqu'à obtenir une paroi très lisse. Pour obtenir ce résultat, il est nécessaire d'évider massivement la masse intérieure de bois.

C'est à ce stade que la nuance de bois (bois dur / bois tendre) intervient dans le choix de la technique.

Traditionnellement , les bois durs sont évidés par combustion à la braise. Le luthier pose une ou plusieurs grosses scories de bois incandescent à « l'intérieur » du dessin du profil brut, soufflait sur la scorie pour attiser la combustion du bois dur, et faisait onduler le bloc brut autour de ses axes horizontaux, de façon à déplacer la scorie à l'intérieur de tout le profil. Aujourd'hui , le luthier reconnaît utiliser parfois la scie rotative électrique, notamment dans le travail des nœuds du bois dur.

Les bois tendres, quant à eux, ne présentent pas de difficulté majeure. Ils sont généralement ébauchés au ciseau à bois, au moyen d'un maillet en bois. Les états de surfaces lisses sont manifestement obtenus à la lime à bois, et le papier de verre.

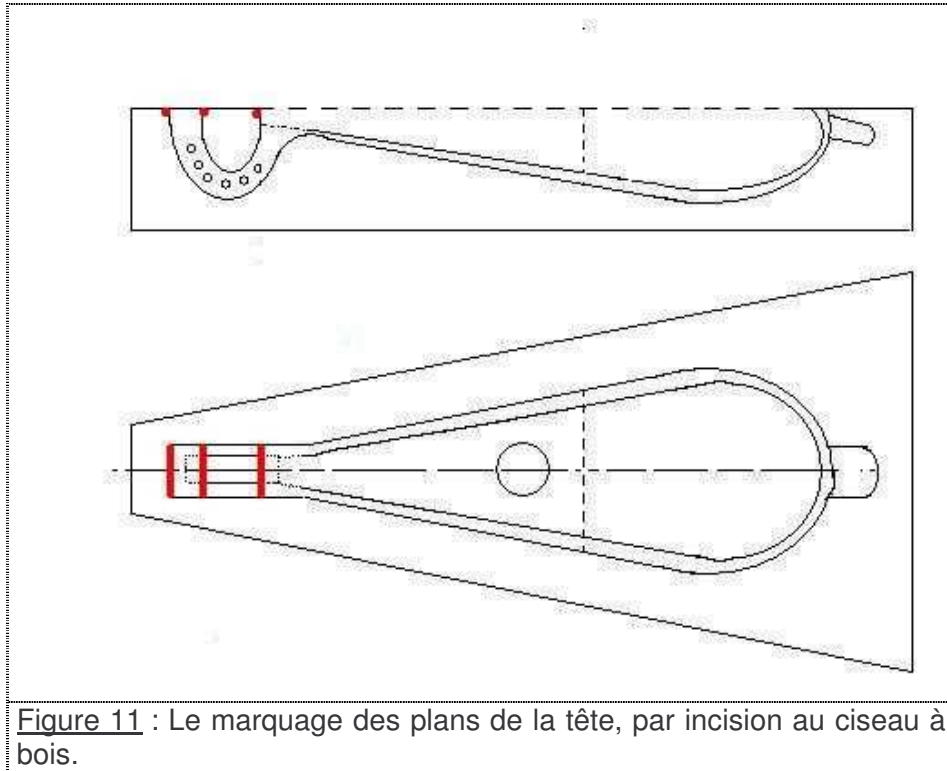
La surface intérieure est manifestement finie de façon très soignée. Nous avons observé des exemplaires de papier de verre grossier, probablement à cet usage.



Procéder à l'évidement à cette étape de la fabrication est très judicieux. En effet, les surfaces brutes extérieures du bloc de bois sont encore planes. Elles permettent donc un excellent maintien pour reprendre les efforts et les chocs de l'opération d'évidement.

5.2.3 Le marquage des plans de la tête

Avant d'entreprendre l'ensemble des sculptures externes de la caisse, le luthier marque les plans de découpe qui délimiteront le contour de la tête, ou *ragaba*. Ces plans sont marqués par des encoches, ébauchées manuellement au ciseau à bois droit.



5.2.4 La sculpture du bas de caisse, ou *jahla*

Le luthier découpe alors la couronne, également surnommée *jahla*, au moyen de la scie egoïne et de ciseaux à bois droit. La sculpture du *sarfa* se fait par enlèvement de matière. Ces surfaces apparentes seront finies ultérieurement au papier de verre, avec un grain d'une grande finesse, afin de permettre le collage de la peau et le vernissage d'aspect.



