MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

ANNALES ISLAMOLOGIQUES

en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne en ligne

AnIsl 53 (2020), p. 49-94

Rafik Al-Akouri

Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)

Conditions d'utilisation

L'utilisation du contenu de ce site est limitée à un usage personnel et non commercial. Toute autre utilisation du site et de son contenu est soumise à une autorisation préalable de l'éditeur (contact AT ifao.egnet.net). Le copyright est conservé par l'éditeur (Ifao).

Conditions of Use

You may use content in this website only for your personal, noncommercial use. Any further use of this website and its content is forbidden, unless you have obtained prior permission from the publisher (contact AT ifao.egnet.net). The copyright is retained by the publisher (Ifao).

Dernières publications

9782724711264	*La chapelle d'Osiris Ounnefer Neb-djefaou*	Laurent Coulon
9782724711752	*Guide du Caire Islamique*	Hadrien Collet
9782724711660	*Mélanges de l'Institut dominicain d'études orientales 41*	Adrien Candiard (éd.)
9782724711745	*Bulletin archéologique des Écoles françaises à l'étranger (BAEFE)*	
9782724711271	*Du côté de chez Zeus*	Emmanuel Botte (éd.), Hélène Cuvigny (éd.), Michel Reddé (éd.)
9782724711677	*La Description de l'Égypte*	Paul-Marie Grinevald
9782724711714	*La pensée et la pratique pharmacologiques d'Avicenne*	Sylvie Ayari
9782724711899	*BCAI 40*	

© Institut français d'archéologie orientale - Le Caire

JEAN LAMBERT, RAFIK AL-AKOURI*

Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite

Les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)

RÉSUMÉ

Les premiers enregistrements commerciaux de musique yéménite furent réalisés à Aden, à la fin des années 1930, à l'époque de la colonie britannique. Ces disques 78 tours furent d'abord édités par une compagnie étrangère, Odeon, puis par plusieurs compagnies locales, dont Aden Crown, Jafferphon et Tahaphon. Rapidement, c'est l'ensemble des traditions musicales urbaines du Yémen, *ṣanʿānī*, *laḥǧī*, *ḥaḍramī*, etc., qui furent ainsi reconnues et diffusées dans l'ensemble du pays, entre 1935 et 1960. On évalue ces premiers enregistrements à plusieurs milliers de disques. Cependant, ils sont encore très mal connus, et il est difficile d'en établir une chronologie, les divers documents disponibles n'étant jamais datés. Dès lors, cette recherche doit recourir à une sorte d'« archéologie industrielle et musicale » tentant de délimiter des fourchettes de dates, des périodes et des corrélations temporelles de manière approximative. Simultanément, l'actuelle « patrimonialisation sauvage » de ces musiques sur la Toile permet un accès aisé à beaucoup d'enregistrements sonores sur les plateformes grand public, en particulier YouTube. Ceci représente un progrès immense pour le processus d'inventaire, mais aussi une solution de stockage très aléatoire que la recherche doit essayer de compenser par un effort accru de documentation, notamment par l'élaboration d'une base de données. La réception des disques par la société yéménite durant ces vingt-cinq années prolifiques du XXe siècle nous montre que ces disques eurent une influence importante sur la pratique musicale, ainsi que

* Jean Lambert, ethnomusicologue, musée de l'Homme, Paris, jean.lambert@mnhn.fr
Rafik al-Akouri, directeur du Centre du patrimoine musical du Yémen (*Markaz al-Turāṯ al-mūsīqī al-yamanī*), ministère de la Culture, Sanaa, rafiksaad@gmail.com

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

sur un aspect plus subtil de la musique yéménite : la définition des genres régionaux qui eut une grande importance dans la construction de l'identité culturelle des Yéménites même à une époque plus récente.

Mots-clés : disques 78 tours, Internet, luth, patrimoine culturel, Yémen

ABSTRACT

The first commercial recordings of Yemeni music were produced in Aden in the late 1930s, at the time of British colonization. These 78 RPM records were first published by a foreign company, Odeon, followed by several local companies, including Aden Crown, Jafferphon and Tahaphon. All of the urban musical traditions of Yemen—*ṣanʿānī*, *laḥǧī*, *ḥaḍramī*, etc.—soon gained recognition and were broadcasted throughout the country in the years between 1935 and 1960, in spite of the ban on music in the north. These first recordings, which are estimated to comprise several thousand records, are still largely unknown. Establishing a chronology has proven difficult, since the various documents that are available are never dated, and many other documents, such as articles from the press, are not currently accessible.

This research must therefore resort to a kind of "industrial and musical archaeology" which attempts to define approximate ranges of dates, periods and temporal correlations. At the same time, the current "wild patrimonialization" on the Internet of these music styles as a cultural heritage allows easy access to many sound recordings on mainstream platforms, particularly YouTube. While this represents great progress in the inventory process, it also implies a very haphazard storage solution for which researchers must try to compensate through increased efforts in documentation, in particular by the development of a database. The reception of the records by the Yemeni society during these twenty-five prolific years shows us that they had an important influence on the musical practice, as well as on a more subtle aspect of Yemeni music: the definition of regional genres which was of great importance in building the cultural identity of the Yemeni people, even until more recent times.

Keywords: 78 RPM records, Internet, lute, cultural heritage, Yemen

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les premiers enregistrements commerciaux de musique du Yémen furent effectués sur disques 78 tours à Aden, du milieu des années 1930 jusqu'à la fin des années 1950. Pour diverses raisons, ils occupent une place importante dans la culture yéménite : d'une part, ils sont parmi les témoignages les plus anciens de cette musique ; d'autre part, réalisés dans cette colonie britannique de l'océan Indien particulièrement cosmopolite qu'était Aden, ils se diffusèrent dans l'ensemble du Yémen, en particulier dans le Nord qui n'avait pas du tout le même niveau socio-économique, ni la même ouverture médiatique. Ces disques représentaient déjà à cette époque une première appropriation de la reproduction électrique de la musique par des musiciens, des techniciens, des commerçants locaux et un vaste public, soit une étape cruciale et fondatrice de l'histoire de la musique au Yémen. Leur documentation et leur étude soulèvent divers problèmes liés à leur existence passée, à leur redécouverte récente grâce à leur numérisation informelle, à leur nature de témoignage matériel d'une industrie qui, déjà à l'époque, faisait entrer le Yémen dans un marché mondial de la culture. Retracer leur histoire nous montre comment ils ont affecté les habitudes de production et d'écoute de la musique, ainsi que la construction des identités musicales du Yémen.

Avant les années 1930, les enregistrements de musique yéménite sont peu nombreux : quelques rares cylindres avaient été enregistrés par des linguistes autrichiens dans le Mahra et à Socotra[1], et par un musicologue allemand dans la région de Sanaa dans les années 1930[2]. Quelques enregistrements commerciaux précoces de musiciens arabes et yéménites avaient été effectués par des compagnies de disques 78 tours en Inde dans les années 1905 à 1930, mais ils figurent dispersés dans des catalogues indiens[3]. Leur inventaire reste à mener. Il en est de même pour les enregistrements faits par des Hadramis en Indonésie. Si les premiers disques 78 tours furent enregistrés à Aden à partir de 1935, c'est donc sensiblement plus tard que dans d'autres villes du Proche-Orient[4]. Ils le furent d'abord à l'initiative de deux compagnies étrangères entre 1935 et 1938 environ, puis par plusieurs compagnies yéménites qui prirent leur suite. Les musiciens étaient enregistrés à Aden, les matrices étaient envoyées en Allemagne et en Angleterre où les disques étaient pressés avant de revenir à Aden pour être vendus à la clientèle locale.

D'autres formes d'enregistrements auront lieu par la suite, sur bandes magnétiques à partir du milieu des années 1950, à la radio à Aden en 1954 et à Sanaa[5], en 1955. Nous ne les inclurons pas dans cette étude dans la mesure où, ayant un support technique différent, ils ne permettent pas la même facilité d'archivage. Nous n'avons pas non plus été en mesure d'étudier pour l'instant les disques 45 tours qui eurent un certain développement dans les années 1960[6],

1. Effectués par l'Académie impériale de Vienne en 1898, ces enregistrements sont conservés à la Phonothèque de la ville de Vienne.
2. Les enregistrements effectués sur des rouleaux de cire par Hans Helfritz sont conservés aux Archives sonores du musée d'ethnographie de Berlin.
3. Kinnear, 1994 ; 2000.
4. En Égypte, les enregistrements sur 78 tours avaient commencé en 1903. Gronow, 1981 ; Lagrange, 1994.
5. Lorsque l'imam Ahmed ouvrit la radio de Sanaa, pour répondre à l'influence grandissante de la radio égyptienne, et que l'on commença timidement à enregistrer quelques musiciens sur bandes magnétiques.
6. Un certain nombre de disques 45 tours sont conservés au Centre du patrimoine musical du Yémen.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

et qui ne manquent pourtant pas d'intérêt artistique. Dans le cadre restreint de cet article, nous nous cantonnerons donc aux disques 78 tours édités par des compagnies commerciales.

Dans un pays où l'oralité demeure le principal vecteur de la transmission de la musique jusqu'à nos jours, l'existence de ces enregistrements nous permet un premier archivage du patrimoine musical du Yémen selon des méthodes de documentation systématique, grâce au traitement industriel dont ces disques avaient fait l'objet à l'époque, avec numéro de catalogue, numéro de matrice, titre de la chanson, nom de l'interprète principal et, souvent, classement du genre selon sa provenance régionale[7]. L'établissement d'une telle documentation est tout à fait stratégique pour fonder un champ disciplinaire nouveau, celui de l'histoire de la musique au Yémen, qui est encore embryonnaire. Nous exposerons d'abord nos sources et nos matériaux, puis quelques enjeux majeurs de la recherche : la patrimonialisation anarchique actuelle sur Internet, la méthodologie d'« archéologie industrielle » requise pour re-documenter ces enregistrements et les ramener à la vie. Après un premier panorama de l'histoire des principales compagnies commerciales, nous examinerons également la réception de ces disques dans le public de l'époque et parmi les musiciens, puis nous verrons comment ce marché naissant interféra avec la construction d'identités musicales régionales.

Sources et matériaux

L'étude documentaire a pu être conduite sur la base d'un inventaire mené depuis le début des années 2000 avec le Centre du patrimoine musical du Yémen (CPMY, Sanaa ; en anglais : YCMH)[8], à partir d'une première collection de 400 disques collectés au Yémen pendant cette période. Élargi à d'autres sources, cet inventaire contient aujourd'hui environ 700 disques ou références de disques qui sont réunis dans une base de données[9]. Ceci n'est qu'un premier état des lieux, la quantité des disques publiés pendant cette période étant évaluée à plus de 3 000 disques (leur évaluation quantitative figure en Annexe 1). Les sources et les matériaux qui sont à notre disposition sont à la fois importants et fragmentaires. Nous pouvons les classer en plusieurs types de documents :

7. Le format des disques 78 tours était toujours le même : deux plages dont chacune durait un peu plus de 3 minutes. Certains disques contenaient la même chanson sur les deux faces, d'autres deux chansons différentes, voir *supra*.

8. Le CPMY a une page Facebook régulièrement alimentée : https://www.facebook.com/watch/?v=125955240909373, consultée le 30 avril 2019. Ce fut un choix consciemment assumé par les responsables du Centre, compte tenu des circonstances politiques existant au Yémen depuis au moins 2014.

9. À ce jour sur le logiciel Excel. Une première version de la base de données est en ligne sur HAL-SHS, déclinée en trois documents triés par : incipit poétiques ; compagnies et numéros de disques ; noms des interprètes :
– Jean Lambert, Rafik Akouri. 2020 .الاسطوانات الموسيقية التجارية الاولى في عدن (يمن). جرد بالشركات والأرقام (en ligne sur HAL-SHS)
– Jean Lambert, Rafik Akouri. جرد عام للتسجيلات التجارية الأولى في عدن. بالمطالع (en ligne sur HAL-SHS)
– Jean Lambert. جرد عام للتسجيلات التجارية الأولى بالفنانين (en ligne sur HAL-SHS) https://halshs.archives-ouvertes.fr/ (adresse provisoire) (n.b. : l'adresse en ligne définitive figurera dans la version électronique de la revue).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

a. les disques 78 tours collectés au Yémen, ainsi que quelques autres collections moins importantes[10] ;
b. les sources écrites représentées par plusieurs livres publiés au Yémen par des connaisseurs et des musicologues locaux, souvent assez bien documentés sur le plan des biographies et des titres de chansons[11]. En revanche, nous n'avons aucun témoignage direct des producteurs de disques, mais il faut espérer retrouver un jour certaines archives manuscrites ;
c. en matière de catalogues de disques, nous ne disposons pour l'instant que d'un seul, de la compagnie Aden Crown, mais nous savons qu'il en existe quelques autres dans des archives diverses[12] ;
d. des photos d'étiquettes d'une partie des disques collectés[13] ainsi que d'autres trouvées de divers sites Internet[14] ;
e. les sources sonores sur Internet : ce sont en général des chaînes sur la plateforme YouTube créées par des collectionneurs yéménites. Nous allons y revenir ;
f. il faut ajouter à tout cela les sources sonores collectées, principalement sur cassettes, avant l'apparition d'Internet (collections privées), et qui n'ont pas toutes été exploitées.

Pour de multiples raisons, de nombreuses imprécisions entourent ces références, notamment sur le plan quantitatif :

– certains disques ont pu être consultés et d'autres pas. Nous ne savons pas si tous les numéros d'inventaire correspondent à des disques réellement produits ;
– il arrivait que certains disques ne soient pas de tradition yéménite (parfois du Golfe ou d'Égypte) ;
– certaines compagnies donnaient un numéro d'inventaire pour chaque disque (Aden Crown, Jafferphon), mais d'autres donnaient pour chaque disque deux numéros, un pour la face A et l'autre pour la face B (Odeon[15], Tahaphon). Ceci affecte évidemment l'évaluation du volume de notre inventaire ;

10. Collections et fonds identifiés :
– un premier fonds de 400 disques collectés dans les années 2000, propriété du Centre du patrimoine musical du Yémen (ministère de la Culture, Sanaa) ;
– divers collections éparses : musée de l'Homme (Paris) ; fondation AMAR (Liban) ; collections privées.
11. Sources écrites :
– le livre de Muḥammad ʿAbdu Ġānim (1980) qui comporte une liste d'une centaine de numéros d'inventaire ;
– le livre de Muḥammad Muršid Nāğī (1984) qui comporte de nombreuses listes de titres de chansons par compagnies, ainsi que de biographies de certains des musiciens, mais rien sur l'aspect matériel des disques ;
– le livre de Muḥammad Muršid Nāğī de 1958, concernant la vie musicale à Aden dans les années 1950 ;
– les biographies de divers musiciens (Bū Mahdī, 1984 ; al-Ṣūrī, 1984 ; Ṭaʿālibī, 2004 ; Ṭaʿlab, 1984).
12. Notamment un catalogue Odeon et un catalogue Aden Crown se trouvant dans les archives de Robert Serjeant (1951, p. 51). Nous n'y avons pas encore eu accès.
13. Pour des raisons techniques, les disques du fonds du CPMY n'ont été photographiés qu'en partie.
14. Notamment le site Zeryab, animé par Aḥmad al-Ṣāliḥī : http://www.zeryab.com/a/Labels_Gallery_1.htm, consulté le 30 avril 2019.
15. Dans le cas d'Odeon, ce procédé d'inventaire connaît un changement en cours d'inventaire : avant le nº 100 environ, le chiffrage était impair/pair (1-2, 3-4), tandis qu'à partir de 100, le chiffrage devient pair/impair (100-101, 104-105).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– les disques étant toujours à double-face, les deux faces présentaient en majorité la même chanson, dotée du même texte poétique. Dans le cas contraire, nous avons introduit une entrée particulière dans la base de données (ce qui peut affecter le nombre total de références, mais pas de manière significative). En outre, il est assez courant, en particulier dans le chant de Sanaa, que la deuxième face présente une mélodie différente sur le même poème (ceci en fonction de la forme traditionnelle du chant de Sanaa qui est une suite composée en général de trois mouvements[16]). Dans ce cas, nous n'avons pas ajouté d'entrée particulière dans la base de données. En conséquence, les nombres indiqués recouvrent plutôt des poèmes que des mélodies ;
– pour certaines compagnies, nous disposons de trop peu d'informations ou de trop peu de disques ;
– certains disques n'ont pu être repérés que par la copie qui en a été trouvée sur Internet. Dans ce cas, nous n'avons pu documenter que le titre de la chanson, l'interprète principal, parfois la compagnie lorsqu'il y a une annonce vocale, mais jamais les numéros.

À toutes ces difficultés, il faut ajouter la détérioration des conditions de vie au Yémen depuis au moins 2014, qui affectent gravement les conditions de conservation des disques se trouvant au Yémen, certains disques ont même été volés. Pour cette raison, la copie de certains disques qui avaient été collectés n'a pas pu être effectuée, de même qu'une couverture photographique complète n'a pas pu être assurée.

