

Cahiers
d'ethnomusicologie

Cahiers d'ethnomusicologie

Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

22 | 2009

Mémoire, traces, histoire

La mémoire dans la musique liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie

à travers la performance, l'écriture et la rencontre

Anne Damon-Guillot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/964>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 187-201

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Anne Damon-Guillot, « La mémoire dans la musique liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 22 | 2009, mis en ligne le 18 janvier 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/964>

Tous droits réservés

La mémoire dans la musique liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie

à travers la performance, l'écriture et la rencontre

ANNE DAMON-GUILLOT¹

Introduction

Selon l'Église d'Éthiopie, c'est au VI^e siècle que la musique liturgique, ou *zemā*, a été révélée au saint local Yāred, lors d'une extase divine. Trois oiseaux, qui représentent les trois échelles modales, ont mené Yāred jusqu'à la Jérusalem céleste. Il y aurait vu chanter, jouer et danser les vingt-quatre prêtres de l'Apocalypse. Depuis, les chantres perpétuent une tradition textuelle, vocale, instrumentale et gestuelle qui se veut la reproduction terrestre du service céleste dont saint Yāred a eu la vision. Toute la liturgie est chantée, à l'unisson, par un ou deux chœurs et des solistes. Dans certaines célébrations, interviennent des instruments qui effectuent un accompagnement rythmique : les tambours (*kabaro*), les sistres (*ṣānaṣəl*) et les bâtons de prière (*mäq^w aməya*). Dans ces mêmes célébrations, deux types de gestuelle peuvent être utilisés : la mise en mouvement du bâton de prière (*zəməme*, « balancement ») et des chorégraphies collectives dans lesquelles les chantres avancent et reculent en rangées (*wärāb*, « danse »).

Les chantres sont des professionnels de haute érudition. Ils sont formés pendant des années dans des écoles de la plus haute exigence, auprès d'un maître (*māri geta*). Ils tentent ensuite d'entretenir la mémoire d'un patrimoine musical qui s'est enrichi à travers les siècles.

Je ne parlerai pas de la mémoire en termes de « souvenirs », à la différence de Kay Kaufman Shelemay dans son article intitulé « Musique et mémoire », dans lequel « [la] capacité [de la musique] à déclencher toutes sortes de souvenirs »

¹ Mes recherches ont été soutenues par l'Ambassade de France en Éthiopie, le Centre Français des Études Éthiopiennes et l'Unesco.



Fig. 1. Chantres de l'Église orthodoxe d'Éthiopie effectuant une chorégraphie en rangées : *wărăb* («danse»). Addis-Abeba, église 'Iyasus, célébration de l'Ascension, 19 mai 2004. Photo Anne Damon-Guillot.

est considérée comme « peut-être l'aspect le plus puissant de son action vis-à-vis des processus implicites de la mémoire, lui permettant d'éveiller et de recréer le souvenir d'événements et d'émotions du passé, longtemps oubliés » (Shelemay 2005 : 318). En effet, même si elle séculaire, la pratique des musiciens éthiopiens est bien vivante. Il n'y a donc pas ici de notion de réminiscence, pas d'effet « madeleine de Proust ».

Nous sommes, avec les chantres de l'Église d'Éthiopie, dans un monde d'érudition. Au cours des célébrations religieuses, ils font appel à leur mémoire de manière complexe puisqu'ils doivent simultanément sélectionner des informations relevant de plans différents. C'est l'étude de séquences d'apprentissage qui m'a permis d'accéder au fonctionnement de la mémoire du musicien en situation de performance, c'est-à-dire au système cognitif mis en œuvre.

Le fonctionnement de ce système est en partie verbalisé dans la codification écrite de l'Église d'Éthiopie. Cette écriture, qui, on le verra, prend plusieurs formes, apparaît en effet comme un discours réflexif du praticien sur sa propre musique. Elle participe aussi de la volonté de sauvegarde du répertoire par les autochtones eux-mêmes. Cette sauvegarde passe par l'écriture institutionnelle, mais aussi par une démarche ethnographique : en effet, il n'est pas rare de voir des chantres partir à l'église avec un magnétophone afin d'enregistrer les

célébrations. De même, nombreux sont les chantres qui conservent des cahiers de notes : pour eux, ces cahiers sont non seulement des guides de mémorisation, mais aussi des témoins de leur savoir. Cela n'est pas sans rappeler les propos de Jean-Jacques Nattiez au sujet d'un musicien inuit : « Koumangapik m'expliqua qu'il ne s'était plus souvenu de la suite du texte et qu'il était retourné consulter chez lui un cahier dans lequel il avait consigné les textes de tous les chants de son répertoire » (Nattiez 2005). Dans l'Éthiopie chrétienne aussi, la collecte n'est pas le seul fait de l'ethnomusicologue.

Au-delà de l'écriture, l'histoire de cette musique, la construction du patrimoine dans l'histoire, se fait à travers les rencontres au sein de l'Église d'Éthiopie : je montrerai, à ce titre, un exemple récent qui raconte comment l'échange humain peut être à l'origine de pièces inédites dans une tradition qu'on pourrait, à première vue, croire assez figée, ou qui se définit elle-même comme immémoriale puisque révélée.