Figure 12: *sarfa* proéminent et bas de caisse particulièrement chargé.(photo Pierre d'HEROUVILLE)

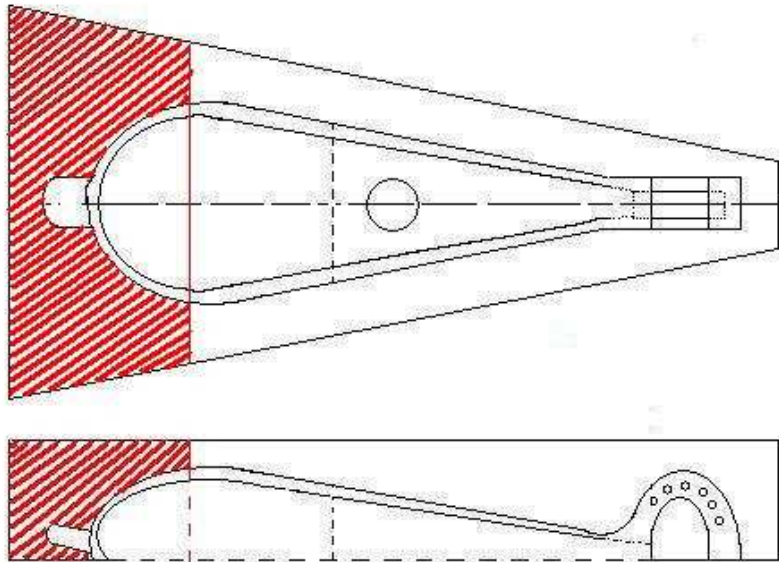
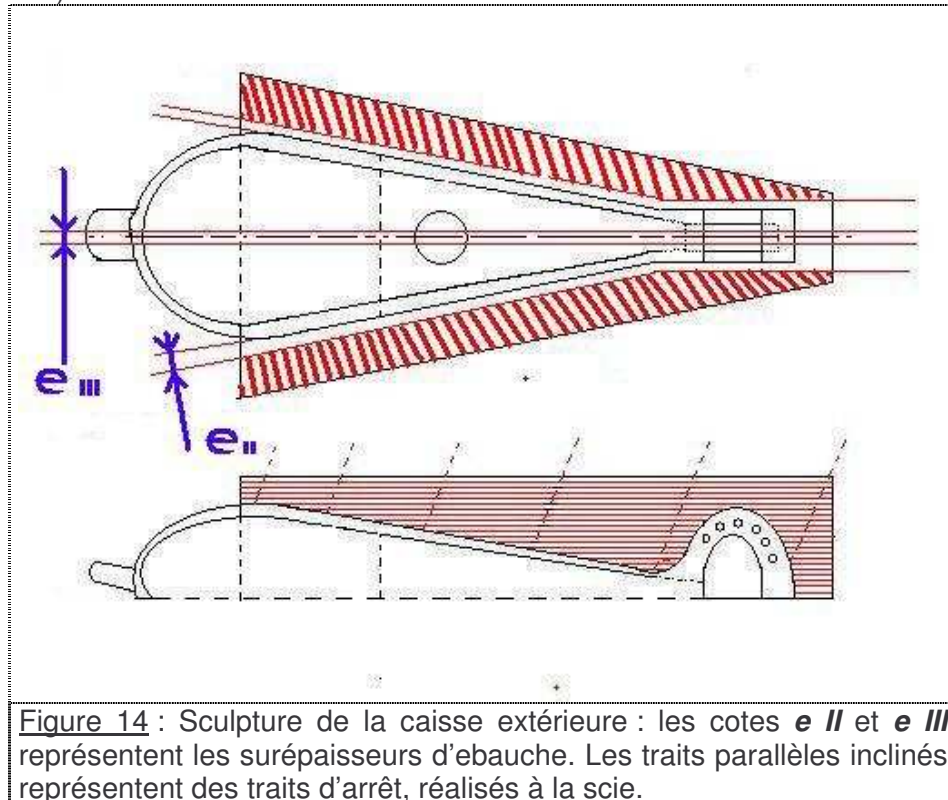


Figure 13 : la sculpture du bas de caisse

5.2.5 La sculpture externe de la caisse

L'opération de détournage externe de la caisse est une opération délicate. Elle nécessite la plus grande habileté, car l'épaisseur de toile souhaitée est faible, et elle présente donc le risque de crever la paroi.