La « patrimonialisation sauvage »[17] des musiques du Yémen

Les copies de disques 78 tours que nous avons pu trouver sur Internet nous ont permis d'enrichir considérablement notre documentation, et aussi d'en accélérer l'archivage, sans passer par l'étape de la numérisation. Phénomène spontané depuis une dizaine d'années, plusieurs chaînes YouTube ont été ouvertes, ainsi que quelques sites un peu plus structurés. C'est principalement le fait de collectionneurs privés, mais aussi de l'initiative institutionnelle du Centre du patrimoine musical du Yémen, qui a non seulement sa propre chaîne YouTube, mais aussi une page Facebook régulièrement alimentée[18]. On peut parler ici d'une « patrimonialisation sauvage », en ce que celle-ci ne suit que rarement des règles documentaires systématiques et professionnelles. On notera quelques-unes de ces initiatives les plus pertinentes, bien qu'aucune ne soit consacrée uniquement aux disques 78 tours :

16. La suite traditionnelle de Sanaa, la *qawma*, est formée habituellement de trois mouvements successifs : *dasʿa*, *wasṭā* et *sāriʿ*. Sur les disques concernés, on trouve en général une *dasʿa* sur la face A et une *wasṭā* sur la face B.
17. Voir l'article de Pierre France dans ce numéro.
18. Voir note 8.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– Aden Vintage : c'est la plus ancienne[19]. Elle réunit surtout des artistes du Sud, dont beaucoup sont postérieurs au 78 tours, mais comprend aussi une grande partie du chant de Sanaa, donc les plus anciens disques. En jouant sur la nostalgie, la dénomination de la chaîne indique bien le souci de patrimonialisation qui la guide ;
– Mudawwanāt (corpus) de Naǧd al-Ḥusaynī : outre sa chaîne YouTube appelée Nazboxe[20] dont la qualité sonore est la meilleure de toutes, ce collectionneur avait un site assez bien documenté, avec des biographies de musiciens[21] ;
– la chaîne Aṣwāt Yamaniyya (Yemen Sounds)[22] ;
– la chaîne YouTube du Centre du patrimoine musical[23] : c'est la plus fiable sur le plan des attributions, la documentation ayant été menée de manière systématique sur une collection concrète. Elle présente environ 150 pièces en ligne, presque toutes des copies de 78 tours.

Auparavant, ce type de document n'était disponible que copié sur des cassettes ou sur CD[24], donc moins accessibles et moins manipulables. Ces copies de disques se trouvant sur Internet sont souvent de qualité sonore médiocre, et sont en général mal documentées, donnant lieu à des erreurs d'attribution. Ces médias numériques présentent pêle-mêle des disques 78 tours et des copies d'autres supports, principalement bandes magnétiques et 45 tours, mais sans que cela soit indiqué. En revanche, ce sont des sources très utiles pour repérer les disques, avec au moins leur titre et leurs interprètes. Leur accessibilité nouvelle en fait un outil incontournable : c'est une manne d'informations et de documents sonores, à condition de pouvoir les localiser en ligne[25] et de le re-documenter. On doit remercier les collectionneurs privés qui les ont numérisés et les ont mis à la disposition du public. Naturellement, nous ne savons pas quelle sera la pérennité de ces documents sur l'Internet. Leur utilisation dans le présent article doit donc être considérée comme une solution provisoire, en attendant la constitution éventuelle d'une archive nationale

19. https://www.youtube.com/user/VintageoAden, consulté le 30 avril 2019. Un reportage à propos de cette plateforme : https://www.facebook.com/Aden.Vintage/videos/834054446622137/, consulté le 30 avril 2019.
20. https://www.youtube.com/user/nazboxe, consulté le 30 avril 2019.
21. Malheureusement, du fait de son décès récent, le site n'existe plus.
22. https://www.youtube.com/channel/UCvC6DEo1xItaVXxmLxqyCsg, consulté le 30 avril 2019.
23. https://www.youtube.com/channel/UCRUrDZZnAD70ARybWGNtNhg, consulté le 30 avril 2019.
24. Dans les années 1970 à 1990, on pouvait en trouver de nombreuses copies dans des petites échoppes de toutes les grandes villes du Yémen. Ces enregistrements étaient donc déjà connus et appréciés du public, mais assez dévalorisés par leur mauvaise qualité sonore, et les auditeurs ne savaient souvent même pas qu'ils provenaient de disques 78 tours.
25. Il s'agit essentiellement de reconnaître le format qui est de deux faces d'environ 3'00" à 3'30", avec une interruption au milieu. Il faut aussi apprendre à reconnaître la différence de son entre un 78 tours et une bande magnétique de la même époque : dans ce dernier format, le son est plus clair ; les musiciens sont plus nombreux, prennent plus leur temps et font notamment des introductions instrumentales. Sur les 78 tours, il y a rarement plus d'un, deux ou trois musiciens et quasiment jamais de percussion ni de chœur. Cela s'accompagne évidemment de craquements caractéristiques des disques, mais moins dans les dernières compagnies. On notera qu'ici, le chercheur est contraint d'adopter lui-même un positionnement contre-intuitif consistant à rechercher systématiquement les pièces ayant la sonorité la plus médiocre possible…

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

des musiques du Yémen. Il s'agirait alors de conserver hors du Web des copies ayant la meilleure qualité sonore possible et qui seraient mises en relation avec la base de données. Mais leur valorisation par la documentation ne peut être efficace que par un partage des informations de manière ouverte. On pourrait donc dire que dans une certaine mesure, il s'agit de re-matérialiser quelque peu ces documents dont la nature virtuelle a atteint ses limites.

Il convient maintenant d'insister sur le fait que tous ces documents qui viennent d'être cités ne nous permettent quasiment jamais d'effectuer des datations précises. Les disques ne portent pas de dates, mais les catalogues non plus (à la différence de ce qu'il en est des grandes compagnies occidentales et du Proche-Orient)[26]. Les ouvrages et les biographies nous en fournissent à peine plus, et les quelques dates indiquées sont souvent peu fiables. Néanmoins, l'un des principaux objectifs de cet article étant d'ébaucher une histoire des compagnies de disques ayant opéré à Aden, ce sont encore les disques qui, dans leur matérialité, restent notre meilleur guide.

Histoire et archéologie industrielle de la musique

L'étude des enregistrements sur 78 tours bénéficie de l'expérience accumulée par la recherche sur l'industrie du disque depuis plusieurs décennies[27], en particulier dans le monde arabe[28]. Progressivement, ce domaine a acquis, de la part de l'ethnomusicologie, la reconnaissance qu'il méritait[29]. Mais en dépit de l'aspect indéniablement unificateur de l'industrie du disque, une telle étude peut rencontrer des conditions et des problèmes différents d'une région du monde à l'autre.

Au Yémen, pour des raisons culturelles liées non seulement à l'oralité, mais aussi à la religion et aux conventions sociales, la musique avait toujours laissé très peu de traces dans les sources écrites[30], et ce problème se posait encore de manière dramatique jusqu'à la fin du XX^e^ siècle. Lorsque l'on essaie d'en établir la chronologie, on a toujours l'impression d'être dans une sorte de préhistoire où la rareté des témoignages concrets le dispute à la prégnance de nombreux récits de type mythiques qui tendent à brouiller les pistes. En conséquence, l'établissement d'un corpus d'enregistrements pouvant fournir des éléments objectifs de documentation de la vie musicale pour cette période entre 1935 et 1960 s'avère une étape stratégique, car elle apporte enfin une base plus solide à une telle étude (ce qui ne doit pas nous empêcher de prendre aussi en compte les musiciens et les musiques qui n'étaient pas enregistrés par ces compagnies).

Pour les mêmes raisons, l'établissement même d'un tel corpus se heurte à de nombreuses difficultés, en particulier celle de la datation. Comme on l'a vu, l'ensemble des documents qui sont à notre disposition ne portent quasiment aucune date précise. De sorte que, au cœur du XX^e^ siècle, même dans un domaine aussi balisé que l'industrie du disque 78 tours, le chercheur se retrouve pratiquement dans la même situation qu'un archéologue qui est réduit, pour des périodes beaucoup plus

26. Voir Racy, 1978 ; Lagrange, 1994, vol. 3.
27. Gronow, 1981 ; 1996 ; Gronow, Hofer, 2011-2015.
28. Racy, 1978 ; Lagrange, 1994.
29. Lindsay Levine *et al.*, 2013 ; Werkman, 2013.
30. Lambert, 1997, chap. 3.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

anciennes, à tenter d'interpréter des artefacts qui sont pour une grande part mutiques[31]. En même temps, la société yéménite n'était pas une société uniquement de tradition orale : elle faisait aussi un certain usage de l'écrit et de la datation, mais cela ne touchait que certains domaines comme le religieux (selon le calendrier lunaire), la culture lettrée et certains aspects de l'administration (par exemple l'état civil dans certaines classes sociales et, dans notre domaine, une certaine poésie chantée)[32]. Cela n'incluait nullement la musique, du moins jusqu'à une période plus tardive.

L'irruption de la modernité à Aden au début du XX^e^ siècle, à travers les activités portuaires et des industries locales, modifie profondément ces données anthropologiques, et en particulier, dans le domaine musical, elle apporte des produits manufacturés bien particuliers que sont les disques 78 tours. S'il faut aborder ce problème sous l'angle de l'archéologie, c'est donc plutôt celui de l'archéologie industrielle. En effet, pour cette dernière qui s'est d'abord intéressée aux premiers témoignages des activités de production moderne en Angleterre, il s'agissait de partir des traces et des indices matériels laissés par les activités ou les productions industrielles, pour établir des connexions temporelles et inférer des règles de fonctionnement[33]. À un autre niveau, plus anthropologique, la réflexion de Walter Benjamin sur la transformation des arts, et en particulier de la musique à l'époque industrielle[34], est particulièrement pertinente pour le Yémen, qui est passé directement de la tradition orale à la musique dupliquée en masse, sans passer par l'étape de la transcription musicale.

À l'époque, Aden était la seule ville cosmopolite de la région où une telle activité pouvait voir le jour, parce que cette colonie britannique, bien située sur la route des Indes, était un grand port de commerce en plein essor[35]. L'électrification y avait été effectuée dès 1925[36], ce qui avait permis la vente au public de disques 78 tours et de phonographes électriques dès leur apparition vers 1927. Certaines compagnies comme Aden Crown et Jafferphon mettaient en avant la technique électrique comme un argument de vente, dans les annonces vocales au début des disques (mais pas Odeon), bien que celle-ci ne fût plus tout à fait nouvelle, mais elle l'était pour le Yémen.

Les deux familles, al-Ṣāfī et Ḥamūd, qui développèrent les deux principales compagnies locales, Aden Crown et Jafferphon étaient également actives dans les industries culturelles naissantes à Aden comme le cinéma (dès le cinéma muet) ainsi que la radio et la commercialisation d'appareils électriques (voir fig. 13). Il faudrait, bien entendu, nous intéresser aux premières formes de distribution commerciale, aux premiers ingénieurs du son yéménites, ainsi qu'à la chaîne de

31. « L'archéologie musicale, et en particulier la préhistoire s'occupe de pratiques de tradition orale du passé, particulièrement celles qui ne faisaient pas usage […] de documents écrits » (Buckley, 1988, p. 110 ; voir aussi Hickmann *et al.*, 1998).

32. La région d'Aden, bien que colonisée par les Anglais depuis 1839, échappait en grande partie au calendrier grégorien, parce que les élites religieuses se basaient encore sur le calendrier islamique lunaire. Pour sa part, la production discographique apparue dans les années 1930 n'était pas effectuée dans une perspective patrimoniale, mais simplement commerciale, aussi ne faisait-elle pas partie des événements qui méritaient d'être datés.

33. Hudson, 2016.

34. Benjamin, 2000. Voir aussi l'article d'Anis Fariji dans ce numéro.

35. À la même époque, une métropole naissante comparable comme Koweït n'était pas en mesure de susciter une telle production locale de disques : les musiciens allaient se faire enregistrer en Irak ou en Syrie.

36. Yābilī, 2007.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

fabrication des disques, le transport des matrices jusqu'en Angleterre, comment les disques étaient pressés, et surtout par quelle(s) entreprise(s) britannique(s) ? Dans l'attente de pouvoir accéder à des informations sur tous ces sujets, il s'agit d'être particulièrement attentifs à leur aspect matériel, à la couleur des étiquettes, à la logique des numéros de série et des numéros de matrice, etc.

Nous pouvons aussi bénéficier de l'existence des quelques rares catalogues qui témoignent bien d'une forme d'intégration de certains de ces nouveaux modes de gestion industrielle, mais seulement dans certaines limites. Par exemple, le catalogue imprimé Aden Crown, qui date probablement de 1938, comporte une annonce commerciale de la compagnie des frères Ṣāfī, ce qui témoigne déjà d'un certain esprit « moderne », totalement étranger au Yémen auparavant. Il comporte aussi des numéros d'ordre dans le catalogue, mais en revanche, pas les numéros d'inventaire des disques correspondants, ce qui indique sans doute que ses auteurs n'avaient aucune conscience de l'importance de ces numéros de série. De même, il comporte pour chaque chanson le texte poétique écrit, ce qui le rapproche plutôt des recueils de chants traditionnels que les musiciens compilaient dans des cahiers manuscrits.

Ce problème de la datation des disques est encore accru par le laps de temps qui était nécessaire entre l'enregistrement des musiciens à Aden, le voyage des matrices jusqu'en Europe, puis le retour des disques pressés[37] : il devait être courant qu'un disque soit enregistré au cours d'une année calendaire et qu'il soit « publié » au cours de l'année suivante. Ici, on peut donc bien parler d'archéologie industrielle, avec toutes les difficultés que cela présente, en particulier cette distance entre le lieu d'enregistrement de la musique, le lieu de pressage des disques et celui de leur commercialisation.

Le présent article doit donc être considéré comme un premier état des lieux. L'expérience et la masse d'informations accumulées par les études mondiales sur les 78 tours pourront nous apporter des informations, notamment sur les deux seules compagnies étrangères ayant travaillé au Yémen, Odeon et Parlophon, ainsi que des indications méthodologiques. En revanche, pour les compagnies locales, l'examen des sources endogènes restera probablement déterminant. Un vaste domaine reste inexploré, c'est celui de la presse yéménite qui, à Aden, était assez dynamique. Malheureusement, étant donné la situation actuelle au Yémen, il ne sera probablement pas possible de mener cette tâche avant longtemps. On verra que pour les dates les plus récentes (années 1950), nous avons pu tout de même trouver quelques repères chronologiques dans la presse locale.

Si en archéologie de la musique, on a pu relativiser à juste titre l'importance de la chronologie pour donner la priorité à la reconstitution d'un contexte social[38], il n'en reste pas moins que la recherche de moyens de datation reste cruciale, ne serait-ce que pour reconstituer certains éléments de contexte, par exemple, comme on le verra, la coïncidence synchronique entre l'appellation de la compagnie Aden Crown et la nouvelle dénomination d'Aden comme « colonie de la Couronne » (en 1937), ou encore la poursuite des activités de la compagnie

37. Si le transport par bateau à vapeur prenait environ une semaine de Londres à Aden (déduction faite d'après Chemin-Dupontès, 1838, p. 691), après la Première Guerre mondiale, les moteurs diesel permirent de raccourcir le trajet.

38. Buckley, 1988, p. 113.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Jafferphon pendant la Seconde Guerre mondiale. Encore faut-il, pour y parvenir, accumuler le maximum d'indices de détails, même si ceux-ci ne sont pas datés, jusqu'à tomber enfin sur un élément de coïncidence provenant éventuellement d'un tout autre domaine, et qui pourra fixer une certaine chronologie. Pour certaines compagnies, on verra que la reconstitution d'une hypothèse chronologique ne se fait pas nécessairement de manière linéaire, du plus ancien au plus récent, mais au contraire, du plus récent au plus ancien.

Dans ces conditions, nous avons souvent été réduits à effectuer des recoupements et des comparaisons entre les disques, les informations fournies par les étiquettes et certains textes de chansons plus ou moins datés, ainsi qu'à formuler modestement quelques conjectures. À cette fin, nous fournirons fréquemment des fourchettes de dates, exactement comme les archéologues, en espérant évidemment que ces imprécisions pourront être résolues dans l'avenir grâce à l'obtention de nouveaux documents (ces estimations pour les dates d'activités des différentes compagnies sont résumées dans un tableau en Annexe 2).

Nous avons pu repérer sept ou huit compagnies ayant opéré au Yémen durant la période concernée. Curieusement, c'est pour les plus anciennes, Odeon, Aden Crown et Jafferphon, que nous avons le plus d'informations, alors que les plus récentes, celles des années 1950, Tahaphon, Azaziphon, South Arabia, nous sont encore mal connues, peut-être parce qu'elles étaient plus artisanales ou moins importantes en termes de volume de production. On peut aussi s'interroger sur les raisons de la disparité des collections représentées dans notre corpus : origine régionale des collections connues, rayon de diffusion commerciale de chacune des compagnies, popularité de tel ou tel chanteur, préférences de certains collectionneurs, etc.

Les premières compagnies étrangères

La compagnie Odeon

Fondée à Berlin en 1903, la compagnie Odeon devient une filiale de la société Carl Lindstrom, qui fut rachetée par la branche anglaise de Columbia Gramophone en 1926. En 1931, Columbia ayant fusionné avec Electrola, HMV et d'autres labels, forma EMI. Après que les nazis eurent pris le contrôle d'Odeon, l'usine Odeon fut détruite lors de l'occupation de Berlin par l'armée soviétique en 1945. Cette compagnie, allemande à l'origine, mais devenue en partie britannique, avait une branche en Inde où elle exerça son activité entre 1932 et 1938. Elle fut la première à enregistrer des disques 78 tours à Aden, pendant cette période (à moins que Parlophon l'ait précédée, mais cela n'est pas sûr). Elle opérait à partir de son bureau situé à Bombay, la capitale économique de l'Inde britannique, et où se trouvaient beaucoup de musiciens arabes et yéménites [39]. Comme à l'époque, Aden dépendait de la vice-royauté des Indes, et qu'il existait de nombreuses relations commerciales et de migration entre les deux pays, ce circuit s'établit de manière très naturelle. Aussi la compagnie Odeon pénétra facilement le marché yéménite. Mais l'examen attentif des étiquettes nous montre que la branche allemande avait elle aussi continué à produire des disques à Aden : les étiquettes de certains disques portent la mention « Made in Germany ».