Tout d'abord, l'analyse de situations de performance m'amènera à explorer la mémoire du musicien à travers les procédés cognitifs à l'œuvre ; puis j'envisagerai la mémoire à travers le prisme de l'écriture, en termes de verbalisation, de théorisation d'une pratique, mais aussi de sauvegarde, de fixation, de transmission ; enfin, la notion de mémoire sera reliée à celle de patrimoine : il s'agira alors de voir en quoi la rencontre participe à la formation du patrimoine musical.

La performance : un système cognitif en réseau

La liturgie est organisée en de nombreux textes destinés à être chantés et groupés en types de chant². Ces derniers sont nommés, tels par exemple les chants de type *wāzemā* (« veille »), exécutés lors des vigiles, ou encore les chants de type *mawadās* (« louange »), destinés aux célébrations dominicales. Les textes liturgiques sont réalisés selon différentes modalités d'exécution. Ils peuvent être lus ; quand ils sont mis en musique, ils peuvent être chantés *a cappella* ; et enfin, certains textes de chant peuvent être exécutés avec un accompagnement rythmique et gestuel. Cette troisième modalité d'exécution porte le nom d'*'aq''aq'am*. À l'intérieur même d'*'aq''aq'am*, le texte est confronté à plusieurs possibilités musicales : un même texte pourra ainsi être exécuté suivant un ou plusieurs des huit modes de réalisation existants. Ceux-ci se distinguent par une combinaison de traits, essentiellement musicaux mais aussi gestuels,

² J'entends par type de chant un ensemble de pièces désignées par le même terme générique, précisé pour chaque pièce par la circonstance ou le destinataire. On trouve ainsi la pièce *wāzemā*

« de Noël » et la pièce *wāzemā* « de Pâques ». Les différentes pièces relevant du même type de chant présentent des similitudes circonstancielles, textuelles, formelles, et/ou mélodico-rythmiques.

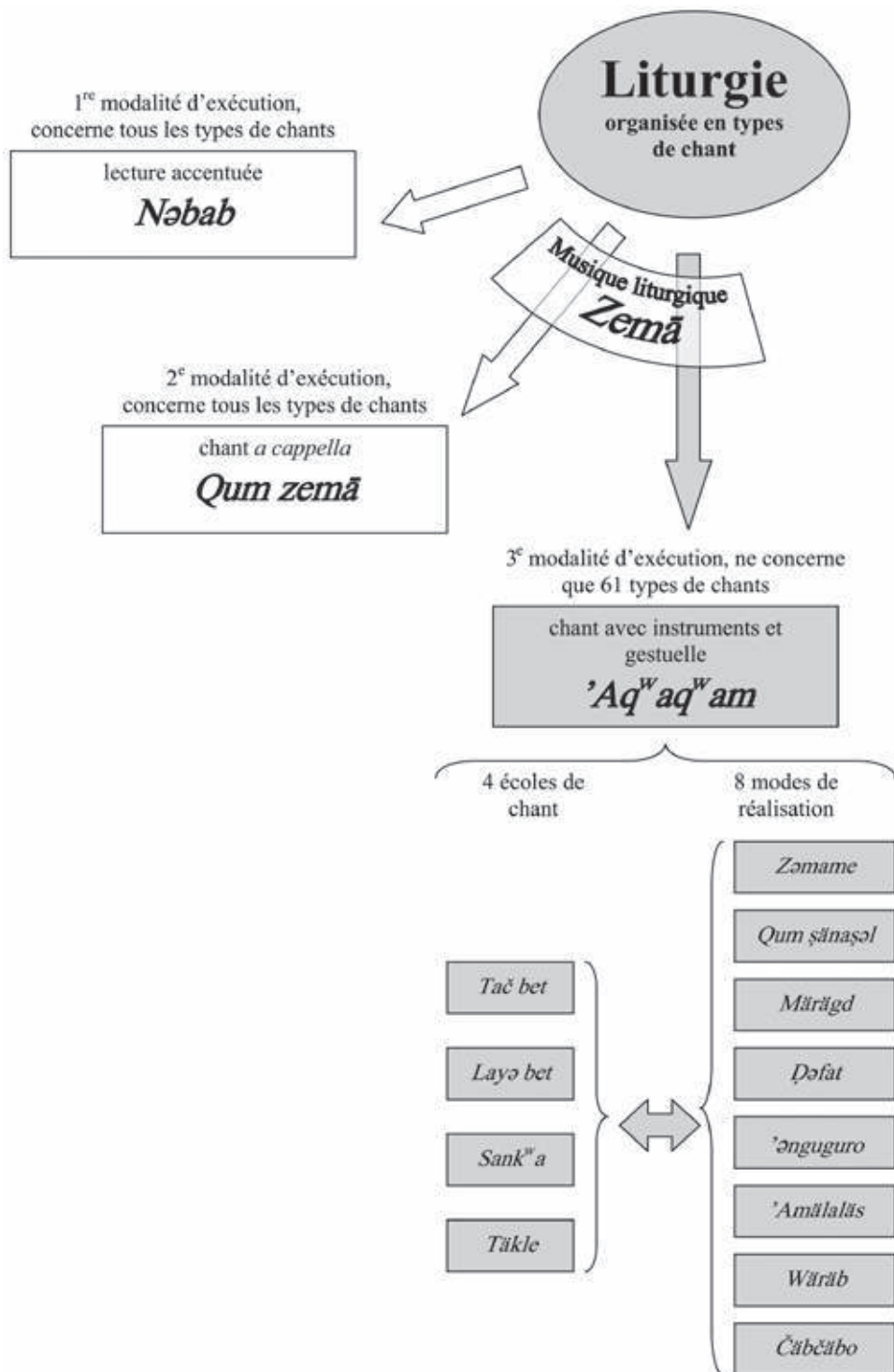


Fig. 2. Modalités d'exécution de la liturgie.