La technique d'enlèvement de matière consiste à scier à chaque stade des plans d'arrêts (figure 14, plans inclinés représentés) à la scie egoïne. La matière est ensuite enlevée par passages successifs (figure 14, plans horizontaux représentés) d'un ciseau à bois coudé (non présenté).



Le luthier donne en réalité au luth ses côtes extérieures d'ébauche : il ménage une surépaisseur latérale **e II** = 20 mm (voir figure 14) sur les bords extérieurs, et il conserve une bande centrale d'épaisseur **e III** = 10 mm (voir figure 14).

Deux remarques par rapport à cette opération :

- du point de vue pratique, le détournage de la caisse creusée préalablement est très judicieux. En effet, pour les besoins de l'isostatisme, cette étape de sculpture pourrait difficilement s'effectuer avant l'étape d'évidement (: paragraphe 4.2.2). Une fois la silhouette extérieure formée, le bloc de bois n'offrirait alors plus aucun plan brut de maintien, et ne pourrait que difficilement être immobilisé pour les tâches de sculpture massive ou d'évidement.
- Cette découpe du bois suit en fait les fibres du bois, et l'opération devient d'autant plus délicate, à mesure qu'on désépaissit la coque creuse. A l'observation de 2 épaves, nous pouvons dire que cette étape se conclut parfois par la crevaison, donc la perte de l'instrument.

5.2.6 La sculpture externe de la tête, ou *ragaba*

Cette sculpture est en réalité la passe de finition de l'ébauche externe (Figure 16 ter) que constituait l'étape précédente. Le luthier détoure les parois intérieures de la tête . Les surfaces extérieures , puis intérieures de la tête sont ébauchées à la lime à bois plane, puis les arrêtes sont travaillées finement, essentiellement à l'aide des limes à bois et de papier de verre (figure 14).



Figure 15 : la sculpture de la tête *ragaba*, essentiellement à la lime à bois. (Photo Samir MOKRANI)



Figure 15 bis : caisses évidées (Photo Pierre d'HEROUVILLE)

On observe sur ces instruments, que les parois de la tête seront par la suite maintenues et renforcées en rapportant des pièces entretoises ornées (figure 16).



Figure 15 ter : manche évidé, après la première ébauche (Photo Pierre d'HEROUVILLE)



Figure 16 : cette vue montre les plans de jonction des pièces ouvragées. Le piton a été sculpté dans une pièce de tunub, puis rapportée sur la tête (Photo Pierre d'HEROUVILLE)

Figure 16bis : Tête *ragaba* ouvragée. Le piton a été sculpté dans une pièce de tunub, puis rapportée sur la tête (Photo Pierre d'HEROUVILLE)

5.3 La touche ou sadr,

Le tracé de la touche s'effectue à la mine en posant la caisse sculptée sur une plaque de pin « *souedi* », de la même facture que les tables de luth *oud*. Celle-ci est ensuite découpée à la scie égoïne. Cette touche sera ensuite ouvragée :

- Les arêtes sont cassées à la lime à bois plane,
- Le grain de ponçage définitif de la touche est fin (=papier de verre).
- La touche est en outre ornée d'une rosace taillée dans la masse à la scie à détourer(voir ci-dessous le paragraphe Finitions).La découpe est ensuite ébavurée à l'aide de limes à bois de petites dimensions. La découpe à la scie a remplacé le procédé ancien, plus laborieux, qui ***recourait à des poinçons chauffés au rouge pour le percement point à point des orifices de la rosace.***

La touche est fixée par des clous dorés, dans l'épaisseur E2 du manche. les ajustements avec la caisse sont précis.