39. Lambert, 2001 ; 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La société mère allemande d'Odeon étant passée sous contrôle nazi en 1936, on peut s'interroger sur la date à laquelle elle quitta l'Inde, et surtout le Yémen. Son activité de production de disques à Aden dura sans doute peu de temps, probablement entre 1934 et 1937[40]. En général, les étiquettes Odeon sont noires, mais certaines parmi les plus anciennes sont bleues (fig. 1).



Source gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

Fig. 1. Odeon, ʿAlī Abū Bakr Bā Šarāḥīl, *Yā man ʿaṭāyāh*. Made in Germany.



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 2. Odeon, ʿAlī Abū Bakr Bā Šarāḥīl, *ʿAẓīm al-šān*. Made in England.

40. Certaines sources mentionnent également 1938 (Serjeant, 1951, p. 51 ; Muršid Nāǧī, 1984, p. 180), mais sans que ces dates soient fondées, d'autant qu'elles ne font pas la distinction entre la branche anglaise et la branche allemande.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Entre les numéros 45-46 et 466, on trouve autant la mention « Made in Germany » que « Made in England » (fig. 2).

Leur charte graphique est légèrement différente[41]. Mais contrairement à notre attente, la distinction entre les deux lieux de fabrication n'en implique pas pour autant une entre les numéros d'inventaire, et ne définit donc pas deux périodes séparées : au contraire, les deux mentions sont réparties de manière assez égale tout au long des numéros, du moins jusqu'au n° 466 (dernier numéro de disque dont l'image nous est actuellement accessible). À tel point qu'au moins un même disque a été fabriqué à la fois en Angleterre et en Allemagne, sous le même numéro (*Yā ẓaby Ṣanʿā bi-ʿasğad*, n° 148/149). Il est donc évident qu'en partageant le même inventaire, les deux branches de la compagnie, l'allemande et l'anglaise, ont coopéré jusqu'à une certaine date, inconnue pour l'instant, et à partir de laquelle la branche anglaise a dû continuer seule. Selon cette hypothèse, les étiquettes des derniers numéros d'inventaire (qui nous sont encore inconnues) devraient porter uniquement la mention « Made in England ».

En ce qui concerne la commercialisation sur place à Aden, elle était assurée par des commerçants locaux, ce dont témoigne la présence sur certains disques Odeon d'une étiquette blanche avec la mention « Ḥusayn Aḥmad al-Ṣāfī » (en caractères latins et arabes), rajoutée sur le label circulaire et masquant souvent le copyright[42]. En revanche, on remarque que cette étiquette est apposée uniquement sur des disques fabriqués en Allemagne (en tout une dizaine, entre n° 45-46 et 466-467). On peut en conclure avec une relative certitude que ce Ḥusayn Aḥmad al-Ṣāfī était spécifiquement le distributeur des disques fabriqués en Allemagne.

La branche anglaise et la branche allemande n'avaient donc probablement pas la même stratégie de distribution, et de ce fait, elles étaient peut-être concurrentes sur ce plan. Bien que ce Ḥusayn al-Ṣāfī soit mal identifié, on ne peut que remarquer qu'il portait le même nom de famille que les frères Ṣāfī, les fondateurs de la compagnie Aden Crown (voir *infra*). D'ailleurs, les frères Ṣāfī publièrent également un catalogue général des disques Odeon[43], ce qui nous indique qu'ils y avaient également eu un certain intérêt commercial. Sans beaucoup forcer les données, on pourrait imaginer que ces deux branches de la même famille s'étaient partagé la distribution des disques Odeon, l'une de la branche allemande, et l'autre de la branche anglaise. La consultation de ce catalogue nous permettrait de beaucoup éclaircir la question de la diffusion commerciale des disques Odeon.

Nous apprenons aussi par une source littéraire[44] que le même Ḥusayn Aḥmad al-Ṣāfī proposa au musicien Muḥammad Ğumʿa Ḫān de lui produire 30 disques en 1939. Effectivement, un disque de lui figure vers la fin des numéros d'inventaire de la compagnie (n° 586, « Made in England »). Or, comme ce commerçant n'a jamais eu de label à son nom, cela semble indiquer que, étant déjà le distributeur d'Odeon, il avait essayé de passer à la production de

41. La mention « Made in Germany » est imprimée au centre de l'étiquette, et alignée à gauche, tandis que « Made in England » est imprimé au sommet de l'étiquette, inscrit au centre de la frise circulaire.
42. Par exemple : *Laqayt al-masqā/Qāl al-muʿannā*, Odeon 282-283, CPMY ; voir également Odeon 274.
43. *Al-katalūğ al-ʿumūmī al-ğāmiʿ li-kāffat usṭuwānāt Udyūn*. ʿAdan, Hilal Press, 1938, publié par les frères Ṣāfī (non consulté, mais signalé par Serjeant, 1951, p. 51).
44. Al-Ṭaʿālibī, 2004.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

manière informelle, en reprenant l'activité de la branche allemande d'Odeon, alors même que celle-ci était sur le départ, et que ces disques ont été finalement produits par la branche anglaise. Le rapprochement de ces derniers numéros d'inventaire et de la date de 1939 semble confirmer que la branche allemande d'Odeon avait dû cesser ses activités au moins vers 1938 et que la branche anglaise ne continua pas les siennes au-delà de 1940.

Nous disposons pour l'instant de 120 disques ou références, soit environ 150 chansons. En fonction de la série de numéros d'inventaire (de 1 à 700, environ), nous savons que ce sont potentiellement 350 disques qui ont été enregistrés par Odeon (un numéro pour chaque face de disque). En ce qui concerne les principaux artistes, on trouve chez Odeon les premiers grands chanteurs connus à Aden, par ordre d'apparition :

- ʿAlī Abū Bakr Bā Šarāḥīl (m. en 1951 ; né vers 1880-1890 ?), grand maître du chant de Sanaa, l'un des deux seuls à jouer encore du luth yéménite, *qanbūs* ou « luth de Sanaa », à l'époque à Aden : *Ġannā ʿalā nāyif al-bawāsiq*[45] ;
- Ibrāhīm al-Mās (1900-1966)[46] : en termes de quantité, c'est lui qui se taille la part du lion, avec environ 70 disques répertoriés, mais sans doute plus, qui ne sont pas encore connus : *al-Ġuwaydī naẓam*[47]. Comme on le verra, cet artiste prolifique enregistrera chez plusieurs autres compagnies[48] ;
- Aḥmad ʿAwaḍ al-Ǧarrāš[49], seulement quelques titres : *Layta bīḍ al-amānī*[50]. Mais il enregistrera lui aussi chez d'autres compagnies ;
- Faḍl Muḥammad al-Laḥǧī (1911-1967), l'artiste officiel du « Qumundān », le prince de Laḥiǧ[51], chantant principalement dans le style *laḥǧī* (une dizaine de disques) : *Sādat ʿuyūn al-mahā*[52] ;

45. Odeon, Ad. 164 : https://www.youtube.com/watch?v=EtnFbk3hn_A, consulté le 30 avril 2019. L'abréviation Ad. précède toujours les numéros des disques. Peut-être cela équivaut-il à « Aden » ?

46. Fils de Muḥammad al-Mās (voir *infra*), Ibrāhīm vécut à Aden toute sa vie. Il est de loin le musicien le plus prolifique (près de 200 disques à lui tout seul). Son style se caractérise par un effort de modernisation : à la différence de son père, il ne choisit pas le luth yéménite à quatre cordes, mais le luth oriental à cinq cordes. Il chante aussi quelques chants égyptiens, par exemple *Mattaʿ ḥayātak* (Odeon 494/495).

47. Odeon, Ad. 462-463 : https://www.youtube.com/watch?v=VHQ_S7_z29I, consulté le 30 avril 2019.

48. Chez Jafferphon et Tahaphon. On remarque qu'Ibrāhīm al-Mās n'enregistra quasiment pas chez Aden Crown, alors que son père, Muḥammad al-Mās, en revanche, y enregistra tous ses disques. Nous ne savons pas comment interpréter ces données sur le plan chronologique, mais il est très possible que le fils ait commencé à enregistrer quelques années avant le père. Il est également probable qu'il y avait une certaine concurrence entre Odeon et Aden Crown, donc des questions d'exclusivité.

49. Dates inconnues. Ce musicien éclectique enregistrera ultérieurement chez Aden Crown, Jafferphon et Tahaphon, et des styles régionaux très divers.

50. Odeon, Ad. 252-253 (pas d'enregistrement disponible).

51. Considéré comme le fondateur du style *laḥǧī*, il était le chanteur préféré du prince Aḥmad Faḍl al-ʿAbdalī, surnommé le Commandant (al-Qumundān) (1881-1943). Ce dernier était le frère du sultan de Laḥiǧ, ville voisine d'Aden. Dans ses mémoires, le Commandant rapporte que ses poèmes ont été chantés et enregistrés par Odeon et Aden Crown (voir plus loin).

52. Odeon (sans numéro) : https://www.youtube.com/watch?v=Jurvb9sU2S8, consulté le 1er octobre 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– Musʿid Aḥmad al-Laḥǧī, également un proche du Qumundān (une douzaine de titres). Comme le précédent, il apparaît dans les derniers numéros de l'inventaire : *Minnī masā al-ḫayr*[53] ;
– ʿUmar Maḥfūẓ Ġābba (m. 1965)[54], apparaît assez tôt dans l'inventaire (nº 85), mais est peu représenté (une dizaine de titres), chantant principalement dans le style *šiḥrī* et *ʿadanī* et des monologues comiques et de critique sociale[55] : *Badā ka-l-badr*[56].

Enfin, Odeon enregistra parmi ses dernières productions, une des premières œuvres d'un musicien qui était promis à un grand succès après la guerre, Muḥammad Ǧumʿa Ḫān (1901-1963)[57] : *Ḥabbirī yā nasmat al-siḥri*[58]. Significativement, cette chanson était classée à l'époque dans un genre encore jamais mentionné, *mukallāwī*, de la ville de Mukallā dont il était issu, mais qui s'effacera, après la guerre, devant le mot *ḥadramī*.

On notera que les 300 premiers numéros d'inventaire sont presque entièrement consacrés au chant de Sanaa (Bā Šarāḥīl et Ibrāhīm al-Mās), qui était considéré à cette époque comme le genre musical le plus remarquable ou le plus classique du Yémen[59]. Puis viennent des enregistrements de Musʿid al-Laḥǧī (*laḥǧī*), moins nombreux, mais qui expriment bien l'émergence du *laḥǧī* et sa contestation de la légitimité symbolique du *ṣanʿānī*, ce que l'on connaît bien par ailleurs par les controverses musicales de l'époque, notamment les textes du prince Aḥmad al-ʿAbdalī[60]. La production de cette première grande compagnie reflète donc assez bien les enjeux politico-culturels de la musique de l'époque (voir *infra*).

Ainsi, Odeon avait ouvert la voie à l'enregistrement commercial massif, en apportant aux Yéménites, à travers la présence de ses ingénieurs du son européens, un savoir-faire qu'ils allaient ensuite adopter et perfectionner en créant des compagnies locales.

53. Ad. 342-343 (pas d'enregistrement disponible).
54. Ġābba enregistra dans la plupart des compagnies, avant et après la guerre : Aden Crown, Jafferphon, Tahaphon et sera même filmé par la TV koweïtienne au début des années 1960.
55. Muršid Nāǧī, 1984, p. 141-145.
56. Odeon, Ad. 85-86 : https://www.youtube.com/watch?v=9Byha3FCArg, consulté le 30 avril 2019.
57. Lavin, à paraître. Une liste des chansons enregistrées par Ǧumʿa Ḫān figure dans l'ouvrage de Ṭaʿālibī, mais sans spécification de compagnie ou de références (2004, p. 171). Ǧumʿa Ḫān enregistra également chez Jafferphon puis Azaziphon. Ṭaʿlab (1984) rapporte qu'il aurait aussi enregistré 30 disques avec Ḥusayn Aḥmad al-Ṣāfī (1984, p. 40), ce qui est peut-être confirmé, par le fait que nous disposons d'au moins un disque, que Ǧumʿa Ḫān enregistra parmi les derniers édités par Odeon (Ad. 586). Ceci est aussi soutenu par le fait que ce membre de la famille al-Ṣāfī (fondatrice de la compagnie Aden Crown) était le distributeur de la branche allemande d'Odeon. Il est possible que ce diffuseur ait essayé de produire des enregistrements de musiciens sans réussir à créer sa propre compagnie, peut-être à cause de l'avènement de la guerre.
58. Odeon, Ad. 586-587 : https://www.youtube.com/watch?v=WVV69qdEEqI, consulté le 30 avril 2019.
59. Lambert, 1993, p. 174-175. De fait, le chant de Sanaa est une forme qui n'a cessé de gagner en classicisme, celui-ci ayant été mis en évidence à la fois par la recherche (Lambert, 1997 ; Lambert, Mokrani (éd.), 2013) et par la reconnaissance internationale de l'Unesco (classement sur la liste du PCI en 2003).
60. Lambert, 1993, p. 178.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La compagnie Parlophon

Cette compagnie allemande, une grande filiale de Gramophone puis de EMI, travaillait probablement elle aussi à partir de l'Inde[61]. Nous ne connaissons pas la date de début de ses activités à Aden, mais Serjeant pense qu'elle était la première[62], donc avant Odeon, ce qui pourrait la situer vers 1934 ou 1935. Elle enregistra divers artistes d'Aden et de Laḥiǧ, mais dans un nombre limité : sans doute pas plus d'une soixantaine de titres et de références, dont nous ne disposons pour l'instant que d'une dizaine (et aucun son numérisé).



Coll. privée Jean Lambert.

Fig. 3. Parlophon, Muḥammad Saʿīd al-ʿAdanī, *Bušrāk yā qalb*.

Les étiquettes se présentent à l'encre noire sur fond jaune pâle à jaune doré, avec le logo en forme de L majuscule pour Lindström et la mention « Made in Germany » (fig. 3).

Parmi les artistes enregistrés, seul Faḍl Mātir, un chanteur d'Aden, nous est un peu connu. Il se pourrait que ce soit la même personne que Faḍl al-Laḥǧī[63]. Il est probable que les activités de Parlophon à Aden furent écourtées, comme celles d'Odeon, par la montée du nazisme et l'émergence des problèmes que posait la présence d'une entreprise allemande sur le territoire britannique[64]. Par ailleurs, on notera que le graphisme de ses étiquettes fut ensuite repris presque tel quel par une compagnie locale, Jafferphon (voir *infra*), ce qui représente une influence réelle et durable, et qui s'accompagna peut-être d'un transfert de compétence dans le domaine de la prise du son.

61. Parlophon était une filiale de la société EMI, originairement allemande, mais devenue britannique. En Inde, la branche britannique continua de fabriquer des disques tardivement, au moins jusqu'en 1964, parce qu'il n'y avait pas d'électricité partout et que les Indiens avaient encore des vieilles machines à ressort pour les lire. http://www.yokono.co.uk/collection/beatles/india/78rpm/india_single_parlo_78.html, consulté le 30 avril 2019.

62. Serjeant, 1951, p. 51.

63. Les autres sont totalement inconnus : Muḥammad Manṣūr al-ʿAdanī, Salām al-ʿAdanī, Muḥammad Saʿīd al-ʿAdanī.

64. En tout état de cause, selon le site 45worlds, la branche allemande de Parlophon cessa ses activités en 1937 : http://www.45worlds.com/78rpm/label/parlophon-de, consulté le 30 avril 2019. Il est possible que ce fut le cas également à Aden.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Les compagnies yéménites

La compagnie Aden Crown/al-Tāǧ al-ʿAdanī

Aden Crown, en arabe : al-Tāǧ al-ʿAdanī, est une compagnie locale créée par un certain ʿAli al-Ṣāfī, entre 1937 et 1938 environ. Un catalogue précise : « Sayyid ʿAli ʿAbdallāh al-Ṣāfī et ses frères, agents et distributeurs pour Aden et les pays arabes et l'étranger, rue Zaʿfarān[65] à Aden » (fig. 4 et 5).

C'est la première compagnie purement yéménite. Les dates sont encore mal fixées : Muršid Nāǧī indique 1939[66], mais sans plus de précisions. On ne sait pas si elle a commencé avant qu'Odeon n'ait cessé ses activités : les deux ont-elles été contemporaines un certain temps, et éventuellement en concurrence ? Aḥmad Faḍl al-ʿAbdalī, le poète et prince de Laḥiǧ, raconte qu'il avait essayé de faire enregistrer une seconde fois une chanson déjà enregistrée chez Odeon, mais comme cela n'avait pas pu se faire à cause de l'arrêt des activités d'Odeon, la chanson avait été finalement enregistrée chez Aden Crown[67]. Néanmoins, cela ne nous donne pas une datation exacte.

Nous pouvons également prendre en compte d'autres types d'informations historiques plus globales. Du fait qu'Aden était devenue « colonie de la Couronne » en 1937, il est probable que l'idée de baptiser la compagnie « Couronne d'Aden » s'inspirait directement de cet événement politique, et donc en était postérieure. Une couronne dorée sur fond bleu figure d'ailleurs sur les étiquettes des disques. Il est donc probable qu'Aden Crown a été fondée entre 1937 et 1938.

