
'Aq^waq^wam ou la danse des cieux

Anne Damon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/15207>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.15207

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 28 juin 2006

Pagination : 261-290

ISBN : 978-2-7132-2090-6

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Anne Damon, « 'Aq^waq^wam ou la danse des cieux », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 182 | 2006, mis en ligne le 01 janvier 2008, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/15207> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.15207

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :

http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CEA&ID_NUMPUBLIE=CEA_182&ID_ARTICLE=CEA_182_0261

'Aqwaqwa ou la danse des cieux

par Anne DAMON

| Editions de l'EHESS | *Cahiers d'études africaines*

2006/2 - 182

ISSN 0008-0055 | ISBN 2713220904 | pages 261 à 290

Pour citer cet article :

—Damon A., 'Aqwaqwa ou la danse des cieux, *Cahiers d'études africaines* 2006/ 2, 182, p. 261-290.

Distribution électronique Cairn pour Editions de l'EHESS .

© Editions de l'EHESS . Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

'*Aq^waq^wam* ou la danse des cieux

L'Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie offre à ses fidèles les couleurs chatoyantes des costumes des diacres, la chaleur des chandelles, l'odeur de l'encens et les mélodies célestes des chantres. Mais ce qui accroît encore la ferveur des croyants et donne à cette Église toute son originalité est sans aucun doute la danse liturgique. Le christianisme éthiopien, introduit au IV^e siècle dans le pays, a été préservé des influences extérieures pendant de longues années ; par conséquent, ses pratiques musicales et gestuelles apparaissent comme le témoin de rites chrétiens ancestraux. Ancrées dans la tradition qui leur donne leurs sens et forme, les danses liturgiques éthiopiennes font cependant partie d'un rituel vivant toujours en mouvement, mêlant habilement innovation et tradition.

L'ethnomusicologie permet d'étudier de manière systématique le corpus de ces pièces chantées et dansées, regroupées sous le terme générique d'*'aq^waq^wam*¹. Elle dispose d'un matériau à la fois oral et écrit dans cette tradition où, si la transmission s'opère essentiellement à travers la parole chantée, elle s'appuie, toutefois, sur le support écrit que constitue le texte religieux, accompagné d'une notation musicale propre à l'Église éthiopienne, établie au moins depuis le XVI^e siècle. Le corpus d'*'aq^waq^wam* a récemment été doté d'une codification écrite particulière qui rend compte de sa spécificité. La transcription de cette pratique musicale et gestuelle complexe, jusqu'alors transmise uniquement oralement, pose de nouvelles données dans l'appréhension d'*'aq^waq^wam* : à un écrit qui apparaît comme une institutionnalisation, une uniformisation et une sauvegarde de la discipline s'oppose un oral mouvant, subtil et éphémère. *'Aq^waq^wam* amène enfin à une réflexion sur le phénomène de la danse dans l'Église chrétienne : si l'Église d'Éthiopie est aujourd'hui la seule Église chrétienne dont le clergé danse au sein de la liturgie et selon des règles fixées, elle rappelle à l'Occident qu'au Moyen Âge on dansait aussi dans les églises².

-
1. Afin de simplifier la lecture, nous avons francisé la translittération des termes guèzes et amhariques.
 2. Les matériaux qui ont servi de base à cette étude ont été recueillis au cours de deux séjours de trois mois en 2002 et 2003, dans la capitale éthiopienne, Addis-Abeba, et dans le nord du pays.

L'étude qui suit se veut une présentation d' *'aq^waq^wam*, axée essentiellement sur les deux points fondamentaux à sa compréhension que sont le rôle de l'écrit dans un monde de l'oral et celui de la gestuelle dans un monde chrétien. Il s'agit ici de voir comment les pratiques gestuelles et musicales de l'Église éthiopienne se fondent sur la tradition comme sur une matrice sans cesse à investir.

Histoire et légendes

C'est par le royaume d'Axoum, correspondant à la partie septentrionale de l'Éthiopie actuelle et à l'Érythrée, que le christianisme fut introduit en Éthiopie, probablement sous l'influence des communautés gréco-romaines de marchands établies dans les ports de la mer Rouge. Le royaume d'Axoum, où prédominaient jusqu'alors paganisme et judaïsme, fut en effet le théâtre de la conversion au christianisme de l'empereur éthiopien Ezana. Un certain Frumentius, syrien, conseiller de l'empereur et à l'origine de sa conversion, se rendit en Égypte informer le patriarcat d'Alexandrie de l'existence d'une communauté chrétienne en Éthiopie. Il en revint consacré évêque d'Axoum par le patriarche Athanase I^{er} (326-373). Dès lors, chaque nouvel évêque d'Éthiopie fut choisi parmi les moines égyptiens. L'Église éthiopienne resta sous la tutelle du patriarcat copte d'Alexandrie jusqu'en 1959, date à laquelle elle devint alors autocéphale en désignant elle-même son propre patriarche.