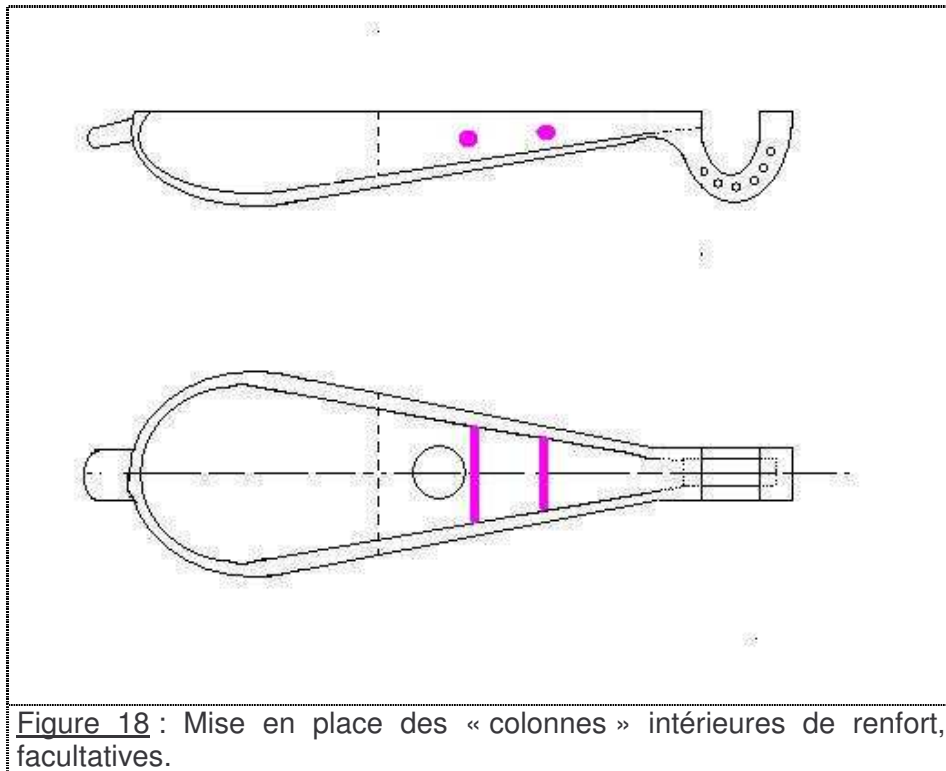


Figure 17 : ébavurage de la rosace (Photo Samir MOKRANI)

5.4 Les colonnes

Le luthier explique qu'il a parfois recours à des étais en pin, ou « *colonnes* », pour renforcer le puits du manche par l'intérieur. A son appréciation, il évalue si la rigidité de la caisse creuse est suffisante, par exemple lorsque le bois est tendre et la paroi trop fine . Lorsque c'est le cas, il taille 2 à 3 étais en pin de section 5 mm x 4 mm et les colle à l'intérieur du manche (implantation schématique, figure 18), arc-boutés aux parois intérieures du manche. Le positionnement de ces étais est important pour la fonction acoustique du manche. Il n'est

donc pas question de fixer ces étais au droit de la position de jeu des quatre doigts de la main gauche (dite « 1^{ère} position » chez les luthistes).



5.5 Le traitement de la peau, ou *jaldah*

La préparation de la peau est un process parallèle à la sculpture de la caisse monoxyle. Nous avons peu d'informations sur ce process, car Fuad a pour usage de le confier à d'autres artisans (équarisseur, tanneur, teinturier).

A la commande d'un instrument, le luthier sollicite l'équarisseur, afin de se procurer une peau de chevreau nouveau-né. L'exigence est élevée sur la qualité de cette peau. En effet, le luthier souhaite des peaux extrêmement fines et très souples. Celui-ci se procure généralement ce type de peau à l'occasion des fêtes séculières yéménites, telles que le Mouled ou la circoncision des jeunes enfants.

5.5.1 L'équarissage

L'équarisseur nettoie la peau. Nous ne disposons d' aucune information particulière sur cette phase.

5.5.2 La tannerie

La peau est tannée à sec. ***Les traitements chimiques ont pour rôle, selon le luthier, de figer l'élasticité thermique de la peau, et de prévenir ainsi les dilatations futures éventuelles.*** Cette phase est décrite en trois étapes :

- le cuivre est débité d'un morceau brut de tôle de cuivre.

- le tanneur pile les fragments de cuivre obtenus en limaille.
- la peau est tendue à plat sur une table.
- la peau est enduite à sec de chaux et de limaille pilée.

5.5.3 La teinture

D'après le luthier, le teinturier recourt également au même type de limaille de cuivre. Il prépare une décoction liquide de pigments et de limaille dans un seau (figure 15). La peau est ensuite abondamment imprégnée de cette décoction par enduit. Elle est ensuite essorée (figure 18) et séchée.



Figure 19 : essorage d'un échantillon de peau, après le bain de cuivre. Le luthier fait ici l'office du teinturier. (Photo Samir MOKRANI)

5.5.4 La tension de la peau

La tension de la peau sur la caisse et l'élément capital de la fabrication des *qanbus*. Nous observons que cette fixation fait à la fois la qualité acoustique majeure et la durée de vie de l'instrument.