formels et circonstanciels. Enfin, en ce qui concerne *'aq^waq^wam*, il existe quatre écoles de chant qui s'apparentent à quatre grands centres d'enseignement, pour chacun rattaché à un maître fondateur. Suivant l'école dans laquelle le chantre a été formé aux chants en *'aq^waq^wam*, la ligne vocale et l'accompagnement rythmique vont différer quelque peu.

Plus que le discours théorique des chantres sur leur pratique, ce sont leurs erreurs commises lors des séances d'apprentissage qui m'ont permis de saisir les différents plans référentiels mis à l'œuvre dans la performance et leur imbrication. Pour illustration, je propose la pièce suivante :

fērānsə 'itəyopəyā wa'itəyopəyā fērānsə maṭana yāred wa'anā

La France est l'Éthiopie et l'Éthiopie est la France à la mesure de Yāred et Anne

'əsma yāred ṣawātəwa zemā śəlāse sab'ənā

Comme Yāred, la composition du *zemā* en forme de Trinité

'ənza śəlāse bəhilə 'aqmāra zemā wāhədənā

La Trinité signifie l'unité du *zemā*

wadəmḍa zemā wə'ətu batra labunā

La voix du *zemā* est un sceptre pour le cœur

za'aṣənə'ā dəkuma ḥəlinā

Elle fortifie le faible.

Il s'agit d'une pièce relevant du type de chant *wāzemā qəne*, « veille poésie », qui a été réalisée par un maître et son élève, s'accompagnant au sistre³. Pour l'élève, le texte est inédit ; il doit *adapter* une matrice mélodico-rythmique, apprise au préalable, à ce nouveau texte. Durant la séance, le maître déclame le texte par segments et l'élève les chante au fur et à mesure. L'élève commet quelques erreurs lors de l'exécution ; j'avais demandé au maître de les corriger immédiatement, afin de comprendre de quel ordre pouvaient être les erreurs d'un apprenti chantre. J'en ai retenu sept, représentatives de sept plans différents.

La première porte sur le passage « *'əsma yā-* » au début du vers 2. L'élève, au moment où il réalise ces syllabes *a cappella*, confond le type de chant *wāzemā qəne* avec un autre type de chant, en l'occurrence *zayə'əze qəne*, « celui qui concerne maintenant, poésie ».

La seconde erreur est située dans le vers 1, sur les syllabes « *-yā fērānsə* ». L'élève chante ce passage comme s'il était placé à la fin du vers, alors qu'il se trouve au milieu. Or, la place du mot dans le vers est pertinente.

La troisième porte sur les mots « *'əsma yāred* », « comme Yāred », au début du vers 2, lors de la réalisation faisant intervenir le bâton de prière. En effet, le maître et l'élève dépendent de l'école de chant qui porte le nom de *layə bet*, « maison

³ J'ai recueilli cette pièce lors d'un séjour à Addis-Abeba, au cours de l'été 2004.

plus haut». Cette école impose une frappe du bâton de prière sur les mots « *’əsmā yāred* ». Or, l'élève exécute ces mots comme il faudrait le faire dans l'école de chant appelée *tač bet*, « maison plus bas », donc sans frappe du bâton de prière.

L'erreur suivante se situe au tout début du vers 1, sur le mot « *fərānsə* » (« France »). Avant ce mot, l'élève exécute à tort un long mélisme. Or, le maître explique que, devant un mot de trois syllabes (*fə-rān-sə*), un court mélisme suffit. La longueur du mot est donc, elle aussi, pertinente.

La cinquième erreur concerne la syllabe « *-red* » dans le vers 2 et est commise lors d'un mode de réalisation faisant intervenir le sistre, et qui porte le nom de *qum šānaṣəl*, « sistre debout ». Après l'émission de la syllabe « *-red* », la mélodie que poursuit l'élève n'est pas la bonne : ce qu'il chante correspond au mode de réalisation *mārəgd*, « réchauffement/danse », et non à *qum šānaṣəl*, requis pour cette pièce.

La sixième erreur intervient sur les mots « *maṭana yāred* », « à la mesure de Yāred », dans le vers 1. En effet, ce groupe de mots dépend du type d'accentuation *sayāf*, « diagonal », ce qui signifie que l'accent doit tomber sur la pénultième. Toutefois, l'élève les chante comme s'ils relevaient du type d'accentuation *wādaqi*, « ce qui tombe », c'est-à-dire précisément sans accent tonique sur aucune syllabe. Or, l'accentuation a une incidence sur le chant.