La production globale de cette compagnie a été assez importante : environ 1 220 disques[68]. Mais manifestement, elle ne continua pas ses activités pendant la guerre. Les matrices devant être envoyées en Angleterre par bateau, et les disques



Fig. 4 et 5. Pochettes de disques Aden Crown.

Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

65. La rue Zaʿfarān est située dans le quartier historique de Crater.
66. Muršid Nāǧī, 1984, p. 187.
67. Al-ʿAbdalī, [s. d.]
68. Cependant, cette évaluation fait problème, car avant le nº 1000, nous ne disposons que de trois titres (nº 70, 330 et 488) : on peut donc se demander si la série de 1 à 999 recouvre la même quantité de disques réellement publiés.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

pressés devant être renvoyés de même à Aden, cela fut rendu très difficile par les dangers de la navigation à partir de 1940[69]. On peut donc penser qu'elle cessa ses activités vers cette date. Si ce nombre de références est avéré, la production fut donc très intense et sur une période très courte[70]. Actuellement, on lui connaît environ 190 disques ou références de disques.

Dans le seul catalogue Aden Crown[71] (non daté) dont nous disposons, nous apprenons quelques informations supplémentaires nous permettant de situer à peu près cette publication dans la chronologie[72]. On y trouve notamment le texte d'un poème chanté (en arabe) par Muḥammad Ḥasan al-Barbarāwī (probablement un Somalien de Berbera) (disque 25) racontant l'invasion de l'Éthiopie par les troupes italiennes de Mussolini, qui avait commencé en mai 1936. Cet événement nous fournit donc un repère supplémentaire, mais qui reste malgré tout relatif.

Les étiquettes des disques peuvent être classées en deux parties, selon leurs couleurs :

– écriture dorée sur fond bleu clair : n° 1003 à 1063 (fig. 6) ;
– écriture blanche sur fond noir : n° 1008 à 1213 (fig. 7).



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 6. Aden Crown Record/al-Tāğ al-ʿAdanī, Sālih ʿAbdallāh al-ʿAntarī, *Lā taqūlanna iḍā*, ʿadanī. Étiquette bleue.



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 7. Aden Crown Record, Aḥmad al-Ğarrāš, *Yā fātinī yā amīr al-ḥusn*. Étiquette noire.

69. Durant le conflit opposant entre autres l'Allemagne et l'Angleterre, le transport maritime était devenu très difficile, et le risque commercial aurait été trop important. Par ailleurs, l'Angleterre bombardée était toute entière mobilisée vers l'effort de guerre. La question de savoir si ces disques ne pouvaient pas être pressés en Inde reste ouverte : par exemple Gramophone/HMV avait une usine à Calcutta depuis au moins 1914. Mais pour l'instant, nous n'avons aucun indice allant dans ce sens.

70. En revanche, si la série de 1 à 999 n'était pas confirmée, on serait dans une configuration de temps et d'intensité plus modeste.

71. Un autre catalogue Aden Crown était en la possession de Robert Serjeant (1951, p. 51, note 1).

72. Dans ce catalogue, les disques ne portent pas de numéros d'inventaire, mais seulement des numéros d'ordre, de 1 à 30. Le rapprochement des titres avec l'inventaire du CPMY nous permet d'effectuer une demi-douzaine de recoupements. On remarque alors que ces disques correspondent à une série allant de 1040 à 1070. Ceci suggère que la parution de ce catalogue pourrait se situer entre 1938 et 1939.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Mais ces deux séries ne semblent pas être distinguées par une chronologie différente (bien que la seconde soit plutôt située dans les derniers numéros), elles semblent plutôt être parallèles ou se recouper en partie, et ce d'autant plus qu'au moins un numéro comporte à la fois une version bleue et une version noire (le nº 1008). Nous ne savons pas encore comment interpréter ces données.

Pour la première fois, des annonces vocales en début de disque vantent la technique électrique (ce sera aussi le cas de la compagnie Jafferphon), mais en fait, cette technique était déjà pratiquée par Odeon et Parlophon.

Aden Crown enregistra de grands artistes, mais aussi de nombreux autres moins connus, de la musique populaire d'en dehors d'Aden, puisque la compagnie promouvait « les voix arabes[73], adénites, de Laḥiǧ, bédouines, de Šiḥr, de la côte, de Somalie, de Sanaa, et les chanteurs les plus fameux d'Aden » (Catalogue). Parmi les plus connus, toujours par ordre d'apparition :

- Ṣāliḥ al-ʿAntarī (1905-1965)[74] (une vingtaine de disques) : *Mā waqfatak bayn al-kaṭīb wa-l-bān*[75]. Les disques consacrés à ce grand musicien ont une dominante de chant de Sanaa et quelques titres *laḥǧī* ;
- Muḥammad al-Mās (m. 1953)[76], le dernier musicien à jouer du *qanbūs*, mais qui, à la différence de Bā Šarāḥīl, n'avait pas été enregistré par Odeon. On dispose d'une vingtaine de disques ou de références : *Ḏāk al-ʿaḏūl mustarīḥ*[77] ;
- Musʿid al-Laḥǧī : *Qafayt yā nāṣiʿ al-qāma*[78] ;
- Aḥmad al-Ǧarrāš : *Yā ṭayr yā nāšir*[79]. Au nombre d'une trentaine, ses enregistrements sont très éclectiques, il chante à la fois du *ṣanʿānī*, du *ʿadanī*, du *Laḥǧī* et du *muhannad* (chansons dont les mélodies étaient tirées des films indiens à succès).

73. Peut-être égyptiennes.
74. Ṣāliḥ ʿAbdallāh al-ʿAntarī : grand musicien qui mena une carrière durable, mais qui n'enregistra ici qu'une trentaine de disques. La suite de sa production, après la guerre, sera surtout enregistrée sur bandes magnétiques. Il mourra à Sanaa en 1965, dans des circonstances troubles (Lambert, Mokrani (éd.), 2013, p. 244-246).
75. Aden Crown 1018 : https://www.youtube.com/watch?v=4eTV0E4q8xM, consulté le 30 avril 2019.
76. Selon la tradition orale, Muḥammad al-Mās aurait été originaire de Kawkabān, près de Sanaa, et se serait réfugié à Aden au début du XXe siècle, à cause des persécutions religieuses contre les musiciens (Lambert, Mokrani (éd.), 2013, p. 258). On ne sait quasiment rien d'autre de sa biographie, si ce n'est la carrière de son fils Ibrāhīm, beaucoup plus connue.
77. Aden Crown 1050 : https://www.youtube.com/watch?v=QTgU35luazs, consulté le 30 avril 2019.
78. https://www.youtube.com/watch?v=A9eqmAyxjYY&index=160&list=UURUrDZZnAD70ARybWGNtNhg, consulté le 30 avril 2019.
79. Aden Crown 1146 : https://www.youtube.com/watch?v=5cVmOWzOfF0, consulté le 30 avril 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

En plus de Faḍl al-Laḥǧī, et ʿUmar Maḥfūẓ Ġābba, déjà mentionnés à propos d'Odeon, Aden Crown enregistra pour la première fois de nombreux chanteurs et autres formes d'expression peu connus. En voici une brève liste par traditions régionales :

✦ a. Laḥiǧ

– Masrūr Mabrūk al-Laḥǧī (1911-1992) : a peu enregistré comme chanteur, mais était un grand poète ;
– Sālim al-Ṭumayrī ;
– de la musique militaire du sultanat de Laḥiǧ, dont une Mārš Bilqīs[80].

✦ b. Aden

– Ṭaha Muḥammad Ḫalīl (le frère de Ḫalīl Muḥammad Ḫalīl, fondateur de la Nadwa ʿAdaniyya, voir *infra*, Kayaphon) ;
– Hāmid ʿAwaḍ (inconnu) ;
– une pièce de théâtre en partie chantée, intitulée : *Riwāyat Hārūn al-Rašīd maʿa Qūt al-Qulūb* (Catalogue : 29-30)[81].

✦ c. Ḥaḍramawt

– Les frères Yūsuf et ʿAbd al-Qādir ʿAbd al-Ġanī[82] ;
– ʿAbdallāh Bā Zāġa ;
– Yislim Doḥī ;
– Muḥammad Ṣāliḥ al-Šiḥrī.

✦ d. Région de Sanaa, rural et populaire

– Aḥmad Qāyid al-Ṣanʿānī : probablement du *mizmār*, clarinette double en roseau (Catalogue : 2).

✦ e. Somaliens

– Aḥmad Harūš (titre en langue somalie).

Comme Odeon, Aden Crown se consacra donc principalement à la production de musiques citadines, c'est-à-dire du chant soliste s'accompagnant du luth, quelquefois accompagné aussi par un violon ; il y a peu de percussions (la technique d'enregistrement n'y est pas encore propice), et très peu de musiques rurales. Ce choix s'explique probablement par le fait que le

80. Bilqīs est le nom de la légendaire reine de Saba' (mentionnée dans le Coran), souvent invoquée par les Yéménites contemporains comme une ancêtre mythique.
81. Cette pièce aurait été composée par ʿAbdu ʿAğīn (communication personnelle avec Nizār Ġānim), un musicien qui avait aussi enregistré à son nom un certain nombre de disques chez Odeon.
82. Le plus célèbre des deux, Yūsef, est mort en 1958 (communication personnelle avec Nizār Ġānim).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

public susceptible d'acheter les disques était en majorité citadin[83], en relation avec l'émergence d'une classe moyenne éduquée et liée aux activités économiques de la colonie britannique.

Les enregistrements d'Abū Bakr Bā Šarāḥīl et de Muḥammad al-Mās, appartenant aux deux premières grandes compagnies, Odeon et Aden Crown, nous fournissent un corpus relativement important de chant accompagné du luth yéménite, le *qanbūs* ou *ʿūd sanʿānī* : alors que ces musiciens étaient déjà âgés, leur enregistrement montre à la fois la préséance symbolique qui était accordée au chant de Sanaa, et aussi le fait que le *qanbūs* était déjà sur le déclin à la fin des années 1930[84]. Cet instrument ne fut plus joué par aucun autre musicien enregistré, en particulier pas par le fils de Muḥammad al-Mās, Ibrāhīm, qui jouait uniquement du luth oriental. Par ailleurs, on peut s'étonner que la compagnie Aden Crown, qui enregistra Muḥammad al-Mās, ne produisit aucun disque de son fils Ibrāhīm. Sans doute y avait-il là des questions d'exclusivité.

À la suite des deux importantes compagnies pionnières que furent Odeon et Aden Crown, mais aussi de Parlophon dont l'activité fut plus restreinte, plusieurs compagnies locales vont prendre la suite, en particulier Jafferphon et Tahaphon. Leurs noms sont calqués à l'évidence sur le modèle de la compagnie Parlophon ou sur celui de la compagnie libanaise Baidaphon (fondée en 1905)[85].

Jafferphon (Ǧaʿfar fūn)

La compagnie Jafferphon qui fut créée au nom d'un certain Sayyid[86] Ǧaʿfar et frères, est le résultat de l'aventure industrielle et commerciale d'une famille remarquable qui avait joué un grand rôle dans l'introduction des formes de divertissement moderne à Aden : le grand-père, le sayyid Ḥamūd Ḥasan al-Hāšimī, venu de Muḫa, et installé à Aden dans le quartier ʿAydarūs, y avait introduit le cinéma muet en 1911. En 1925, lui et son fils Muḥammad avaient commercialisé à Aden les premiers gramophones et les premiers disques arabes et étrangers importés, soit l'année même de l'arrivée de l'électricité[87]. Par son fils Muḥammad, Ḥamūd avait eu, parmi beaucoup d'autres, deux petits-fils, l'un nommé Ǧaʿfar, et l'autre Ṭaha (mort en 2009 à l'âge de 89 ans). La première compagnie de production de disques contrôlée par la famille

83. On remarque la même tendance dans les enregistrements commerciaux en Égypte et au Maghreb : la musique citadine fut la première enregistrée, et la musique rurale ne fit son entrée dans les 78 tours qu'un peu plus tard (Lagrange, 1994 ; Poché, 1995). Au Yémen, elle ne commença à être enregistrée massivement qu'avec la cassette.

84. Lambert, Mokrani (éd.), 2013, chap. 3.

85. Racy, 1978. Dans son autobiographie et son récit de quelques enregistrements de sa poésie chantée, Aḥmad Faḍl al-ʿAbdalī mentionne la présence commerciale de Baidaphon à Aden (al-ʿAbdalī, [s. d.]). Ceci confirme l'information rapportée par Muṣṭafā Saʿīd selon laquelle Baidaphon y avait commercialisé les premiers appareils gramophones (coffret de CD *Les premiers chanteurs des Bilād al-Šām*, 2014), mais en revanche, ne s'était pas lancé dans la production d'artistes yéménites.

86. Ainsi, comme Aden Crown, cette compagnie avait été créée par un *sayyid*, c'est-à-dire un descendant du Prophète, classe éduquée qui était encore à l'époque socialement dominante à Aden.

87. Naǧīb al-Yābilī, journal *al-Ayyām*, 18 novembre 2007 : https://www.alayyam.info/news/368D9MO0-8TOA5M, consulté le 30 avril 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 8. Jafferphon, Muḥammad al-Makkāwī, *Yā muqīl al-ʿiṯār* (période jaune).

prit donc le nom de Ǧaʿfar, l'un des aînés, sous le nom de Ǧaʿfar fūn (en anglais : Jafferphon). Nous reparlerons bientôt de Ṭaha, car celui-ci créera une seconde compagnie un peu plus tard. L'empreinte du fondateur, le grand-père, surnommé « Master Ḥamūd » subsista très longtemps, comme le montrent les nombreuses annonces vocales en début d'enregistrement, le mentionnant sous cette forme quelque peu énigmatique : « Master Ḥamūd »[88].

La compagnie Jafferphon avait commencé à exercer avant la guerre[89]. Mais comme aucune datation ne permet de le certifier, il nous a fallu recourir à un examen approfondi du matériel. Nous nous sommes en particulier aperçu que le graphisme des premières étiquettes de Jafferphon était repris tel quel des disques Parlophon : la frise circulaire, la graphie du nom de la compagnie, etc. (fig. 8).

Il est donc évident que, d'une part, Jafferphon avait repris le design de Parlophon probablement lorsque cette compagnie allemande avait cessé ses activités à Aden peu avant la guerre (probablement vers 1937 ?) ; et d'autre part, qu'elle avait calqué son nom sur celui de Parlophon. Nous ignorons comment cela put avoir lieu sur le plan technique : un ingénieur du son yéménite avait-il pris la suite des ingénieurs allemands ? Est-ce que cela avait eu lieu immédiatement ou bien après plusieurs années ?

La numérotation indiquée dans l'inventaire du CPMY va de 0 à 1240 environ, soit quelque 1 240 disques, ce qui représente une quantité considérable. Nous disposons pour l'instant de 100 disques ou références de disques. Les artistes enregistrés par Jafferphon sont très divers, avec cependant certains éléments de continuité avec les compagnies précédentes. Les nouveaux artistes non enregistrés par d'autres compagnies figurent seulement pendant la « première période » ou « période jaune » (voir *infra*) :

– ʿAlī ʿAwaḍ al-Ǧarrāš (frère d'Aḥmad al-Ǧarrāš, dates inconnues), une dizaine de titres : *Yā ġuṣn māyis*[90] ;

88. Par exemple : Jafferphon 1223 : https://www.youtube.com/watch?v=7QCPEfWb9do, consulté le 30 avril 2019. Cette appellation venait du fait que Ḥamūd avait été instituteur et était un fin lettré (Naǧīb al-Yābilī, voir note 87).

89. Son magasin principal était domicilié à Camp, Aden.

90. Jafferphon 508 : https://www.youtube.com/watch?v=M14NXlhB2v8, consulté le 30 avril 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– Muḥammad ʿAbd al-Raḥmān al-Makkāwī (dates inconnues)[91], seulement six titres : *Nasīm balliġ ilā al-ġānī*[92] ;
– ʿAbd al-Raḥman al-Mās (probablement un cousin d'Ibrāhīm al-Mās, dates inconnues), une dizaine de titres : *Ašraqat baḥǧatan*[93].

Ces trois musiciens qui excellaient dans le genre *sanʿānī* ont manifestement un style archaïque qui plaide en faveur d'une datation haute, donc à la fin des années 1930 (bien que nous ne disposions pas de leurs dates de naissance et de décès), d'autant plus qu'ils n'enregistreront plus ultérieurement. On peut aussi citer Muḥammad Māṭir, un musicien d'Aden qui chantait dans un style archaïque, déjà enregistré par Parlophon (mais pour lequel nous n'avions pas de sons) : *Yā marḥaba bi-l-Hāšimī*[94].

En revanche, les autres musiciens sont d'une génération un peu plus jeune et continueront leur carrière ultérieurement :

– Aḥmad ʿUbayd al-Qaʿṭabī (1927-1969)[95] (une quinzaine de titres) : *Yā rabb asʾalak*[96] ;
– ʿAwaḍ ʿAbdallāh al-Musallamī (1909-1975)[97], d'abord enregistré sous le nom de al-Aʿmā (parce qu'il était aveugle ; plus tard, il sera désigné par son nom de famille) : *al-Nās ʿalayk yā rīm*[98] ;
– Ṣāliḥ al-Zabīdī, chanteur de *laḥǧī*, seulement 6 disques : *Li-ʿaynayk ḥubbī naqī*[99]. Ultérieurement, il enregistrera chez Tahaphon (au milieu des années 1950), et plus tard sur d'autres supports.