Au cours de notre entretien, le luthier a insisté sur deux étapes de cette tension :

- Dans un premier temps, le luthier procède à l'assouplissement élastique de la peau par traction, au moyen de d'ecarteurs artisanaux. La traduction est malaisée et l'objet ne nous a pas été présenté, mais sa description évoquait le fonctionnement d'un étau ou d'un serre-joint. Cette tension est longue, et le luthier a bien expliqué qu'il tirait sur la peau jusqu'à ce qu'il parvienne à voir la lumière à travers, ce qui est selon lui un bon critère indicateur de la souplesse et

de la finesse obtenue. A notre avis, ce critère n'est pas sans rappeler la translucidité des tables d'harmonies de luths tar iraniens.

- La peau est ensuite collée sur la caisse à l'aide d'une forte colle végétale. Ce procédé est d'autant plus remarquable, que depuis longtemps déjà, les dérivés africains du qanbus recourent à des techniques de tannage et de tension des membranophones (tambourins *tari*) , à savoir des chevilles en os de bœuf , voire de bois, plantées sur toute la circonférence de la caisse. Ce procédé est connu au Yémen et le luthier rapporte qu'il l'a observé sur des qanbus d'ancienne facture.

A l'usage, le luthier attire l'attention sur la tension de la peau, et les risques de crevaisson qui en résultent , à l'instar des tables d'harmonie similaires des luths *Tar* d'Iran. Par contre , les usagers ignorent les phénomènes de plastification de la membrane par l'effort de pression prolongée des cordes tendues. Contrairement aux membranophones ou aux gambus des swahili, aucune précaution n'est prise dans la détente de la peau à sa position de repos.

5.6 Les clés , ou *mafatih*

Les clés (figure 21, 22) sont manufacturées à la main dans des barreaux de bois dur (voir liste des bois durs, paragraphe 2) ; A notre grand étonnement, elles sont réalisées sans aucune machine tournante, ni tour, ni pièce de révolution. Le luthier explique que ces pièces de bois sont trop fines et trop travaillées pour être tournées mécaniquement telles que des clés de luth *oud*. Chaque clé est donc sculptée à la main et au ciseau à bois, probablement prise à l' étau, avec un soin d'orfèvre. Le luthier rapporte que chaque clé nécessite un minimum de 3 heures de travail.

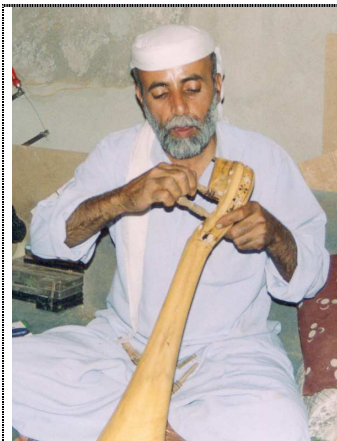


Figure 20 : ajustage des clés *mafatih* sur la tête, ou *ragaba* (Photo Julien DUFOUR)

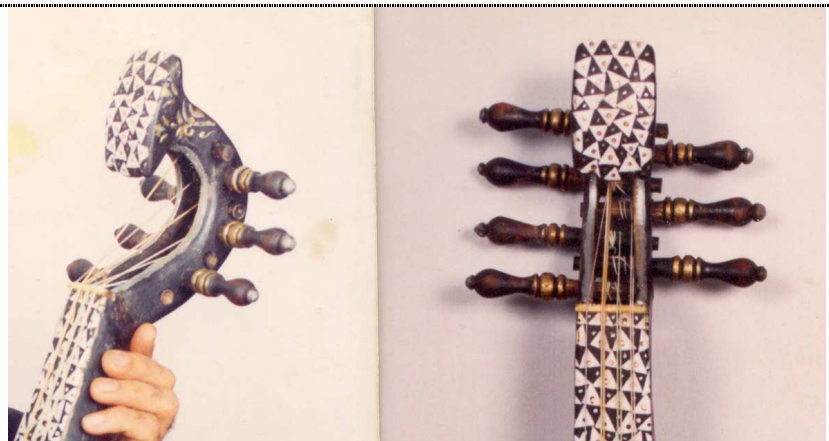


Figure 21 et 22 : clés artisanales réalisées à la main par Fuad AL GU'TURI sur des copies d'ancien, dans les années 1990.(détails de photos remises par le luthier)

Les cordes sont des cordes de oud conventionnelles (nylon et metal). Jean LAMBERT a précisé dans son ouvrage que les cordes sont accordées comme suit, dans le sens croissant :

Do, métal –
Re , boyau (chœur de 2 à l'unisson) –
Sol , boyau (chœur de 2 à l'unisson) –
Do , boyau (chœur de 2 à l'unisson).