Enfin, la septième et dernière erreur est issue d'une autre pièce : il s'agit d'un *malk* (« portrait ») en l'honneur de la Vierge, dont voici le texte complet⁴ :

salām la’əstənfāsəki zama’azāhu həyəwatə
Salut à ton souffle, dont l'odeur est pleine de vie

kama ma’azā ‘əḍ ḍəruyə zawəsta ganatə
Comme l'odeur de l'arbre dans le paradis

māryām dəngəl beta qədəsātə
Vierge Marie maison de la sainteté

ṣənəhəni wəsta šanāyə waśawərəni ‘əmotə
Attends-moi dans la bonté, cache moi de la mort

ba’aknāfəki rəgbəya həritə
Ma colombe élue, sur tes ailes⁵.

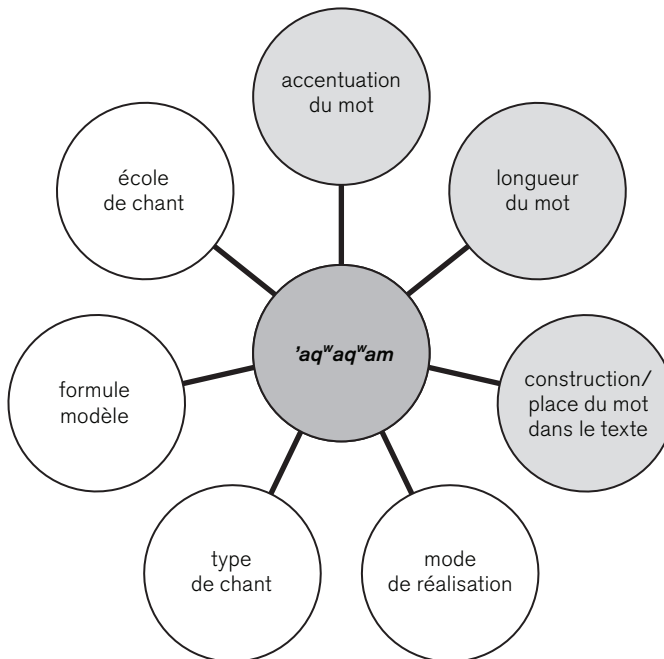
Nous ne sommes pas ici dans une situation d'apprentissage : j'ai enregistré la pièce hors contexte, exécutée par un seul chanteur, un maître de chœurs aguerris. Au moment d'entonner le quatrième vers, qui commence par le terme « *ṣənəhəni* », « attends-moi », le chanteur a cependant exécuté le mot « *aklilə* » (« couronne »), avant de se reprendre. Il marqua une courte pause puis dit « *sign* », en

⁴ Cette pièce a également été enregistrée au cours de l'été 2004 à Addis-Abeba, lors d'un séjour d'étude.

⁵ Traduction réalisée par Sergew Gelaw, linguiste à l'Université d'Addis-Abeba, et Anne Damon.

anglais. Il faut savoir que nous nous trouvons dans un système formulaire et que le mot « *ṣənhəni* », en l'occurrence, est à chanter avec la mélodie-type initialement rattachée au mot « *aklilə* ». Par conséquent, le musicien chante ici sa référence : il exécute la formule-modèle, sur le mot « *aklilə* », au lieu du nouveau texte – « *ṣənhəni* » – qu'il doit actualiser. Et s'il dit « *sign* », c'est que la formule-modèle est matérialisée par un signe à l'écrit.

Les erreurs commises par les chantres témoignent de la complexité du système et de l'érudition dont les musiciens doivent faire preuve. Les sept erreurs que j'ai sélectionnées, relèvent de confusions commises à différents niveaux. Le schéma suivant reprend les sept plans auxquels le chantre fait référence lors de la performance.



En gris apparaît le niveau textuel, en blanc le niveau musical. Quand le chantre exécute un chant, il a en mémoire tous ces éléments, de manière plus ou moins consciente, selon son degré d'érudition. Le chant liturgique éthiopien répond donc à un nombre important de contraintes. Les chantres ont plusieurs références mémorielles, qui se croisent et s'articulent en réseau, à plusieurs niveaux.

Quelle est la codification qui permet d'écrire et de conserver cette matière musicale inscrite de manière complexe dans la mémoire des chantres ? Comment la théorisation écrite autochtone rend-elle compte de cette musique ?

L'écriture : essai de théorisation et volonté de conservation

Dans l'Église d'Éthiopie, l'écriture se présente sous deux formes. D'une part, la notation musicale, intralinéaire et marginale, s'appuie essentiellement sur l'aspect formulaire du système musical – le système formulaire étant, comme nous l'avons dit plus haut, à la base du *zemā*. D'autre part, la littérature secondaire comprend les ouvrages écrits par ceux qui se définissent comme les garants de la tradition et qui contiennent non pas les textes des chants et leur notation musicale, mais des indications sur leur bon déroulement ; il faut ajouter les préfaces et postfaces des livres de chants notés, qui donnent le plus souvent des explications et des précisions sur le chant liturgique, par exemple, sur l'enchaînement des modes de réalisation d'*'aq'w'aq'w'am*. La codification écrite, sous ces deux formes, apparaît d'abord comme un procédé de conservation par les musiciens-scribes, mais elle révèle également comment ceux-ci perçoivent leur musique et ce qu'ils veulent en transmettre.