Pour leur part, les artistes ayant déjà enregistré avec Odeon sont les suivants : Ibrāhim al-Mās, ʿUmar Maḥfūẓ Ġābba, Aḥmad ʿAwaḍ al-Ǧarrāš (une dizaine de titres chacun)[100]. Ceci plaide en faveur du fait qu'Odeon avait déjà fermé, et qu'ils étaient désormais libres d'enregistrer chez une autre compagnie. Les autres musiciens moins connus sont représentés par un plus

91. La biographie de ce musicien est inconnue, mais on apprend qu'il participa à la Nadwa ʿAdaniyya (Walīd Ḫalīl Sayf, *ʿAdan al-Ġad*, 6/09/2011), donc à une date non antérieure à 1949.
92. Jafferphon 89 : https://www.youtube.com/watch?v=U3ejaIxFtJg, consulté le 30 avril 2019.
93. Jafferphon 15. Pour l'instant, nous ne disposons d'aucun enregistrement numérisé de ce musicien. Mais il en existe dans les collections privées.
94. Jafferphon 79 : https://www.youtube.com/watch?v=ITybU4FSePQ. Courtoisie de la fondation AMAR (Arab Music Archive and Research), Liban.
95. Né à Aden, ce musicien fut d'abord enregistré sous son nom de famille, Balābil, puis sous la *nisba* de sa région d'origine, al-Qaʿṭabī.
96. Jafferphon 1083 : https://www.youtube.com/watch?v=ijm_4RMBRBk, consulté le 30 avril 2019.
97. Cet artiste commence avec Jafferphon et va surtout développer sa carrière avec Tahaphon et Azaziphon (voir plus loin).
98. Jafferphon 1233 (pas d'enregistrement disponible).
99. Jafferphon 1222 : https://www.youtube.com/watch?v=PwbWpuEljxQ, consulté le 30 avril 2019.
100. Il est à noter que, sur YouTube, l'attribution de certains titres à Aḥmad al-Ǧarrāš est fautive. L'une des raisons est qu'il a été parfois confondu avec deux autres chanteurs à la voix assez similaire et également enregistrés chez Jafferphon : ʿAlī ʿAwaḍ al-Ǧarrāš, son propre frère, et Muḥammad ʿAbd al-Raḥmān Makkāwī (voir *infra*).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 9. Jafferphon, Sāliḥ al-Zabīdī, *Maǧnūn man fāraq ḥabībah* (période violet).

petit nombre de disques[101]. C'est seulement avec Tahaphon et al-Ǧanūb al-ʿArabī que la musique du Ḥaḍramawt commencera à être enregistrée plus massivement, au début des années 1950.

À la différence d'Aden Crown, Jafferphon a réussi à poursuivre ses activités au-delà de la guerre, malgré les difficultés de transport provoquées par celle-ci, et même après la guerre. Examinons les éléments sur lesquels nous nous appuyons pour émettre une telle hypothèse chronologique sur cette compagnie.

Tout d'abord, on remarque qu'il existe deux types d'étiquettes : l'une, à écriture noire sur fond jaune, appartenant à une série de matrices dont les initiales sont GR[102] (fig. 8) ; l'autre, à écriture blanche ou argentée sur fond violet, porte les numéros de matrice réunis sous les initiales SJB[103] (fig. 9).

En fonction de la documentation disponible (limitée par le déficit de couverture photo), on constate que :

- les étiquettes à écriture noire sur fond jaune (parallèles à la série de matrices « GR ») correspondent aux numéros d'inventaire situés au début de la liste (de 7 à 331 environ). Sur le plan graphique, l'écriture a un trait bien détaché. Par ailleurs, le nom de l'artiste figure en anglais. Cette série date à l'évidence d'avant la guerre, ou avant et pendant. Nous disposons aussi de deux disques d'épreuve, le 501 et le 526, qui ressemblent aux disques de la série jaune plus qu'à ceux de la série violette ;
- les étiquettes à écriture blanche sur fond violet (parallèle à la série de matrices « SJB ») correspondent à des numéros plus tardifs (1024 à 1228 environ). Sur le plan graphique, le trait est plus empâté, ce qui résulte de l'inversion du calque en négatif (écriture claire sur fond foncé), technique d'impression probablement plus tardive. Le nom des artistes ne figure plus en anglais. Cette deuxième série correspond probablement à l'après-guerre.

101. Citons pour mémoire :
– une chanteuse anonyme appelée al-Muḥtaǧiba (la Voilée). Il semble que Jafferphon soit la première compagnie à enregistrer des femmes ;
– un certain al-Abyanī (d'Abyan), un certain Muḥammad Manṣūr (probablement *ʿadanī*) ;
– une pièce de théâtre, *Maǧnūn Laylā*, interprétée par les Scouts d'Aden.
102. Peut-être pour « Gramophone » ou « Ǧaʿfar fūn » (Jafferphon) Records.
103. Peut-être pour : Šarikat Jafferphon Broadcasting ?

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

En tout état de cause, sur le plan documentaire et graphique, les deux séries sont bien distinctes, et tout porte à croire que la seconde est postérieure à la première. En termes de couverture photographique, nous avons malheureusement un grand vide entre 526 et 1024. Il faut donc rester très prudent.

Si l'on examine maintenant les artistes enregistrés, on s'aperçoit que ceux qui chantaient dans le style *ṣanʿānī*, le plus ancien et le plus traditionnel, comme Muḥammad ʿAbd al-Raḥmān Makkāwī, ʿAbd al-Raḥmān al-Mās et ʿAlī ʿAwaḍ al-Ǧarrāš (voir *supra*), ne figurent que dans les 800 premiers numéros (jusqu'au n° 817, surtout des disques jaunes) : on ne les retrouvera pas du tout ensuite. Tandis que certains artistes notoirement plus jeunes ne commencent à être enregistrés que tardivement, par exemple Aḥmad al-Qaʿṭabī, seulement à partir du n° 1031, et ʿAwaḍ al-Musallamī à partir du 1233 (uniquement des disques violets). Or, ce sont ceux qui resteront en activité le plus durablement : on les retrouvera également chez Tahaphon qui opérera à partir de 1952 environ. Il semble donc s'être produit une coupure partielle entre deux générations d'artistes (sauf pour Ibrahīm al-Mās et Aḥmad al-Ǧarrāš, qui ont eu tous deux une exceptionnelle longévité dans leur production), correspondant à une période de latence où peut-être moins d'artistes ont été enregistrés, ou même plus du tout. Simultanément, dans les séries de numéros pour lesquels nous disposons d'une image, il y a clairement un vide entre 526 et 1024. Cette coupure dans la série numérique semble donc marquer un arrêt entre deux périodes temporelles de production : l'une nettement liée, semble-t-il, à l'avant-guerre et l'autre plutôt à l'après-guerre. Cette coupure aurait donc été provoquée par la Seconde Guerre mondiale, ce qui est très plausible.

On retrouve dans la presse locale une mention indirecte de ces événements dans un placard publicitaire de Jafferphon dans la presse : dans un placard publicitaire du 31 août 1950, puis une autre du 16 octobre 1950, Jafferphon annonce la reprise de la publication de disques, « après une longue absence », et avec exactement les mêmes noms qui dominent notre inventaire à partir du numéro 1024 : Ǧumʿa Ḫān, al-Qaʿṭabī, al-Zabīdī, Ibrāhīm al-Mās (magazine sans titre, peut-être *al-Faḍūl*). Selon cette information, la reprise de cette activité de Jafferphon est relativement tardive, cinq ans après la guerre[104]. Selon cette hypothèse, la Compagnie n'aurait publié après la guerre qu'environ 200 disques (entre 1024 et 1236 environ), ce qui indiquerait une longévité assez courte, de deux ou trois années.

Si, malgré la relative imprécision de ces observations, nous optons pour cette hypothèse de deux phases d'enregistrement séparées par un laps de temps correspondant à la guerre, qu'en était-il pendant les quatre ou cinq années de guerre ? Nous sommes là face à un grand vide que nous sommes tentés de combler partiellement grâce à la découverte récente de nouveaux matériaux. En effet, parmi toute la production Jafferphon, nous trouvons deux disques d'un format très atypique :

104. Ce point est intéressant à noter, car avant cette découverte, une première intuition nous avait fait évaluer la date de reprise de la production de Jafferphon quelques années plus tôt, vers 1948. Ce coup de sonde dans la presse locale, effectué grâce à la chance, nous montre à quel point une exploitation systématique de la presse pourrait nous aider à fixer la chronologie beaucoup plus précisément.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

– *ʿUyūn al-mahā*[105] (fig. 10). L'artiste est un chanteur et joueur de *ʿūd* du Ḥaḍramawt, Sālim Bā Ḥuwayrit (Bā Ḥuwayriṭ)[106], accompagné par un violoniste appelé Ilyās Finūn, qui est à l'évidence un Syrien d'Alep[107] ;



Fig. 10. Jafferphon, Sālim Bā Ḥuwayrit, *ʿUyūn al-mahā* (période Alep).

– *Šann māṭir*, par un artiste mal connu appelé Takrīr[108].

Or, sur ces deux disques, les étiquettes, d'écriture imprimée en noir sur fond jaune pâle (un peu plus clair que les disques de la « première période »), portent la mention : « Fabriqué en Syrie », ce qui est tout à fait inattendu pour un disque Jafferphon ! De même, on remarque

105. Jafferphon 214 : exemplaire de l'enregistrement se trouvant à l'Université de Californie de Santa Barbara, UCSB Library.

106. Mort entre 1945 et 1946 à Seyyoun (Ṭaʿālibī, 2004, p. 151). Cette date nous conforte dans l'hypothèse que les deux disques Jafferphon enregistrés en Syrie l'ont bien été au plus tard dans la première moitié des années 1940.

107. Les Finūn (ou Funūn) sont une vieille famille de notables d'Alep. Dans une interview sur la radio podcast Rawḍat al-Balābil (épisode 051), Aḥmad al-Ṣālḥī indique qu'Ilyās Finūn, qui avait aussi participé au Congrès du Caire de 1932, avait accompagné les artistes koweïtiens et bahreïnis enregistrés par Sodwa (Sūdwā) entre 1935 et 1938 : http://www.amar-foundation.org/051-history-of-recording-in-the-gulf-area-part-2/?lang=ar, consulté le 30 avril 2019.
D'après le chercheur Muṣṭafā Saʿīd, la femme faisant l'annonce vocale du disque de Bā Ḥuwayriṭ serait une Arménienne d'Alep bien connue sur les disques Sodwa (communication personnelle). Ce disque est conservé à l'University of Central Lancashire (UCLA) (nos remerciements à Gabriel Lavin pour nous l'avoir fait découvrir).

108. Jafferphon 354 (pas d'enregistrement disponible : disque conservé au CPMY, mais malheureusement endommagé). Takrīr était sans doute de Laḥiǧ, où existe encore une lignée de musiciens de ce nom (communication personnelle, Nizār Ġānim).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

que l'arc de cercle qui entoure cette mention a exactement le même graphisme que celui de la compagnie syrienne d'Alep, Sodwa, bien connue et active entre 1930 et 1950 environ[109].

Ainsi, il n'y a aucun doute que ces deux disques très originaux ont été enregistrés en Syrie, en relation avec la maison de disque alépine Sodwa, mais toujours sous le nom Jafferphon. Des artistes yéménites étaient venus enregistrer à Alep, et ils y étaient donc probablement accompagnés par un représentant commercial de la société Jafferphon (qui seul pouvait élaborer une étiquette aussi composite). L'écart des numéros d'inventaire séparant ces deux disques (214 à 354), qui est d'environ 140 références, nous suggère qu'au moins une quantité équivalente de disques aurait pu être produite de la même façon durant la même période.

Des disques aussi atypiques n'ont-ils pas été produits dans des circonstances exceptionnelles, comme seule la Seconde Guerre mondiale pouvait en présenter ? D'un autre côté, le fait que des enregistrements de musiciens du Golfe aient été effectués entre 1935 et 1938, avec le même violoniste alépin Ilyās Finūn, donc très peu d'années avant la guerre, suggère que ces deux disques yéménites atypiques pourraient aussi avoir été enregistrés avant la guerre, pour des raisons qui nous échappent[110]. Mais si c'était le cas, cela signifierait que la production de Jafferphon d'avant la guerre se serait limitée à 350 disques environ, ce qui est peu probable. En revanche, toujours d'après le chercheur Muṣṭafā Saʿīd, il est peu probable que la compagnie Sodwa ait continué à produire des disques pendant la guerre, compte tenu des titres en possession de la fondation AMAR et de leurs numéros d'inventaire (communication personnelle). Il faut donc rester prudents, peut-être ces enregistrements ont-ils bien eu lieu avant la guerre, entre 1935 et 1938 et ne témoigneraient donc pas d'une « solution de rechange » pendant la guerre. Cela expliquerait qu'il s'agisse de numéros relativement « anciens ».

Par ailleurs, nous constatons aussi que les séries d'inventaires comportent des blancs inexplicables : nous n'avons aucun numéro dans les 400, puis nous avons des disques entre 501 et 540, puis plus rien jusqu'à 800, puis plus rien encore dans les 900. Mais nous ne savons pas si ces trous traduisent les lacunes de notre documentation ou bien des aléas historiques qui auraient affecté la production de Jafferphon, de sorte qu'il faudrait peut-être distinguer plus de deux ou trois périodes.

En tout état de cause, il y a eu une période encore mal définie, au moins en partie celle des années de guerre où les Yéménites ne pouvaient pas envoyer par bateau jusqu'en Angleterre les masters enregistrés à Aden. Dans ces conditions, la coopération avec cette compagnie syrienne aurait-elle été une solution provisoire et alternative qui était facilitée par le transport terrestre ? En tout état de cause, cette découverte révolutionne notre conception des disques enregistrés à Aden, et en particulier elle relativise la dépendance des compagnies locales par rapport à l'Angleterre, que jusque-là on croyait totale.

Grâce à notre autre découverte récente, celle des placards publicitaires mentionnés plus haut, nous pouvons donc dater avec certitude la reprise de la production de Jafferphon de l'après-guerre

109. Certaines sources indiquent 1925 comme début d'activité de cette compagnie syrienne. Il y a très peu de recherches sur ce sujet.

110. Avoir plus d'informations sur les activités de Sodwa pendant la Seconde Guerre mondiale nous serait d'une grande aide.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

en 1950. Ceci nous confirme que les disques violets correspondent bien à cette période, de même que, comme nous allons le voir, la chronologie des artistes enregistrés. Par ailleurs, on notera que deux disques figurant sur un site de vente en ligne portent la mention « 1945 »[111], mais aucune source n'est citée à ce propos. Un autre indice intéressant, c'est que Aḥmad ʿUbayd al-Qaʿṭabī, né en 1927, enregistre son premier disque à partir du nº 1080, c'est-à-dire manifestement immédiatement après la guerre (avant la guerre, il aurait été trop jeune).

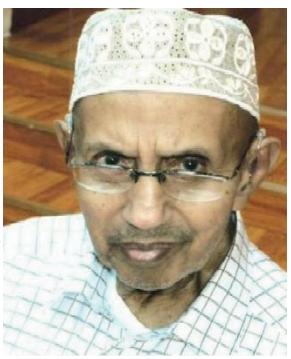
Enfin, à partir du disque 1228, la mention suivante est rajoutée sur l'étiquette : « Société Ǧamīl et ses frères » (*Šarikat Ǧamīl wa-iḫwānuh*). Or, nous savons par les sources écrites que Ǧamīl était un frère plus jeune de Ǧaʿfar et de Ṭaha Muḥammad Ḥamūd (Naǧīb al-Yābilī[112]). Le fait que cette nouvelle mention figure peu de temps avant la fin des activités de la compagnie Jafferphon (le dernier disque dont nous disposons pour l'instant est le nº 1238) semble clairement indiquer l'occurrence d'un changement important : à partir de cette date encore mal définie (1952 ? 1953 ?), Ǧamīl aurait essayé de reprendre l'affaire familiale, peut-être en raison du décès ou de la maladie de son frère Ǧaʿfar Muḥammad Ḥamūd (malheureusement, nous ignorons la date du décès de ce dernier), mais n'aurait pas pu empêcher le déclin de ses activités. Comme on va le voir maintenant, cet arrêt d'activité fut suivi de la création d'une autre compagnie, du nom de Tahaphon, toujours liée à la famille, vers les années 1952 ou 1953.

Tahaphon

Fondée par Ṭaha Muḥammad Ḥamūd (mort en 2009, à 89 ans, il serait donc né vers 1920)[113], le frère de Ǧaʿfar Muḥammad Ḥamūd, la compagnie Tahaphon a sans doute pris la suite de la compagnie Jafferphon, après la fermeture de celle-ci.

Une pochette de disque nous indique une adresse : « Grande rue » à Aden (fig. 12).

Une deuxième pochette (fig. 13) indique une autre adresse, dans le quartier Camp, ce qui montre que la société avait plusieurs magasins (ou qu'elle avait changé d'adresse).



CPMY (Sanaa).

Fig. 11. Portrait de Ṭaha Muḥammad Ḥamūd.