5.7 Les finitions

L'ajustage des pièces principales entre elles n'a pas été abordé au cours de notre entretien, mais l'observation des outils nous laisse supposer que les méthodes usuelles de menuiserie , telles que la colle végétale , les clous à tête rondes et les serre joints sont largement utilisés.

5.7.1 Le chevalet, ou *musi*

Cette pièce de bois est sculptée dans la masse. La plupart des pièces réalisées par HAMID et AL GU'TURI rivalisent de finesse et de fragilité. La hauteur de cordes est fréquemment d' environ 10 mm.

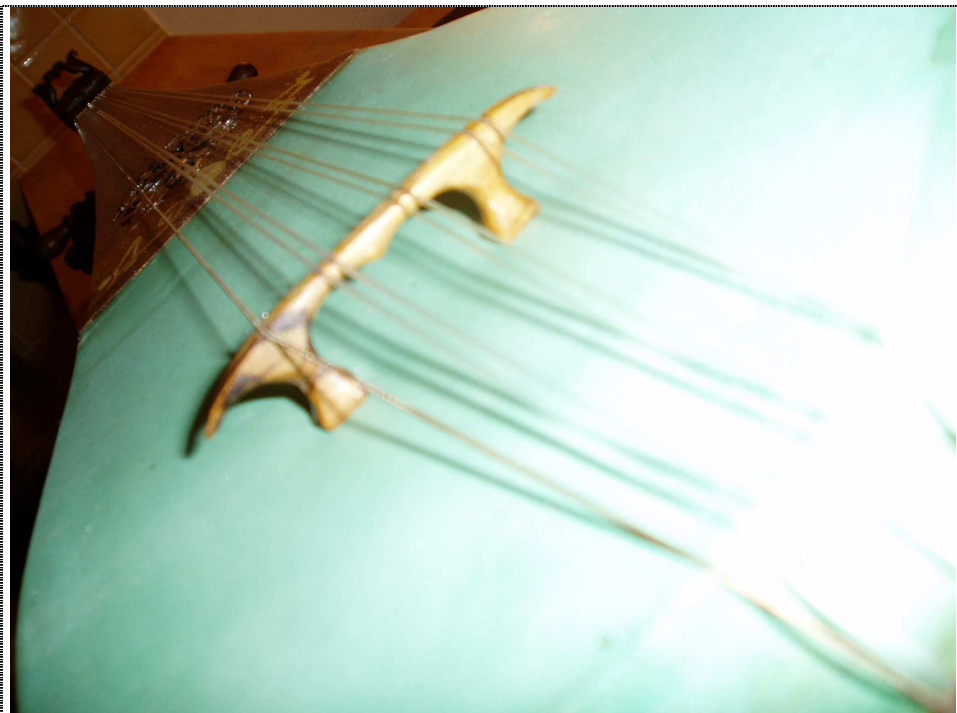


Figure 23 : chevalets sculptés dans la masse. (Photo Pierre d'HEROUILLE)

5.7.2 La décoration

Comme mentionné au paragraphe 2, Fuad AL GU'TURI décore les instruments de décorations, inspirées d'instruments anciens. Il s'agit des différentes finitions :

- des motifs figuratifs sculptés sur l'arrière de la caisse (très fréquent).
- des motifs figuratifs ou géométriques sculptés sur le bord de la caisse (Figure 23, très fréquent).
- des bandes de bois, collées sur le bord de la caisse (très fréquent).
- sculpture figurative ou géométrique des entretoises de la tête (figure 7 et 15, très fréquent)
- des motifs figuratifs en clous dorés rapportés dans la masse (peu fréquent, copie d'ancien).
- des motifs géométriques en clous dorés rapportés sur la peau (peu fréquent, copie d'ancien).
- des motifs figuratifs sculptés sur les cotés et l'extrémité de la tête (très fréquent).
- des motifs figuratifs sculptés ou marquetés sur la touche (peu fréquent, généralement copie d'ancien).
- une plaque de cuivre ornementale sur le « toit » de la table (peu fréquent, copie d'ancien).