Concernant la notation musicale, l'Église d'Éthiopie compte cinq principaux livres de chant noté⁶, auxquels il faut ajouter le recueil récent intitulé *Madā'wa 'albāb*, « Le poids de l'âme », consacré à *'aq'w'aq'w'am* et composé par Henok Walde Mikā'el (1998). Ces manuels, utilisés par les chantres, reflètent le mode d'apprentissage du chant liturgique : leur construction suit les différentes étapes de la formation des chantres, ils présentent les chants-modèles sur lesquels s'appuient les musiciens et proposent une notation musicale qui repose principalement, nous l'avons dit, sur le principe du système formulaire. Même dans sa version la plus récente – le recueil consacré à *'aq'w'aq'w'am*, daté de 1998 –, le livre de chant noté se révèle particulièrement adapté aux attentes des chantres, qui lui confèrent essentiellement une fonction mnémotechnique. Il semble que l'efficacité de ces livres tienne au fait qu'ils transposent à l'écrit le monde de l'apprentissage oral. En témoignent les signes les plus récents tels *'ansa* (« lève ! ») ou *mata* (« frappe ! »), utilisés dans le recueil *Madā'wa 'albāb*, et qui indiquent respectivement de diriger le bâton de prière vers le haut et de battre le sistre vers le bas ou de frapper le sol avec le bâton. Ces signes sont la reproduction à l'écrit des injonctions orales du maître en situation d'apprentissage ou en célébration. Si les chantres sont à l'aise avec la notation musicale, il en va différemment des livres de littérature secondaire.

Le nombre d'ouvrages théoriques a considérablement augmenté depuis la fin des années 1990. Ces publications « autour » de la pratique sont contrôlées par l'Église éthiopienne à travers son organisation appelée *Tənsā'e zagubā'e*, « le

6 Il s'agit de l'antiphonaire du propre du temps – il donne le propre de l'office pour toutes les fêtes du Seigneur, de la Vierge et des saints, et toutes les fêtes, en dehors de celles de Carême –, de

l'antiphonaire du carême, de l'antiphonaire utilisé pour les funérailles et certaines fêtes importantes, du recueil de chants destinés à être exécutés après l'eucharistie et du commun de l'office divin.

groupe de la Résurrection». Cette institution centralise les parutions touchant au domaine religieux et vérifie leur adéquation au dogme.

Parmi cette abondante littérature secondaire, prenons le cas du principal ouvrage sur la modalité d'exécution *'aq^waq^wam*, intitulé *Yətbahāl zagondar; Zawə'ətu šərə'āta māhəlet*, «De la tradition de Gondar; Guide de la célébration» ('Elyas 'Abrəhā 1997). Ce livre théorise certes, mais plutôt que de commenter la pratique, il cherche surtout à la canaliser et l'ordonner. Son plan général est le suivant: déroulement des principales célébrations, décrites à titre de modèles; contenu général de différents types d'offices; instructions sur des offices précis; description de l'exécution de certains chants; énumération d'exceptions; rappel des spécificités de certaines périodes liturgiques; comment établir le *comput*; comment répartir le chant entre les solistes et les demi-chœurs; modes de réalisation en fonction des divers types de chant; détermination du nombre de répétitions au sein des chants; précisions sur la disposition dans l'espace des différents acteurs; indications sur la gestuelle.

On le voit, ce recueil donne des informations relativement disjointes. Surtout, il abandonne vite les chapitres généraux – déroulement de célébrations modèles, description générale de certains types d'office – pour entrer dans le monde foisonnant des particularités et exceptions. La littérature secondaire regorge en effet de sous-chapitres et d'annexes expliquant que telle règle ne vaut que pour telle circonstance... Pour les chantres eux-mêmes, la lecture de ces livres se révèle complexe et fastidieuse. Il y a donc là une inadéquation de l'écrit. Les érudits éthiopiens se trouvent confrontés, dans leurs ouvrages théoriques et dans leurs manuels, à la difficulté du classement que leur impose la forme écrite; or, la discipline de l'oral n'est pas forcément transposable en tant que telle à l'écrit. Je citerai à ce propos Jack Goody: «Le formalisme propre à l'écriture ne se soucie guère de la souplesse du langage parlé, il en dénature le contenu et en engendre un autre» (Goody 1979: 197). Si l'écriture théorique s'avère inopérante, cela est dû, à mon sens, à la nature même du système musical que j'ai exposé dans ma première partie. En effet, le livre ne rend pas compte – ne parvient pas à rendre compte – du fonctionnement en réseau, en ramifications du chant liturgique.