111. Aḥmad al-Ǧarrāš : *Ǧalla man naffas al-sabāḥ*, Jafferphon 526 ; Aḥmad al-Qaʿṭabī : *Yā man laqī al-dāʾiʿa*, Jafferphon 1082 : https://www.ebay.com/str/ilanbieber, consulté le 25 avril 2019. Cela pourrait être fondé pour le nº 526, mais pas pour le nº 1082.

112. Voir note 87.

113. https://www.facebook.com/AdenAgain/posts/459995367450651, consulté le 30 avril 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 12. Pochette de disque Tahaphon.



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 13. Pochette de disque, magasins Tahaphon.

Cette pochette contient de la publicité pour un magasin qui vendait non seulement des disques et des phonographes, mais aussi de nombreux articles sans rapport avec la musique : des radios, des pneus, des batteries, des lanternes, etc. Cette diversification des activités commerciales, signe d'une activité prospère, est sans doute l'une des raisons du succès de cette famille hors normes qui réussit à transcender des événements aussi dramatiques que ceux de la guerre dans le domaine de la musique : elle avait une solide assise commerciale. Mais Ṭaha Muḥammad Ḥamūd était également propriétaire de plusieurs salles de cinéma (comme son père et son grand-père) et avait fondé plusieurs radios locales qui existaient avant Radio Aden[114]. Les pochettes et les étiquettes de cette compagnie, notamment leur graphisme, indique une période plus tardive que les précédentes, assurément après la guerre : pour la première fois, une compagnie yéménite a un logo figuratif, un lion rugissant, et c'est une photo (fig. 14).



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 14. Tahaphon, Aḥmad ʿUbayd al-Qaʿṭabī, *Ḥayyar al-afkār badrī*.

114. https://www.saba.ye/ar/news187158.htm, consulté le 07 novembre 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Si Tahaphon a sans doute pris la suite de Jafferphon, c'est à une date non précisée, mais probablement située vers 1952 ou 1953[115]. De même que Jafferphon, Tahaphon était installée dans le quartier de Camp à Aden (qui deviendra ensuite Maʿallā) (fig. 13).

Les numéros indiqués dans le catalogue du CPMY vont de 0 à 270 (un numéro pour chaque face), ce qui donne une production d'environ 135 disques, ce qui est peu en comparaison avec Jafferphon. Nous disposons d'environ 60 disques ou références. On ignore jusqu'à quand la compagnie a poursuivi ses activités : probablement vers 1955 ou 1956.

La continuité se voit aussi à ce que les noms des musiciens étaient sensiblement les mêmes que ceux de la « deuxième période » de Jafferphon, mais pour certains d'entre eux, c'est la première fois que nous disposons à la fois d'un numéro d'inventaire et d'un son :

– Faḍl al-Laḥǧī : *Ṭāb yā zeyn al-samar*[116] ;
– ʿAwaḍ ʿAbdallāh al-Musallamī : *Yaqūl Yaḥyā ʿUmar min kam*[117].

Pour leur part, Aḥmad ʿUbayd al-Qaʿṭabī, Ibrāhim al-Mās, Ṣāliḥ al-Zabīdī nous étaient déjà mieux connus. En fonction de nos connaissances actuelles, on peut dire que l'on ne trouve que très peu de noms nouveaux. Signalons malgré tout ʿAlī al-Saqqāf (du Ḥaḍramawt) et ʿAbdallāh Aḥmad al-ʿAnza.

Certains disques nous fournissent des indices chronologiques intéressants : le « Poème du Shilling » chanté par Ṣāliḥ al-Zabīdī[118], daté à l'évidence de l'une des années ayant suivi 1947, puisque c'est l'année où le shilling est-africain devint la monnaie officielle à Aden à la place de la roupie indienne[119]. Le texte, du poète Masrūr Mabrūk (1911-1992), était une complainte contre une monnaie nouvelle qui se dévaluait par rapport à la précédente[120]. De même, nous trouvons une nouvelle information chronologique grâce au disque intitulé *Unšūdat al-qubul* : le texte, chanté par ʿAlī al-Saqqāf, est du poète, intellectuel et chercheur, Muḥammad ʿAbdu Ġānim (dont nous allons voir qu'il joua, à la même époque, un rôle important dans l'association Nadwa ʿAdaniyya). Or, ce disque nº 103 aurait été publié en 1953[121]. Tahaphon a donc bien commencé en 1952 ou en 1953.

115. Selon Marzūq Yāsīn : https://www.saba.ye/ar/news187158.htm, consulté le 07 novembre 2019. Selon Bū Mahdī, ʿAwaḍ ʿAbdallāh al-Aʿmā (al-Musallamī) aurait enregistré sa première chanson en 1950 chez Tahaphon : *Li-ʿaynayk ḥubbī naqā* (Bū Mahdī, 1984, p. 25), mais nous n'en connaissons pas le numéro d'inventaire. En revanche, dans l'inventaire de cette compagnie, le premier numéro connu d'al-Aʿmā est, pour l'instant, 169-170. Ceci nous incite à penser que Tahaphon aurait pu commencer sa production un peu plus tôt, entre 1948 et 1949.

116. Tahaphon 53 : https://www.youtube.com/watch?v=8nPUPt5iU_0, consulté le 30 octobre 2019.

117. Tahaphon 257-258 : https://www.youtube.com/watch?, consulté le 30 avril 2019.

118. Numéro inconnu pour l'instant.

119. Lorsque l'Inde britannique devint indépendante en 1947.

120. http://wadialmarifah.blogspot.com/2013/07/blog-post.html, consulté le 30 avril 2019. Muḥammad ʿAlī al-Dubāšī en a chanté une nouvelle version dans les années 1970 : https://www.youtube.com/watch?v=PrUN3tED4pE&list=UURUrDZZnAD70ARybWGNtNhg&index=115, consulté le 30 avril 2019.

121. Communication de son fils, Nizār ʿAbdu Ġānim. Cette date correspond à peu près à celle où Muḥammad ʿAbdu Ġānim avait quitté le Club d'Aden parce qu'il souhaitait publier sous son nom, et non plus de manière anonyme (voir plus loin, label Kayaphon).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Après Jafferphon et Tahaphon, les dernières compagnies locales n'auront plus la même ampleur, probablement en raison du déclin du disque 78 tours. Ou bien nous sont-elles encore trop mal connues. Mais il nous faut d'abord nous pencher sur un label à part, Kayaphon.

Le label Kayaphon

Selon tous les témoignages, cette maison de production (en arabe : Kāyā fūn) n'avait pas de but commercial avéré : elle n'aurait existé que dans le but d'éditer les enregistrements du Club d'Aden (al-Nadwa al-ʿAdaniyya), une libre association d'artistes et d'écrivains présidée par Ḫalīl Muḥammad Ḫalīl (un chanteur), Muḥammad ʿAbdu Ġānim (un poète et universitaire) et Sālim Bā Madhaf (lettré et historien). Sur le plan musical, cette association culturelle visait en particulier à mettre en valeur la musique d'Aden, mais également d'autres formes, notamment non yéménites[122] (fig. 14).

Fondé en 1948, ce club, qui poursuivit ses activités pendant une dizaine d'années, avait volontairement fait le choix de produire de la musique bénévolement et de la distribuer gratuitement, notamment à la radio à partir de 1954. Cette association était portée par un éveil culturel et politique, patriotique, des élites intellectuelles et artistiques d'Aden, ce qui explique cet esprit militant[123]. Les disques Kayaphon étaient-ils eux-mêmes distribués sans contrepartie financière ? Qui était le propriétaire ou l'animateur de Kayaphon (et pourquoi ce nom ?) ? Nous ne le savons pas exactement ; pour ces raisons, on ne peut pas parler à son endroit d'une « compagnie », mais peut-être simplement d'un « label ». Il n'y a pas de doute que le Club fit ainsi une concurrence aux musiciens professionnels qui considéraient celle-ci comme déloyale[124].

Les numéros des disques suivent l'abréviation RKA, probablement pour Record Kayaphon Aden. Les étiquettes sont bleu roi. Toujours selon l'esprit militant du Club, ses fondateurs se refusaient de faire figurer le nom du musicien sur chaque disque. C'est ainsi que le disque *Kalām al-ʿayn* (RKA 2) (fig. 15) n'a pas de nom d'interprète, alors que l'on sait par ailleurs que ce dernier était Ḫalīl Muḥammad Ḫalīl[125].



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 15. Disque Kayaphon, *Kalām al-ʿayn*, sans nom d'interprète.

122. Al-Ṣūrī, 1984 ; Lambert, 1993.
123. Al-Ṣūrī, 1984.
124. Al-Ṣūrī, 1984, p. 54.
125. Al-Ṣūrī, 1984, p. 48.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Il est donc très difficile de faire une liste des musiciens qui ont enregistré sous ce label, d'autant que les musiciens qui se produisirent au Club furent aussi enregistrés sur d'autres supports que le 78 tours. En l'absence de copies qui résultent de manière certaine de la numérisation de disques Kayaphon, on peut avoir une idée des sonorités des enregistrements de la Nadwa ʿAdaniyya avec la chanson *Aqūl wa-qad nāḥat*[126], qui en faisait partie. On ignore encore actuellement le nombre de chansons enregistrées, à combien d'exemplaires ces disques étaient diffusés et jusqu'à quelle date le label Kayaphon poursuivit ses activités.

Arabian South (al-Ǧanūb al-ʿArabī)

Cette compagnie avait pour propriétaire un personnage mal connu, ʿAydarūs al-Hāmid, dont le nom figure sur les disques Arabian South, et qui était originaire du Ḥaḍramawt (Wādī Dūʿan). Les étiquettes sont bleu roi (fig. 16), ce qui rappelle la couleur des étiquettes Kayaphon. Le logo est un chameau qui est conduit par un bédouin dans le désert, avec au loin un palais dont on imagine qu'il évoque les villes historiques du Ḥaḍramawt.



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 16. Al-Ǧanūb al-ʿArabī, Aḥmad Šībān, *Baḥalt bi-l-waṣl*.

Le fondateur de cette compagnie, ʿAydarūs Aḥmad al-Ḥāmid, avait eu un magasin de disques à Aden avant de passer à la production (il y vendait aussi des lunettes de soleil…). Dans un magazine d'Aden, *al-Faḍūl*, publié en 1949, et un autre numéro du même magazine en 1951, son magasin – situé « derrière la mosquée Khawāṣ, sur la Grande Place » – proposait dans un placard publicitaire des disques de Laylā Murād et du comique égyptien Maḥmūd Šukūkū, mais pas encore de disques yéménites.

Le nom de la compagnie rappelle fortement celui d'une entité politique liée à la Colonie britannique née en 1959 et disparue en 1967[127], appelée Southern Arabia, et en arabe, al-Ǧanūb al-ʿArabī. Cependant, on ne doit pas se baser uniquement sur cette donnée officielle, car cette expression « al-Ǧanūb al-ʿArabī » avait été d'abord promue par le premier parti politique nationaliste fondé à Aden en 1951, et dont c'était le nom[128]. Il est donc probable que le

126. Interprète non identifié : https://www.youtube.com/watch?v=SMvbZs2oyAk, consulté le 30 avril 2019.
127. Elle regroupait tous les petits sultanats et la ville d'Aden, donc l'ensemble des possessions britanniques au Yémen.
128. Rābiṭat al-Ǧanūb al-ʿArabī.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

fondateur de cette maison de disques s'inscrivait dans cette mouvance patriotique. On pourrait alors dater cette compagnie entre 1954 et 1956.

Les numéros d'inventaire vont de 0 à 1340, ce qui semble indiquer une production considérable. Cependant, nous ne disposons que d'une dizaine de disques ou de références (mais dont les numéros sont assez également répartis entre ces deux limites), et nous ignorons quand al-Ǧanūb al-ʿArabī cessa ses activités. Aussi devons-nous rester prudents.

Cette compagnie semble s'être surtout consacrée aux artistes du Ḥaḍramawt, en particulier Muḥammad ʿAbdallāh al-Bār (pour lequel nous ne disposons pas de sons pour l'instant). Il existe autour de ce nom un certain flou onomastique. En effet, il faut bien distinguer cet artiste de son frère, Šayḫ ʿAbdallāh al-Bār (communément appelé ʿAbdallāh al-Bār) disparu plus tôt (1895-1947)[129], et qui avait beaucoup enregistré dans les années 1930 et au début des années 1940, en Indonésie et en Inde (voir plus loin)[130].

Azaziphon

Cette compagnie est sans aucun doute la dernière à avoir publié des 78 tours au Yémen. En l'absence d'informations précises, les labels des quelques disques disponibles sont notre source principale. Sur les étiquettes bleu clair (fig. 17), qui rappellent elles aussi celle de Kayaphon, on voit un voilier occidental de haute époque prenant la mer entre les deux promontoires du port d'Aden. On y trouve la mention du propriétaire, un certain ʿAbdallāh Sayf al-ʿAzʿazī (d'une famille connue du Ḥaḍramawt), et la mention selon laquelle les disques étaient fabriqués en Angleterre. Comme les autres, cette compagnie était domiciliée à Aden[131] (on trouve même le nom de la ville en toutes lettres en bas de l'étiquette).



Centre du patrimoine musical du Yémen (Sanaa).

Fig. 17. Azaziphon, Muḥammad ʿAlī al-Dubāšī, *Fī-l-samar yā muʿannā*.

129. Information tirée du site Internet Naǧd al-Ḥusaynī, aujourd'hui hors-ligne.
130. Dans la famille al-Bār, il n'est pas clair si le mot *šayḫ*, qui précède le nom de famille de cet artiste, était un titre honorifique ou un prénom.
131. Près du marché populaire aux légumes et du café Bā Sūdān (*Sūq al-baladī li-l-ḫuḍār, al-qarīb min maqhā Bā Sūdān*).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Sur l'un de ces disques, nous trouvons la mention suivante dans l'arrondi inférieur : « (Ces disques) ont été enregistrés, entre 1 et 21, dans le studio Kayaphon » et « (ils) ont été enregistrés entre 22 et 51 dans le studio al-Ǧanūb ». Bien que la présence d'une telle mention soit insolite sur l'étiquette d'un disque, elle est très intéressante, car elle nous informe d'une part que la compagnie Azaziphon avait collaboré avec le label Kayafon qui, comme on l'a vu, travaillait à la même époque à Aden, au début des années 1950 ; et d'autre part, qu'elle avait collaboré avec la compagnie al-Ǧanūb al-ʿArabī, que nous avons située à peine quelques années plus tard, au début ou au milieu des années 1950. Cette mention semble montrer que Azaziphon ne maîtrisait pas toute la chaîne de production, et en particulier, ici, l'enregistrement même des artistes. À quoi correspondait exactement cette série de 51 disques ? Nous l'ignorons.

Parmi les artistes enregistrés, on trouve notamment :

– Muḥammad Ǧumʿa Ḫān (1903-1963) : *Bi-l-ġawānī qalbī muwallaʿ*[132]. Cet artiste étant décédé en 1963, la compagnie avait nécessairement commencé ses activités bien avant (d'autant que durant ses dernières années, Ǧumʿa Ḫān était malade) : donc peut-être effectivement au début ou au milieu des années 1950. Par ailleurs, beaucoup des enregistrements de Ǧumʿa Ḫān (disponibles sur Internet) sont sur bande magnétique (et donc hors du cadre de notre recherche)[133] ;
– Muḥammad ʿAlī al-Dubāšī (1923-1983), un musicien de Laḥiǧ[134] : *ʿÀš Abū Maʿǧar* (Azaziphon 191) surtout enregistré ultérieurement à la radio et sur d'autres supports que le 78 tours ;
– Muḥammad Muršid Nāǧī (1929-2013), de la nouvelle génération, y enregistre déjà son grand succès : *Zamān al-ṣibā* (Azaziphon 117-118), ce qui nous donne un point de repère le plus tardif possible : en effet, ce grand artiste récemment disparu était alors tout au début de sa carrière (début ou milieu des années 1950).

Ultérieurement, la compagnie Azaziphon passera au disque 45 tours, publiant à nouveau Muḥammad Ǧumʿa Ḫān[135], ce qui montre une capacité d'adaptation aux évolutions technologiques des années 1960. Ceci nous confirme que c'était la dernière des compagnies à produire des 78 tours.

Si l'on observe l'identité des musiciens enregistrés par Arabian South et Azaziphon, nous constatons qu'ils sont essentiellement du Yémen du Sud (Aden, Laḥiǧ), mais surtout du Ḥaḍramawt, ce qui n'est pas fait pour nous étonner, puisque les deux propriétaires étaient des Hadramis. Ceci semble indiquer que, en même temps que l'identité musicale « *ḥaḍramī* » se cristallisait après la guerre, le centre géoculturel de cette production discographie se déportait

132. Azaziphon, 329-330 : https://www.youtube.com/watch?v=P0-HyE82Agg, consulté le 30 avril 2019.
133. Comme on l'a vu, Ǧumʿa Ḫān a surtout enregistré après la guerre, chez Jafferphon, ainsi qu'au Koweït (voir plus loin).
134. Pour une biographie : https://www.alayyam.info/news/7PO6MCCB-KED8XQ, consulté le 30 octobre 2019.
135. https://www.discogs.com/release/10764838, consulté le 30 avril 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

donc vers le Ḥaḍramawt, et donc que la production perdait en intensité pour les autres régions du Yémen. Il y a sans doute là une dynamique historique qui permet de comprendre comment les 78 tours ont décliné au Yémen.