Figure 24 : plaque décorative, initialement gravée pour l'exemplaire commandé par le musée Horniman. Le luthier préférera finalement l'incrustation en marquetterie de motifs de bois blanc (Photo Pierre d'HEROUILLE)



Figure 25 : « toit » d'un qanbus décoré d'une plaque gravée, au début du XX eme siècle. (Photo Pierre d'HEROUILLE)

- la teinture en noir de la caisse (peu fréquent, généralement copie d'ancien).
- la teinture en noir ou vert de la touche en pin (peu fréquent, généralement copie d'ancien).
- la rosace taillée dans la masse de la touche en pin (fréquent, tous types) à l'aide de la scie à détourer. Cette technique a remplacé le procédé antérieur, plus laborieux qui recourait à des poinçons chauffés au rouge pour le percement point à point des orifices de la rosace.
- un miroir fixé sur la tête (très fréquent). Ce motif existait sur certains *qanbus* anciens. Il n'est pas sans rappeler les miroirs fixés sur la tête des violons *saranghi*

des mediums balochi et gujarati. Voir également la même fonction magico-religieuse sur les miroirs qui ornent les lyres tanboura du zar (ex : lyres décorées du Soudan, Bahrain).

- un vernis incolore (très fréquent).

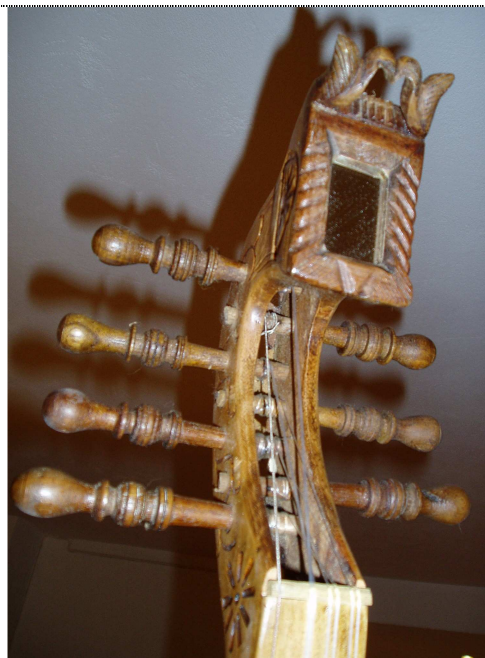


Figure 24 : décor sophistiqué pour une tête *ragaba* ouvragée. (Photo Pierre d'HEROUILLE)



Figure 25 : décoration de la tête avec l'assistance de la scie électrique rotative. (Photo remise par le luthier)

La technique de gravure en creux des bas de caisse et de la tête sont spécifiques. Fuad a meulé des poinçons à des formes géométriques spécifiques. Il les utilise ensuite, pour graver les flancs de la caisse de motifs floraux à l'aide d'un maillet en bois.

Chaque exemplaire présente une combinaison de certains de ces dessins originaux, si bien qu'il n'existe que peu de luths produits identiques. Peu d'exemplaires cumulent tous ces critères, ceci dit, on peut s'attarder sur deux exemplaires réalisés dans les années 80, qui furent des sortes de copies d'ancien, et qui présentaient en outre une touche ornée de mosaïques en marquetterie noire et blanche.

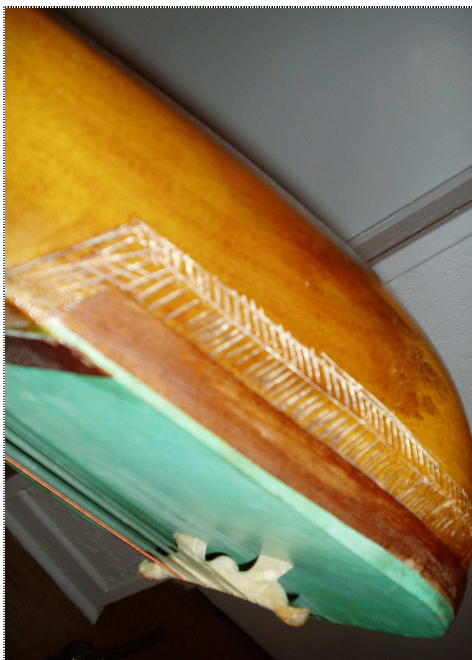


Figure 26 : éléments décoratifs sommaires : bandes collées et motifs géométriques sculptés sur le bord de la caisse (Photo Pierre d'HEROUILLE)