Toutefois, les essais sont répétés et les comités de lecture, composés des plus grands maîtres de chant liturgique, continuent de se réunir pour vérifier le contenu des livres qui paraissent. Pourquoi, donc, cette boulimie d'édition? Quel est le but de cette littérature secondaire? À cette question, le maître de chant Märi geta Henok répond vouloir «sauvegarder le savoir» qui est «dans sa tête». Il ajoute: «Beaucoup de pères sont morts, il faut alors qu'on écrive la science de ces gens afin de la préserver pour les futures générations». Les livres seraient donc destinés à prémunir les chants contre l'oubli, mais aussi contre le changement. Cette réponse, relativement banale, amène toutefois plusieurs réflexions. Dans un pays comme l'Éthiopie où l'Église est très proche du pouvoir – et donc

protégée – et où la foi orthodoxe est prédominante, on peut se demander à quel « danger » fait tacitement allusion le maître de chant.

Tout d'abord, les chantres traditionnels, tel Märi geta Henok, se méfient des haut-parleurs installés depuis quelques années dans l'enceinte des églises et qui diffusent des enregistrements de chants religieux en amharique, la langue vernaculaire. Ces chants sont entraînants, joyeux, ils sont chantés avec une voix et un timbre profanes, très différents de l'art vocal des chantres d'église, et, surtout, ils sont compréhensibles par les fidèles, tandis que les chants liturgiques sont traditionnellement en langue guèze, langue de l'Église, accessible aux seuls initiés. Cette musique remporte un vif succès auprès de la population chrétienne orthodoxe. Les chantres ont une position embarrassée vis-à-vis de ces chants : certes, ces derniers attirent les fidèles vers l'Église et les sensibilisent au message biblique ; en revanche, ils les détournent de la « pure » tradition, la seule qui puisse vraiment, selon les chantres, chanter la parole divine : celle, révélée, de Yäred.

D'autre part, les missions des autres Églises chrétiennes font des émules. Les Églises protestantes, notamment, proposent un culte agrémenté d'une musique facilement accessible, à laquelle tous peuvent participer, et qui n'est pas le fait de quelques spécialistes. Devant cette concurrence qui menace leur hégémonie, les chantres tentent de pérenniser leur pratique par l'écrit. Par ailleurs, les maîtres de chant déplorent la perte d'une certaine excellence qu'exige le chant liturgique. Je cite l'un d'eux : « À Addis-Abeba, les gens n'ont pas le temps, ils se fatiguent vite, ou ils sont pressés d'aller manger, alors on saute des étapes ou même des chants entiers ». Devant une simplification de la pratique imputée aux méfaits de la modernité, les chantres veulent sauvegarder par l'écrit l'exigence complexe du *zemā*.

Enfin, un autre facteur contribue à l'essor du livre dans ses fonctions de transmetteur du savoir : il s'agit de la raréfaction des vocations, aussi bien du côté des apprenants que des enseignants. Face à cette baisse d'intérêt pour le chant liturgique, le livre répond de deux façons : d'une part, aux apprentis chantres qui trouvent cette discipline trop complexe, l'écrit tente de proposer une version simplifiée – on retrouve ici la vocation classificatoire de l'écriture dont parle Jack Goody ; d'autre part, selon les chantres eux-mêmes, le livre doit pouvoir remplacer le maître de chant et pallier le manque d'enseignants. En tout cas, le développement récent de l'écrit amorce sans aucun doute des transformations majeures dans le domaine de l'apprentissage du chant liturgique.

En outre, la publication d'ouvrages sur le chant liturgique est intimement liée aux écoles de chant. Reprenons à ce propos l'exemple du livre « la tradition de Gondar » (*Yəṭbahāl zagondar*). Avec cet ouvrage, l'école de chant *tač bet*, qui est la principale école de Gondar, manifeste une volonté plus ou moins avouée d'uniformiser les pratiques. En effet, *Yəṭbahāl zagondar* affirme la prédominance de l'école gondarienne mais souhaite aussi réduire les innovations d'écoles de chant plus récentes – l'école *tač bet* date du XVI^e siècle tandis que celles qu'elle

cherche à supplanter remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle. En publiant un ouvrage sur sa propre pratique, une école de chant assure ainsi la pérennité de sa mémoire. Selon les chantres, l'écrit permet d'asseoir l'autorité et la légitimité de leur pratique, lui conférant un caractère dogmatique qui n'est plus transmis uniquement par l'oralité. En réalité, l'importance des écoles de chant est plus collégiale que musicale car elles n'ont pas d'incidence sur le fonctionnement du chant liturgique. Elles montrent toutefois que la tradition fonctionne en diachronie, qu'elle s'enrichit des apports des chantres qui marquent la discipline et « font école ». Ces derniers innove dans certains aspects du *zemā* sans toutefois modifier le cadre général du système.

La notation musicale et la littérature secondaire entretiennent un rapport différent à la mémoire. La notation musicale est une écriture qui n'est pas reproductible, elle ne fonctionne que dans le système du *zemā* puisqu'elle est fondée sur l'*auto-référence* – c'est le propre d'une écriture formulaire. Elle est en revanche efficace pour ceux qui la maîtrisent. Le contraire se produit pour la littérature secondaire : elle a vocation plus universellement pédagogique et répond à une politique de diffusion plus large, mais échoue auprès des praticiens.

Le patrimoine du *zemā* est conservé sous différentes formes écrites. Mais quelle mémoire ces chants véhiculent-ils ?