Dès les années 1950, le disque 78 tours fut en partie concurrencé par les bandes magnétiques qui permirent plusieurs autres formes de diffusion, d'une part, par Radio Aden, ouverte en 1954 (et qui contribua aussi à diffuser les 78 tours), et parallèlement, toujours à Aden, les bandes magnétiques permettaient de diffuser les enregistrements de certains musiciens en dehors du circuit commercial des 78 tours. C'était l'activité d'un certain ʿAlī al-ʿAzzānī qui animait des mariages avec des bandes magnétiques qu'il avait lui-même enregistrées et produites avec des musiciens, et qu'il faisait écouter avec un équipement électro-acoustique assez sophistiqué pour l'époque (entre 1952 et 1958, environ)[136]. Un peu plus tard, au début des années 1960, le 78 tours fut remplacé par les disques 45 tours, notamment produits par le même ʿAlī al-ʿAzzānī, ainsi que Azaziphon et d'autres.

Les enregistrements de musiciens yéménites hors d'Aden

Les enregistrements sur 78 tours des musiciens yéménites hors du Yémen ont eu lieu principalement dans le Golfe et en Asie du Sud-Est, selon des circuits parallèles à la diaspora yéménite, et en particulier du Ḥaḍramawt. Nous ne saurions en faire ici un inventaire précis, mais il est utile d'en citer quelques-uns pour donner au lecteur un aperçu de l'étendue de ce domaine.

Au Koweït

Dans le Golfe, seul le Koweït semble avoir accueilli des enregistrements d'artistes yéménites sur 78 tours. Il s'agissait en particulier de la compagnie Bū Zayd Phon qui enregistra de nombreux titres de Muḥammad Ǧumʿa Ḫān, entre 1950 et 1953 environ[137]. Plus tard, des Yéménites y enregistrèrent aussi des 45 tours.

En Asie du Sud et du Sud-Est

Du fait de l'émigration yéménite (en particulier du Ḥaḍramawt) de longue date en Inde puis en Indonésie, c'est très naturellement que certains musiciens enregistrèrent dans ces pays, avec diverses compagnies locales ou internationales :

– En Indonésie, le plus connu des musiciens yéménites enregistrés était Šayḫ ʿAbdallāh al-Bār (1895-1947), né à Java où il passa toute sa vie. Mais il enregistra aussi en Inde, avec une compagnie nommée Canary Record, dans les années 1940 (sur le label, figure une photo du musicien, fig. 18).

136. Le fond ʿAzzānī existe encore, mais à ce jour, il n'a pas pu être valorisé comme il le mérite : https://www.youtube.com/watch?v=hpNiy5aLAEE, consulté le 06 novembre 2019.
137. Lavin, à paraître.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net



Courtoisie Gabriel Lavin.

Fig. 18. Canary Records, *Šaʿʿa fī qalbī*.

Son style y est qualifié de « rumba arabe » (disques encore fabriqués en Inde, donc peut-être après l'indépendance de ce pays, en 1947).

On trouve de nombreux enregistrements de ʿAbdallāh al-Bār sur YouTube (chaîne Aden Vintage), par exemple : *Subḥānak Allāh yā man bi-ḥālī ʿalīm* [138]. Ces enregistrements sont sans doute des copies des disques enregistrés en Indonésie ou en Inde, mais nous ne savons pas exactement lesquels.

– On ne doit pas confondre le précédent avec son frère Muḥammad al-Bār, qui enregistra au Yémen avec al-Ǧanūb al-ʿArabī[139], mais également, lui aussi, en Indonésie, par exemple la chanson *Yaqūl al-Hāšimī*, qui fut enregistrée par la branche indonésienne d'Odeon (fig. 19). Comme beaucoup d'autres, ce disque fut enregistré avec un orchestre appelé le Young Arabian Orchestra of Sorabaya (Made in Germany, donc avant la Deuxième Guerre mondiale).

138. Pas d'indication de compagnie ni de référence : https://www.youtube.com/watch?v=coZ2RoCeKak, consulté le 30 avril 2019.

139. Naǧd al-Ḥusaynī, « al-Fannān al-šayḫ al-marḥūm Šayḫ ʿAbdallāh al-Bār al-ʿAydarūs al-Dawʿānī », site Internet hors-ligne.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net



Coll. privée Jean Lambert.

Fig. 19. Odeon, Muḥammad al-Bār, *Yaqūl al-Hāšimī…*

– À la fin des années 1950 (pas de date précise), des musiciens yéménites ont aussi été enregistrés au Pakistan, par exemple un certain Aḥmad Saʿīd al-ʿAdanī, label rose, Ismāʿīlphon, photo du musicien en médaillon[140].

D'après les numéros de catalogues dont nous disposons actuellement, nous pouvons évaluer la quantité produite à l'époque par ces huit compagnies à Aden, plus les disques enregistrés hors du Yémen, à une fourchette entre 3 500 et 4 500 disques (voir Annexe 1). Pour l'instant, nous n'avons donc connaissance qu'à peine d'un cinquième de cette production.

Il convient maintenant d'examiner comment cette production discographique affecta les modes d'écoute et de pratique de la musique, ainsi que la manière dont elle affecta la définition des genres musicaux régionaux.

Réception des disques et influence de l'enregistrement sur la pratique musicale

Au Yémen, les disques 78 tours étaient appelés en arabe, de manière impropre, « de cire », *šamʿiyya* (alors qu'il s'agissait en fait de gomme-laque synthétique). Nous ne savons pas à combien d'exemplaires ils étaient pressés ni combien étaient vendus, mais ils étaient très populaires dans les années 1930, 1940 et 1950 à Aden, car ils permettaient aux classes modestes d'écouter de la musique dans les cafés, à très peu de frais. C'était aussi le cas dans les régions éloignées d'Aden, comme le Nord et la région de Sanaa, qui étaient encore soumis à un régime théocratique et tribal. Comme la musique profane et instrumentale y était formellement interdite, les phonographes circulaient clandestinement, notamment pour animer des mariages dans des villages reculés. Des loueurs y circulaient, cachant l'appareil (*Ṣundūq al-ṭarab*, « la caisse à

140. Lavin, à paraître.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

musique »[141]) sur le dos d'un âne, d'un côté du bissac, tandis que l'autre côté était rempli des précieux disques, le tout caché sous une botte de foin… On louait le tout à la journée ou pour plusieurs jours en cas de fête.

Malgré son puritanisme, il est probable que l'imam Yaḥyā (1905-1919-1948), le souverain du Yémen du Nord, ait eu une certaine curiosité pour cette nouveauté technologique qui avait fait irruption dans son royaume. Il est connu qu'à titre personnel, s'il n'appréciait pas la musique profane, il goûtait les chants religieux[142]. Une anecdote, peut-être légendaire, sur ce souverain est significative de cette ambivalence. Un jour, alors qu'il était déjà âgé, on apporte à l'imam un phonographe et des disques qui ont été saisis par la police. L'imam demande à son conseiller Zayd al-Muškī de lui montrer comment marche le pick-up. Celui-ci, qui avait de l'humour, choisit de mettre le disque d'une chanson dont les paroles disaient : « L'amour, c'est pour les jeunes, pas pour ceux qui sont blanchis et gâteux » (*al-ʿišq li-l-šubbān, mā hū li-llaḏī šayyab wa-ḫarraf*). L'imam Yaḥyā comprit l'allusion et, piqué au vif, il ordonna à son conseiller d'arrêter immédiatement le tourne-disque[143] !

Si cet événement n'est pas que légendaire, on peut le situer chronologiquement vers le milieu des années 1940, période probable d'enregistrement du disque, et 1948, date du décès de l'imam Yaḥyā. D'après certaines informations, il s'agirait du Jafferphon nº 1180, qui est intitulé *Ilāhī ʿabdak al-maẓlūm daʿāk*. On remarque que l'interprète était une femme anonyme qui se faisait appeler al-Muḥtağiba (la Voilée)[144]. Que ce soit une ironie de l'histoire ou le résultat de la facétie du conseiller al-Muškī, en faisant écouter ce disque à l'imam, celui-ci avait cumulé les interdits : sur la musique, sur la poésie licencieuse, mais aussi sur la voix féminine, qui était encore très peu enregistrée.

À partir de 1955, le successeur de l'imam Yaḥyā, l'imam Aḥmad, ouvrit la radio de Sanaa et à cette occasion, autorisa l'enregistrement de musique profane (sur bandes magnétiques), ce qui rendit sans doute plus facile la circulation des disques et des gramophones dans le Nord. Cependant, c'était sans doute trop tard pour l'industrie locale du 78 tours, qui était déjà sur le déclin.

Le disque affecta aussi les habitudes d'écoute et les formes de perception sonore. Souvent, on rencontre des problèmes de vitesse du disque, qui altèrent à la fois la hauteur et le tempo de la pièce. Il serait nécessaire de comparer systématiquement ces variations de hauteur et de vitesse. Ces déformations sont encore accentuées avec la multiplication des copies.

141. Cette anecdote, ainsi que le nom du phonographe en arabe, soulève l'intéressante question des conceptions yéménites de la musique à cette époque : le concept n'existait pas en lui-même, et ce domaine était scindé entre deux pôles symboliques et moraux opposés, la psalmodie religieuse et le *ṭarab* ou musique instrumentale profane (le même mot que pour désigner le phonographe). Sur ce point, voir Lambert, 1997, chap. III.

142. Lambert, Mokrani (éd.), 2013, p. 54.

143. D'après Yaḥyā al-Nūnū, cité dans Lambert, Mokrani (éd.), 2013, p. 72.

144. On note l'usage d'un surnom similaire chez un musicien syrien enregistré dans les premières années du XX^e^ siècle : al-Mutaḥağğib, « le Voilé » (Gramophone 12013, réédité dans le coffret : *Les premiers chanteurs des Bilād al-Šām*, CD3, 11).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

La question de la qualité des enregistrements est mise en évidence par une autre anecdote concernant la mise en musique de la poésie du prince de Laḥiǧ, Aḥmad Faḍl al-ʿAbdalī – al-Qumundān, qui était également un grand poète. Ayant fait enregistrer une chanson dont il avait écrit les paroles, *Ṭalʿat badriyya*[145], par un de ses musiciens attitrés, Musʿid al-Laḥǧī chez Odeon (sans doute vers 1936), il n'avait pas été satisfait de la qualité technique de l'enregistrement et avait demandé que la même chanson soit enregistrée une seconde fois. Mais cela n'avait pas pu se faire, car la compagnie allemande était en train d'arrêter ses activités. De plus, pour une raison inconnue, Musʿid al-Laḥǧī refusa de le faire lui-même. Le Qumundān demanda donc à un autre musicien, Faḍl al-Laḥǧī, d'enregistrer la chanson, et ce fut finalement fait chez une autre compagnie, Aden Crown (probablement parce qu'Odeon venait d'arrêter ses activités). Toujours est-il que le second enregistrement ne donna pas non plus satisfaction à l'émir Aḥmad, mais cette fois-ci à cause d'un problème avec la voix du musicien Faḍl al-Laḥǧī. Ce dernier en fut profondément ulcéré mais, au lieu de reconnaître que le problème concernait sa propre voix, il en tint responsable l'ingénieur du son[146] qu'il insulta et roua de coups jusqu'à ce que celui-ci perde connaissance ! L'émir Aḥmad raconte cette anecdote avec fierté dans un livre de mémoires[147], pour montrer combien le musicien lui était dévoué…

Pour les musiciens aussi, ce fut un facteur de changement important dans leurs pratiques. Comme ailleurs dans le monde arabe et partout dans le monde, les musiciens furent confrontés au problème de la brièveté de l'enregistrement : pour le chant de Sanaa en particulier, comment faire entrer la forme de suite traditionnelle *qawma* composée de trois mélodies et qui dure environ 20 minutes, dans l'espace étroit des trois minutes et quelques secondes d'une face de 78 tours ? La plupart des musiciens découpaient donc en morceaux ces suites et ne jouaient qu'une seule mélodie, donc un seul mouvement de la suite, sur une face et le plus souvent même sur les deux faces, ou bien, plus rarement, jouaient le second mouvement sur la deuxième face. Ce qui se perdait ici était surtout la transition entre les deux mouvements (et les deux mélodies), *nagla*, qui, dans cette tradition, est caractéristique de chaque musicien. À la place, on a donc des « chansons », *aġānī*, qui semblent être isolées, alors que ce n'était pas le cas dans la musique vivante. Ceci contribua à transformer complètement les habitudes d'écoute des Yéménites qui étaient basées sur l'imprégnation et la lenteur, tout en ouvrant la porte à ce nouveau concept moderniste de « chanson » diffusé par les Égyptiens à cette même époque[148]. À Sanaa, cependant, la pratique de la *qawma* s'est maintenue jusqu'aujourd'hui.

145. Pas de référence, pas d'enregistrement numérisé disponible.
146. L'auteur ne dit pas s'il s'agissait d'un Européen ou d'un Yéménite.
147. Al-ʿAbdalī, [s. d.]
148. Ce processus était très similaire à celui de la dislocation de la *waṣla* syro-égyptienne par le même format du 78 tours (Racy, 1978 ; Lagrange, 1994) et de même, la dislocation de la nouba nord-africaine (Poché, 1995). Mais dans le cas du Yémen, ce processus était plus destructurant qu'ailleurs, car la suite *qawma* a une forme encore plus organique que dans les autres cas.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Sur le plan financier, les musiciens touchaient des sommes fixes pour leurs prestations, ce qui ne leur permettait pas d'avoir des droits sur les bénéfices réels effectués sur les ventes de leurs disques. Des témoignages historiques déplorent que certains musiciens qui avaient enregistré de nombreux disques finissent leurs jours dans le plus grand dénuement[149].

Le changement de support dans les années suivantes, l'apparition de la bande magnétique et le rôle des radios dans les années 1950[150], puis l'apparition du disque 45 tours dans les années 1960, la cassette dans les années 1970, vont complètement faire oublier cette période du 78 tours. Celle-ci est pourtant essentielle pour le patrimoine musical du Yémen, parce qu'elle est fondatrice, et aussi parce que l'on y trouve de nombreuses formes musicales qui disparaîtront ensuite.

La construction des genres musicaux régionaux

Enfin, il nous faut aborder un phénomène très important auquel la publication des disques commerciaux a largement contribué : l'émergence des formes musicales selon les régions. En effet, il y a souvent sur les disques la mention du genre ou style régional (en arabe : *lawn*, « couleur »). Sur les premiers disques Odeon figurent en particulier les mentions *ṣanʿānī* ou *laḥǧī*[151]. *Ṣanʿanī* en référence au chant traditionnel de Sanaa, la capitale historique du Yémen, et *laḥǧī* en référence à ce sultanat de Laḥiǧ qui était voisin de la ville d'Aden[152].

Ces deux styles s'identifiaient clairement à deux entités politiques relativement fortes. Dans les années 1930, ce sont les deux grands styles régionaux qui sont dominants, et même explicitement concurrents, selon plusieurs témoignages historiques : par la voix de l'émir Aḥmad, le *laḥǧī* se posait en outsider du *ṣanʿānī*, cet écrivain soulignant dans un poème fameux que le *ṣanʿānī* n'était pas propre à la région de Laḥiǧ et que « nous n'en avons pas besoin »[153]. Même si cette opposition faisait écho à de très anciens clivages géopolitiques[154], il faut comprendre que ce marché du disque émergent était le premier à donner à ces régions, à travers ces formes musicales, l'occasion de se confronter dans une arène publique au sens moderne. C'est entre autres pourquoi ces disques des années 1930 sont si importants pour l'histoire du Yémen.

149. Ṯaʿālibī, 1984 ; Bū Mahdī, 1984, p. 27.

150. Sur la plupart des disques de la plupart des compagnies, on trouve la mention : « Il est interdit de diffuser ce disque à la radio » (*Mamnūʿ iḏāʿat haḏīhī al-isṭwāna bi-l-rādyū*). Dans les années 1930, il existait déjà Radio Le Caire, Radio Jérusalem et quelques autres.

151. Ce sera également le cas sur les disques des compagnies Aden Crown, Jafferphon et Tahaphon, mais avec un peu plus de diversité.

152. Voir note 51.

153. Lambert, 1993.

154. Willis, 2009, p. 28-29. Il faut aussi signaler que l'émir Aḥmad Faḍl avait clairement pris position pour la musique et contre un certain puritanisme islamique, dans un opuscule qu'il avait publié à cet effet, ce qui était encore un autre clivage avec les imams zaydites qui régnaient à Sanaa (Lambert, 1993).

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

L'existence de ces appellations était-elle plus ancienne que l'apparition des disques eux-mêmes ? Nous n'en sommes pas certains, même si évidemment ces musiques existaient auparavant. Ce qui est sûr, c'est que d'autres styles vont émerger eux aussi à partir du moment où ils vont être mis en disques :

- le style *yāfiʿī*, surtout connu pour les textes de son poète éponyme, Yaḥyā ʿUmar ;
- le style *šiḥrī* (avant la Seconde Guerre mondiale), en relation avec l'antique port de Šiḥr qui avait été délaissé au début du XIX^e^ siècle pour la ville de Mukallā, mais conservait une tradition musicale propre ;
- l'appellation *ḥaḍramī* qui n'émergera que progressivement, aux dépens du mot *šiḥrī* : aux débuts, aucun disque ne portait de label de ce nom : le premier disque de Muḥammad Ǧumʿa Ḫān chez Odeon (vers 1939) porte la mention très rare de *mukallāwī*, du nom du port de Mukallā qui était en train de supplanter le port d'al-Šiḥr sur le plan économique. Ce n'est qu'après la guerre qu'apparaît et se diffuse la mention *ḥaḍramī* (Ǧumʿa Ḫān chez Jafferphon, après 1950) ;
- le style *ʿadanī*, de la ville d'Aden, en particulier à partir de la Nadwa ʿAdaniyya (vers 1949), qui va être marqué par une modernisation et une influence égyptienne croissantes dans les années 1950 ;
- le style *hindī* ou *muhannad*, « indien, indianisé », qui correspond non à une région, mais à une influence culturelle exercée principalement par la musique de films indiens dès les années 1930 ;
- on trouve aussi la mention *sawāḥīlī* qui correspond plus ou moins à ce que nous entendons en français par le mot « swahili », c'est-à-dire issu des côtes de l'Afrique de l'Est.