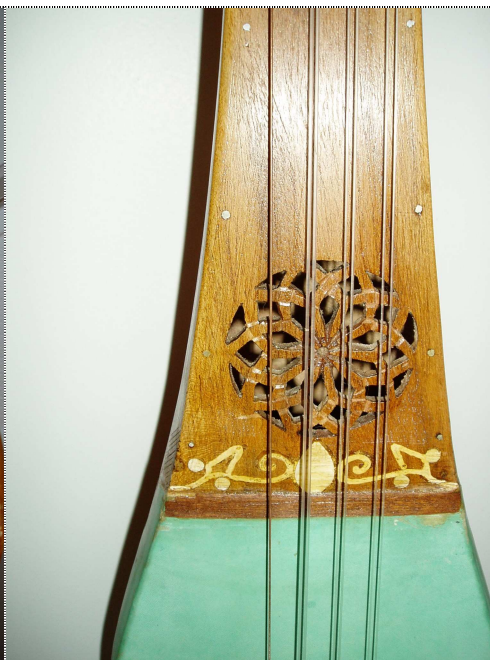


Figure 27 : décors de la touche : rosace et motifs géométriques en marquetterie (Photo Pierre d'HEROUILLE)

En conclusion, rappelons que Fuad AL GU'TURI exerce son métier avec l'esprit de renouvellement dans son art. On peut caractériser son savoir-faire par les spécificités suivantes :

- l'habileté, démontrée avec un esprit de renouvellement
- l'appropriation des procédés modernes de la menuiserie, avec un certain bon sens
- la persévérance et l'exigence
- le bon sens , basé sur sa propre pratique musicale
- une passion manifeste, notamment pour le type qanbus, assumée dans un contexte de persécution.

Cet art est illustré par une production de qualité relativement constante. Comparées à des modèles antérieurs, les silhouettes sont inhabituellement courbes et fluides. Le goût pour la décoration géométrique est également un leitmotiv inhabituel de sa production . Soulignons enfin la qualité sonore du résultat, liée à la maîtrise de la préparation et de la tension du cuir. Ses luths traduisent une vision moderne et respectueuse des instruments anciens. Fuad AL GU'TURI s'efforce de transmettre sa patience et son art à son jeune fils Saddam, qui contribue déjà à sa production.

BIBLIOGRAPHIE

[B45-BK] : *Bonnenfant, Guillemette & Paul*, « L'art du Bois à Sanaa », ISBN 2 8857 44 315 3, Edisud Publ., Aix en Provence, 1987. An illustrated Introduction to the traditional Furnitures & Doors of Sanaa. (**ie**)

JAZIM, Muhammad, « Lumière de la Connaissance (Nûr al-ma'ârif), Règles, lois et coutumes du Yémen sous le règne du sultan rasoulide al-Muzaffar », Sanaa, 2003, Centre Français d'Archéologie et de Sciences Sociales de Sanaa (CEFAS).

[L4-BK] : *Lambert, Jean*, « La médecine de l'âme / le Chant de Sanaa dans la société yéménite », ISBN n° 2-901161-48-0, Collection de la Société française d'ethnomusicologie, Hommes et Musiques, Société d'ethnologie, Nanterre, 1997. A living Panorama of the sana'i Music. Includes an Archive CD : [*Al-Harithi, Mohammad, Al Ajami, Hasan and al.*, «Médecine de l'âme](#) », compiled by the CNRS, CD of the private Archives of Mr Jean Lambert. (**e**)

[L5-BK] : *Lambert, Jean*, « L'Heure de Salomon », published in Qantara Monthly n°15 of the Institut du Monde Arabe, Paris, 1997, [excerpt from « La médecine de l'âme / le Chant de Sanaa dans la société yéménite »](#), ISBN 2-901161-48-0, Collection de la Société française d'ethnomusicologie, Hommes et Musiques, Société d'ethnologie, Nanterre, 1997. A living Panorama of the sana'i Music. Includes an Archive CD : [*Al-Harithi, Mohammad, Al Ajami, Hasan and al.*, «Médecine de l'âme](#) », compiled by the CNRS, CD of the private Archives of Mr Jean Lambert. (**e**)

[M27-BK] : *Mokrani, Samir*, « Le Chant de Sana'a ; de la préservation d'une musique savante ; enjeux et défis », DESS Work , Institut Universitaire d'étude du développement, Université de Genève , 2005 . A DESS Graduate Work describing the Relics and Future of the ghina sana'ani. Includes numerous Interviews with [AL AJAMI](#) about the roots of the [humeyni](#) and the sanaani musicians in the XXth century. Introduction to the dedicated Preservation Program by the UNESCO . Courtesy of the Author. (**e**)

Zonis, Ella , « Classical Persian Music », p. 179, Harvard University Press , Cambridge-Massachussets, 1973, Harvard University Press.