La rencontre : formation du patrimoine musical

Selon un avis largement répandu chez les chantres, les chants du *zemā*, dus à la révélation de saint Yāred, dateraient du VI^e siècle. Mais les exemples qui contredisent cette affirmation sont nombreux. Je n'en citerai que deux : tout d'abord, le calendrier liturgique éthiopien compte deux célébrations annuelles et une célébration mensuelle dédiées au saint Takla Hāyēmānot, grande figure monastique du XIII^e siècle. Les chants de ces célébrations suivent le schéma habituel, d'un point de vue littéraire et mélodique, et on peut penser que des érudits du Moyen Âge éthiopien en ont arrangé le texte et la musique « à la manière de » Yāred. Quant au chercheur Conti Rossini, il a attribué la composition du *Malk'a Q'w'arbān* (« Portrait de l'Eucharistie »), à l'empereur éthiopien Ba-'Eda Māryām qui régna de 1458 à 1468 (Fritsch 2002 : 199-200). Le type de chant *malk*, dont fait partie la pièce *Malk'a Q'w'arbān*, semble dater du XV^e siècle, proposant cette fois une forme textuelle et musicale nouvelle dans la liturgie. Le *zemā* est donc composé d'éléments disparates, issus de différentes époques.

Les textes des chants liturgiques s'inspirent en grande partie de l'Ancien et du Nouveau Testament mais s'enrichissent des rencontres faites au cours des siècles avec des personnages ou des événements qui ont marqué l'Église. Aujourd'hui encore, il arrive qu'un nouveau texte soit composé pour une occasion

exceptionnelle – pour l'avènement d'un nouveau patriarche, par exemple – et que l'on réutilise alors une matrice formelle et musicale préexistante.

En dehors de telles circonstances, le répertoire, pris au sens large, ne se renouvelle pas vraiment. Il y a toutefois une exception notoire – et ce sera mon dernier point: le *qəne*. Le terme signifie « poésie » et renvoie à l'improvisation de textes rimés, destinés à être déclamés puis chantés en célébration. Il y a plusieurs types de *qəne*, dont la structure littéraire et mélodico-rythmique est toujours fixe et préétablie. En revanche, le texte change en fonction de la circonstance et du chantre qui le crée. La difficulté réside dans la nécessité de faire coïncider le nouveau texte et la musique, en fonction notamment des règles d'accentuation dont il a été question plus haut. Un *qəne* sert habituellement à louer le saint du jour. En voici un exemple: il s'agit de la traduction d'une pièce improvisée en 2003, lors de la vigile de la célébration annuelle du saint local Gabra Manfas Qəduṣ. Le principe de la poésie du *qəne* est le double sens; les chantres parlent à ce propos de « l'or et la cire », la cire représentant le sens premier, l'or le sens caché. Par conséquent, le texte, ésotérique, ne peut être compris que par les initiés.

Le serviteur du Père, qui est plein de force, dit à la chair impie, qui est faible:
Je préfère mourir plutôt que succomber à ton emprise.
Avec la faim de Māni l'obscurité.
Mais avec celui-ci [Gabra Manfas Qəduṣ] les anges tressaillent d'allégresse.
Ils se sont saisis de la lumière à l'instant.

Voici un autre *qəne*, que j'ai présenté plus haut (voir p. 191) et qui a été créé en 2004, lors d'une séance de travail entre le maître de chant, un de ses élèves et moi-même:

La France est l'Éthiopie et l'Éthiopie est la France à la mesure de Yāred et Anne
Comme Yāred, la composition du *zemā* en forme de Trinité
La Trinité signifie l'unité du *zemā*
La voix du *zemā* est un sceptre pour le cœur
Elle fortifie le faible.

Pour mon étude, j'avais demandé au maître de chant de réaliser un *qəne* inédit. Je m'attendais à un texte glorifiant le saint du jour, semblable à celui que j'ai montré précédemment. Mais le maître décida de faire de notre travail commun, de notre échange sur le *zemā*, la matière de son *qəne*. Là encore, la signification est difficilement saisissable si on se contente d'une traduction littérale. Le maître de chant a trouvé dans notre rencontre un sens qui faisait écho à une représentation liturgique plus large. Au tandem élève-professeur que nous formions, il ajoute le professeur suprême, le seul véritable maître du chant liturgique, saint Yāred. L'universalité du *zemā* se concrétise dans l'amitié franco-éthiopienne dont

nous devenions les symboles. La difficulté de l'étude, éprouvée à des niveaux différents par les chantres et par moi-même, est évoquée en filigrane : « La composition du *zemā* en forme de Trinité » renvoie à la question complexe, largement débattue entre nous, des trois échelles modales. Dans le même ordre d'idées, le « sceptre » fait référence au bâton de prière qui soutient les chantres lors des longues célébrations ; il représente l'appui nécessaire face à la complexité du *zemā*. Enfin, le dernier vers rappelle ce que doit atteindre toute personne qui écoute et étudie le *zemā* : un renforcement de sa foi, une élévation de soi. Finalement, la rencontre avec le chercheur – même s'il n'est pas considéré comme tel : dans mon cas, j'étais l'élève de mon maître – rentre dans la mémoire de la communauté étudiée, à tel point qu'elle s'érige en événement qui peut prendre sa place dans le patrimoine musical, à condition qu'elle soit chargée d'une signification symbolique. A cet égard, je citerai à nouveau Jean-Jacques Nattiez : « Non seulement le *pisiq* que Koumangapik allait me chanter avait bien un auteur, il était bien le produit de *stratégies de création*, mais il avait été composé à une date bien précise, repérable grâce à un événement qui était resté présent dans la mémoire de la petite communauté. Il s'inscrivait dans une *histoire* » (Nattiez 2005 : 19). Le procédé de composition du *qane* dont il vient d'être question⁷ témoigne de procédés anciens. Il montre comment l'histoire, la grande comme la petite, s'invite dans le patrimoine musical.