Tous ces termes concernaient surtout des villes ou des cultures urbaines (tout le reste étant qualifié globalement de « populaire », et étant très peu représenté dans les disques 78 tours). Leurs traits communs étaient bien sûr un chanteur soliste s'accompagnant lui-même du luth, *ʿūd*, instrument urbain par excellence, éventuellement accompagné par un violon et un instrument de percussion, ce qui devint, grâce au disque, un modèle standard dans la région[155]. Ils dessinent ainsi les contours et les frontières intérieures d'une scène publique urbaine dotée d'un discours musical ayant certains traits communs et que le disque va contribuer à créer progressivement.

Conclusion

Tout en étant intimement liée au marché mondial de l'époque, l'industrie du 78 tours au Yémen présente des particularités remarquables. Bien qu'elle fût tardive par rapport aux compagnies égyptiennes et du Levant, l'apparition si rapide de six compagnies locales au Yémen à partir des années 1930 et jusqu'à la fin des années 1950 est assez remarquable. Elle avait été préparée par la présence des deux premières compagnies anglo-allemandes, ainsi qu'indirectement,

155. Formation orchestrale et modèle esthétique qui consacrèrent notamment le remplacement du luth monoxyle *qanbūs* par le *ʿūd* oriental.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

par la présence coloniale britannique qui favorisait la circulation commerciale des disques déjà depuis les années 1920, ne serait-ce qu'en installant l'électricité. C'est ce dont témoigne l'histoire des deux familles al-Ṣāfī et Hamūd dont les deux compagnies, respectivement Aden Crown et Jafferphon, avaient su prendre la suite des deux premières sociétés étrangères, la première la compagnie Odeon et la seconde la compagnie Parlophon. Les musiques du Yémen étaient déjà fortement impliquées dans une dialectique du local et du global.

Ces disques représentaient déjà à l'époque une première appropriation de la technique d'enregistrement par des musiciens, des techniciens, des commerçants locaux et un public (même si le pressage des disques restait l'apanage de l'industrie anglaise). Ainsi, ces vingt-cinq années constituent une étape cruciale et, à bien des égards, fondatrice, de l'histoire de la musique au Yémen. Leur redécouverte actuelle permet de constituer un corpus qui reflète au moins la musique citadine de l'époque, à la fois traditionnelle et en train de se moderniser. Nous avons vu comment les disques 78 tours ont affecté les habitudes de production et d'écoute de la musique, et même les conceptions locales de la musique. Nous avons aussi vu comment ce marché naissant a fait émerger des identités musicales régionales très fortes, créant entre elles à la fois de la concurrence et de l'émulation. Avec le recul historique, on ne peut que s'interroger sur l'incidence de ce régionalisme musical sur les multiples facettes culturelles d'une identité nationale yéménite qui peine toujours à se construire.

La patrimonialisation actuelle de ces enregistrements pose des questions intéressantes à leur documentation et à leur étude, soulevant des problèmes méthodologiques spécifiques alors que d'autres sont communs aux recherches sur les 78 tours ailleurs dans le monde. Afin de compenser l'absence de datation, il est indispensable de les documenter dans toute leur matérialité, de la manière la plus exhaustive possible, pour créer le plus possible d'opportunités de les contextualiser. Des six labels et compagnies locales, les deux compagnies les plus importantes, Aden Crown et Jafferphon, doivent faire l'objet de la plus grande attention, notamment la seconde à propos de sa relation encore mal connue et complexe avec la Seconde Guerre mondiale.

La récente redécouverte de tous ces enregistrements par des collectionneurs yéménites qui les ont numérisés et mis en accès sur Internet décuple les possibilités de recherche grâce à la mise en commun spontanée des données et des métadonnées dont on espère qu'elle va devenir véritablement participative. Mais cela requiert aussi la mise au point d'une méthodologie critique, à la fois empirique et informée, qui n'existait pas jusqu'à maintenant, et à laquelle les auteurs du présent article espèrent avoir contribué. En tant que témoignage matériel d'une industrie qui, déjà à l'époque, faisait entrer le Yémen dans un marché mondial de la musique, ces disques doivent être traités selon les méthodes d'une « archéologie industrielle et musicale » bien particulière, jusqu'à ce que nous ayons un accès plus facile aux sources écrites, notamment à la presse locale.

En abordant les premiers enregistrements commerciaux de musique yéménite à la fois sous leurs aspects théoriques et leurs aspects pratiques, l'exhumation des premières données nous a permis de mettre à jour un processus de patrimonialisation dont le chercheur se trouve lui-même à la fois l'acteur et le spectateur. Suivant certaines tendances qui avaient commencé dès les années 1970 avec la cassette, mais portée par une numérisation tous azimuts et une mise en accès

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

massive sur Internet, cette « patrimonialisation sauvage », avec ses aspects anarchiques et inévitablement éphémères, fait apparaître la nécessité d'une sorte de re-matérialisation de ce corpus, ne serait-ce que pour lui redonner de la valeur aux yeux du public (voir l'initiative qu'a représenté le CD *The Masters of the Sanaa Song in the first Musical Recordings in Yemen*, publié par le CPMY dans le cadre d'un projet de préservation de l'Unesco). Il s'agit en quelque sorte de redonner corps aux disques 78 tours en tant que supports originaux, et de faire revivre une période de l'histoire du Yémen où tradition et modernité étaient peut-être moins en conflit qu'aujourd'hui.

Si pour l'instant, notre tentative de fixer des repères chronologiques reste fluctuante (voir Annexe 2), nous ne désespérons pas d'y apporter des précisions dès que le permettront l'apparition de nouveaux documents et la mobilisation de la mémoire orale. En mettant à profit à la fois l'expérience de recherche mondiale acquise sur l'industrie du disque 78 tours et la « numérisation sauvage » actuelle de la musique yéménite, nous pouvons espérer mettre au jour cette phase absolument capitale de l'histoire de cette musique, où celle-ci a commencé à être transformée par l'irruption de l'enregistrement. De tels développements ne pourront avoir lieu qu'à travers l'organisation d'une recherche participative mettant à contribution tous les amateurs de ces musiques.

Annexes

Annexe 1 : Statistiques et évaluation de la production de disques 78 tours

Compagnie	Numérotation	Nombre de numéros	Nombre de faces	Nombre de disques	Nombre de références dans la base de données
Odeon	0 à 700	700	700	350	180
Parlophon	89000 à 89060	60		60	10
Aden Crown	0 à 1220 ?[a]	1 220 (ou 220 ?)		1 220 (ou 220 ?)	190
Jafferphon	0 à 1240	1 240		1 240 ?	120
Tahaphon	0 à 270	270	270	135	65
Kayaphon	une trentaine ?	30		30	2
Azaziphon	0 à 330	330		330	10
Arabian South	0 à 1140	1 140 ?[b]		1 140 ?	10
Odeon Indonesia				?	?
Non identifiée					80
Total				4 525 (ou 3 525 ?)	700 environ

a. Parmi les numéros d'Aden Crown, nous ne disposons actuellement que de trois numéros avant le n° 1000. Il est donc possible que ces numéros soient erronés et que la série effective soit de 1000 à 1220, soit seulement 220 disques.
b. Ce nombre paraît considérable, et pour l'instant, nous ne disposons que de quelques exemplaires.

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Annexe 2 : Reconstitution de la chronologie des compagnies de disques (dates approximatives)

Compagnie/période	Début d'exercice ?	Fin d'exercice ?
Parlophon	1934	1935
Odeon	1934	1937
Aden Crown	1937	1940
Jafferphon (jaune)	1938	1940
Jafferphon (Syrie)	1938 ou 1940	?
Jafferphon (violet)	1950 (date certaine)	1952
Tahaphon	1953	1956
Kayaphon	1950	1955
Arabian South	1954	1958
Azaziphon	1956	1960

Bibliographie

Références en arabe

al-ʿAbdalī, Aḥmad Faḍl, *al-Maṣdar al-mufīd fī ġināʾ Laḥiǧ al-ǧadīd* (La source utile sur le nouveau chant de Laḥiǧ), Dār al-Ḥamdānī, Aden, [s. d.] (vers 1970).

Bā Wazīr, Saʿīd ʿAwaḍ, *al-Fikr wa-l-ṯaqāfa fī al-tārīḫ al-Ḥaḍramī* (La pensée et la culture dans l'histoire du Hadramawt), [s. l.], 1961.

Bū Mahdī, Aḥmad, *al-Musallamī, ḥayātuhu wa-fannuhu* (al-Musallamī, sa vie et son œuvre), [s. l.] (Aden), 1984.

Ġānim, Muḥammad ʿAbdu, *Šiʿr al-ġināʾ al-ṣanʿānī* (La poésie du chant de Sanaa), Dār al-ʿAwda, Beyrouth, 1980 (2e éd.).

Ġānim, Nizār ʿAbdu, « al-Ǧuzūr al-yamaniyya li-fann al-ṣawt al-ḥaliǧī » (Les racines yéménites du *ṣawt* du Golfe), *al-Maʾṯūrāt al-Šaʿbiyya* 4, Doha, 1986, p. 9-28.

al-Ḥusaynī, Naǧd, « al-Fannān al-šayḫ al-marḥūm Šayḫ ʿAbdallāh al-Bār al-ʿAydarūs al-Dawʿānī », site Internet actuellement fermé.

Munayʿam, Luṭfī Ḥusayn, *al-Ġināʾ al-laḥǧī. Aʿlām wa-aḥdāṯ* (La musique de Laḥiǧ. Grands noms et événements), Markaz ʿUbādī li-l-Dirāsāt wa-l-Našr, Sanaa, 2000.

Muršid Nāǧī, Muḥammad, *Aġānīnā al-šaʿbiyya* (Our Popular Songs), al-Ǧimaḥiyya, Aden, 1958.

Muršid Nāǧī, Muḥammad, *al-Gināʾ al-yamanī al-qadīm wa-mašāhīruhu* (La musique yéménite ancienne et ses noms célèbres), al-Ṭaliʿa Press, Koweït, 1984.

Qāʾid, ʿAbd al-Qādir, *Min al-ġināʾ al-yamanī. Qirāʾa mūsīqiyya* (À propos de la musique yéménite, lecture musicale), Wizārat al-Ṭaqāfa wa-l-Siyāḥa, Sanaa, 2004.

Saqqāf, ʿAbdallāh b. Muḥammad, *Tārīḫ šuʿarāʾ Ḥaḍramawt* (Histoire des poètes du Hadramawt), Maktabat al-Ṭaqāfa al-Dīniyya, Port Saïd, [s. d., vers 1960]

al-Ṣūrī, Ḫālid, *Ḥalīl Muḥammad Ḥalīl. Ḥayātuhu, fannuhu wa-ʿaṣruhu* (K. M. K., sa vie, son art et son époque), Dār al-Ḥamdānī, Aden, 1984.

al-Ṭaʿālibī, ʿAzīz, *Muḥammad Ǧumʿa Ḫān. al-Uġniyya al-ḥaḍramiyya al-ḫālida* (M. Ǧ. Ḫ. La chanson éternelle du Hadramawt), Wizārat al-Ṭaqāfa wa-l-Siyāḥa, Sanaa, 2004.

al-Yābilī, Naǧīb, « Ṭaha Muḥammad Hamūd », *al-Ayyām* [Aden], 18 nov. 2007, https://www.alayyam.info/news/368D9MO0-8TOA5M, consulté le 30 avril 2019.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Références en langues européennes

Benjamin, Walter, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (version 1939) », *Œuvres III*, Folio, Gallimard, Paris, 2000, p. 269-316.

Buckley, Ann, « Music Archaeology: its Contribution to "Cultural" Musicology and "Historical" Ethnomusicology » *in* Yoahim Braun, Uri Sharvit (éd.), *Studies in Socio-Musical Sciences*, Bar-Ilan University Press, Tel Aviv, 1998, p. 109-115.

Chemin-Dupontès, Philippe, « La navigation à vapeur », *Revue des Deux Mondes, période initiale* 15, 1838, p. 686-698.

Gronow, Pekka, « The Record Industry Comes to the Orient », *Ethnomusicology* 25, 2, 1981, p. 251-284.

Gronow, Pekka, *The Recording Industry: An Ethnomusicological Approach*, vol. 500-506, Acta Universitatis Tamperensis. Ser. A, Tampereen Yliopisto, University of Tampere, Tampere, 1996.

Gronow, Pekka et Hofer, Christiane, *The Lindström Project: Contributions to the History of the Record Industry/Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie*, vol. 3-6, Gesellschaft für Historische Tonträger, Vienne, 2011 (vol. 3) ; 2012 (vol. 4) ; 2013 (vol. 5) ; 2015 (vol. 6 édité avec Franck Wonneberg).

Hickmann, Helen, Ingo, Laufs et Eichmann, Ricardo (éd.), *Musical Archaeology of the Early Middle Ages. Papers of the First Symposium of the International Study Group on Musical Archaeology, Monastery of Michaelstein, 18-24 May 1998*, Deutsches Archeologisches Institut, Orient Archaeology 7, Orient Abteilung, Berlin, 1998.

Hudson, Kenneth, *Industrial Archaeology: An Introduction*, Routledge, New York, 2016 (1re éd. 1963).

Kinnear, Michael, *The Gramophone Company's First Indian Recordings 1899-1908*, Popular Prakashan, Bombay, Londres, 1994.

Kinnear, Michael, *The Gramophone Company's Indian Recordings (1908-1910)*, Bajakhana, Victoria, 2000.

Lagrange, Frédéric, *Musiciens et poètes en Égypte au temps de la* Nahḍa, thèse de doctorat, Université de Paris 8 Saint-Denis, 1994 (vol. 1 : http://mapage.noos.fr/khizana/TheseFL-vol1.pdf ; vol. 2 : http://mapage.noos.fr/khizana/TheseFL-vol2.pdf ; vol. 3 : https://www.dropbox.com/s/9bqshnnfv9lwyty/TheseFL-vol3.pdf).

Lambert, Jean, « Musiques régionales et identité nationale », *REMMM* 67, 1, 1993, p. 171-186, http://www.persee.fr/doc/remmm_0997-1327_1993_num_67_1_1596

Lambert, Jean, *La médecine de l'âme. Le chant de Sanaa dans la société yéménite*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1997.

Lambert, Jean, « Vol de mélodies ou mécanisme d'emprunt ? Pour une histoire des métissages musicaux entre le Yémen et le Golfe », *Chroniques Yéménites* 9, 2001, p. 38-47, http://cy.revues.org/document34.html

Lambert, Jean et Mokrani, Samir (éd.), *Qanbûs, tarab. Le luth monoxyle et la musique du Yémen*, CEFAS, Geuthner, Sanaa, Paris, 2013.

Lambert, Jean, « The Yemeni Sources of Poetry and Music in the *sawt* of the Gulf: The Role of the Arabian Diaspora in India », HAL/SHS, https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02476223/document

Lavin, Gabriel, « *ʿAdanyat* in Kuwait: Historical Perspectives on "Indian Coloring" within a *Tarab* Ethos » *in* Julia Byl et Jim Sykes (éd.), *Sounding the Indian Ocean: Musical Circulations in the Afro-Asiatic Seascape*, à paraître (2020).

Lindsay Levine, Victoria *et al.*, *This Thing Called Music: Essays in Honor of Bruno Nettl*, The University of Chicago, Chicago, 2013.

Poché, Christian, *La musique arabo-andalouse*, CD encarté, Cité de la musique, Actes Sud, Arles, Paris, 1995.

Racy, Ali Jihad, *Musical Change and Commercial Recording in Egypt, 1904-1932*, Ph.D., University of Illinois (UIUC), Urbana-Champaign, 1978.

Serjeant, Robert B., *South Arabian Poetry*. 1. *Prose and poetry of Ḥaḍramawt*, Taylor's Foreign Press, Londres, 1951.

Ṭaʿlab, ʿUmar, *Muḥammad Ǧumʿa Ḫān, ḥayātuhu wa-fannuhu* (M. J. Ḫān, sa vie et son œuvre), Aden, 1984.

Willis, John M., « Making Yemen Indian: Rewriting the Boundaries of Imperial Arabia », *International Journal of Middle East Studies* 41, 1, 2009, p. 23-38.

© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net

Audiovisuel

The Masters of the Sanaa Song in the first Musical Recordings in Yemen, Unesco, YCMH, SFD, CEFAS, Paris, 2009 (1 CD avec présentation en anglais et 1 CD avec présentation en arabe).

Les premiers chanteurs des Bilād al-Šām, coffret de 4 CD, AMAR P1131189, Paris, Beyrouth, L'autre Distribution (livret trilingue, Kamal Kassar, Mustafa Said, Diana Abbani).

AnIsl 53 (2020), p. 49-94 Rafik Al-Akouri
Patrimonialisation « sauvage » et archéologie industrielle de la musique yéménite : les premiers enregistrements commerciaux à Aden (1935-1960)
© IFAO 2026 AnIsl en ligne https://www.ifao.egnet.net