À titre de comparaison, je citerai l'exemple des Maale, une ethnie du Sud de l'Éthiopie sur laquelle travaille Hugo Ferran⁸. Chez les Maale, il existe une pièce destinée à louer les liens claniques et lignagers. Pour intégrer Hugo Ferran à leur communauté, les Maale ont créé le clan « *Fransai* » (« France »). Ils ont repris la musique de la pièce louant les clans et ont changé les paroles habituelles. Le nouvel éloge musical s'appelle « *Fransai nai koizi* », qu'on peut traduire par « l'éloge des enfants du clan France ». Au-delà des liens humains que nos recherches tissent, la situation de contact peut agir sur les répertoires musicaux. La *rencontre* s'inscrit dans la *mémoire* musicale des communautés étudiées.

⁷ Une analyse musicale de cette pièce a fait l'objet d'un article dans les *Annales d'Éthiopie* (cf. références bibliographiques).

⁸ Hugo Ferran, doctorant à l'EHESS.

Conclusion

La nature même du système musical étudié ici fait de toute écriture qui tenterait d'en rendre compte, une aporie : si la notation musicale est efficace, les ouvrages théoriques en revanche peinent à expliquer la complexité du *zemā*. L'écriture ne remplit donc que partiellement son rôle de conservation.

Aux questions de la mémoire *dans* le système et de la mémoire *du* système, fait suite celle de la mémoire du corpus : que véhiculent les chants du *zemā* ? S'il est difficile d'avoir une perspective historique, les procédés d'improvisation encore en vigueur aujourd'hui permettent de comprendre comment les chantres intègrent à leur patrimoine des événements contemporains ayant trait à la liturgie, créant ainsi une véritable mémoire de la rencontre et de l'échange.

Références

DAMON-GUILLOT Anne

2008 « *Qəne* et '*Aq''aq''am* dans la liturgie de l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie : réalisation musicale d'un texte improvisé ». *Annales d'Éthiopie* 23 : 101-114.

2007 *La Liturgie en mouvements : 'aq''aq''am, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie*. Saint-Étienne : Université Jean-Monnet-Saint-Étienne, Thèse de doctorat non publiée.

'ELYAS 'Abrəhā

1997 *Yətbahāl zagondar; Zawə'atu šərə'āta māhəlet (De la tradition de Gondar; Guide de la célébration, texte en amharique et guèze)*. Addis-Abeba : Bānəgəd matāmiya dəreğət tatāmā.

FRITSCH Emmanuel

2002 « Une hymne eucharistique éthiopienne : le *Malk'a Q''erbān* ou « Portrait de l'Eucharistie ». *Irénikon* 2-3 : 195-229.

GOODY Jack

1979 *La Raison graphique. La Domestication de la pensée sauvage*. Paris : Éditions de Minuit.

HENOK WALDE Mikā'el éd.

1998 *Madālwā 'albāb; Ya'aq''aq''am mələkət (Le poids de l'âme; Les Signes d''aq''aq''am, texte en guèze)*. Troisième édition. Addis-Abeba : Mazgabū Habəta Gabrə'el.

NATTIEZ Jean-Jacques

2005 « L'invitation au voyage ». *Musiques; Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3. Paris : Actes Sud/Cité de la Musique : 971-991.

SHELEMAY Kay Kaufman

2005 « Musique et mémoire ». *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3. Paris : Actes Sud/Cité de la Musique : 299-320.

RÉSUMÉ. Le concept de mémoire dans la musique liturgique de l'Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie est abordé sous trois angles. Tout d'abord, la mémoire des chantres est sollicitée à différents niveaux en situation de performance. Un travail réalisé à partir des erreurs des chantres lors de l'apprentissage révèle que, d'un point de vue cognitif, il est fait appel à des références multiples connectées en réseau. Se pose alors la question de l'écriture en tant que conservatrice d'un patrimoine mais aussi d'un système. Si la notation musicale est révélatrice de l'aspect formulaire de la musique liturgique, les traités théoriques de la fin du xx^e siècle témoignent d'une volonté autochtone de collecte et d'une revendication identitaire. Ils se heurtent toutefois à la difficulté de la transposition d'une pratique orale complexe à l'écrit. Enfin, l'Église d'Éthiopie nourrit son répertoire de sa propre histoire et de ses rencontres. Ainsi, la situation de recherche expérimentale a généré la composition d'une pièce, dont le texte, inédit, a été adapté à une matrice littéraire et mélodico-rythmique pré-établie.