Proche parente de l'Église copte dont elle n'a été finalement qu'un diocèse pendant des siècles, l'Église d'Éthiopie en a embrassé les thèses principales sans en être pour autant une simple réplique. Ainsi, l'Église éthiopienne a adopté les thèses christologiques du patriarcat copte — le monophysisme —, développées contre celles du concile de Chalcédoine de 451³. Le monachisme, lui, fut introduit vers 480 dans le pays par neuf moines missionnaires appelés communément les Neufs Saints, venus, semble-t-il, de Syrie et d'Égypte. Cependant, du fait de son éloignement des autres pays chrétiens du Proche-Orient et de son isolement dû à la poussée musulmane, le pays développa un christianisme original, nourri par sa propre histoire. La liturgie de l'Église éthiopienne lui est propre et se fait en langue guèze — langue sémitique d'origine axoumite —, les périodes de jeûne sont longues et répétées, et les danses sacrées qui interviennent dans certains offices lui sont particulières. Ses ministères incluent des chantres qui sont à la fois lecteurs-psalmistes, scribes et danseurs. Son canon des Écritures admet des apocryphes, tels le *Livre d'Énoch*, le *Pasteur d'Herma*s ou l'*Ascension d'Isaïe*. Par ailleurs, elle a subi des influences judaïsantes — observance du sabbat, interdits alimentaires, circoncision —, ainsi que païennes. Aujourd'hui, la

3. Pour s'autodésigner, elle n'utilise cependant pas le terme de « monophysite » mais se qualifie d'« Église orthodoxe unifiée de l'Éthiopie », le terme « unifié », (« *tāwahādo* ») faisant allusion à sa foi dans l'union des deux natures dans le Christ.

religion chrétienne orthodoxe, majoritaire en Éthiopie, rassemble plus de la moitié de la population.

La musique religieuse de l'Église éthiopienne est désignée par le terme générique de *zemā*. Selon la légende, saint Yāred a découvert et fixé le *zemā* au VI^e siècle, inspiré par l'Esprit saint. Trois oiseaux venus du jardin d'Éden l'ont guidé jusqu'à la Jérusalem céleste où le *zemā* lui a été révélé ; il y a vu danser les vingt-quatre prêtres du Ciel, accompagnés des instruments que l'Église éthiopienne utilise encore aujourd'hui. Pour les Éthiopiens, '*aq'aq'am*', qui est une partie du *zemā*, est la reproduction fidèle de cette danse et de cette musique des cieux enseignées aux hommes par saint Yāred. Ce dernier est cher aux prêtres et aux chantres éthiopiens, et l'histoire de sa découverte du chant liturgique est racontée dans le Synaxaire éthiopien — livre relatant la vie des saints — qui date de la fin du XIV^e siècle (Powne 1966 : 100-105).

Les trois oiseaux de la légende représentent les trois modes musicaux ecclésiastiques : *gə'əz*, *'əzəl* et *'ārārāyə*. Ils symbolisent la Sainte Trinité : le

FIG. 1. — SAINT YĀRED ET LES TROIS OISEAUX



Sur le plumage de chaque animal est inscrit le nom d'un des modes musicaux. Saint Yāred a noué son habit en forme de croix, en l'honneur du Christ crucifié, coutume toujours en vigueur chez les chantres éthiopiens.

Sources : église *Qədəst Māryām*, Axum, cliché du chef de chantres *māri geta Mengistu*.

premier mode représente le Père, le deuxième le Fils, le troisième le Saint-Esprit. Toute la liturgie de l'Église éthiopienne est chantée à l'unisson, à l'exception des Écritures qui sont lues. Saint Yāred aurait établi lui-même les textes qui restent aujourd'hui à la base des chants religieux exécutés en Éthiopie.

« 'Aq^waq^wam »

Onomastique

Le mot amharique⁴ 'aq^waq^wam est tiré de la forme verbale guèze *qoma* qui signifie « il se mit debout ». Le terme 'aq^waq^wam se traduit lui-même par « la (bonne) manière d'être debout » : connaître 'aq^waq^wam, c'est savoir comment se tenir debout convenablement lors d'une célébration religieuse. En effet, lorsqu'on loue Dieu en utilisant 'aq^waq^wam, il s'agit toujours de cérémonies importantes où il convient d'avoir une belle et digne posture, ce qui correspond, pour les chrétiens d'Éthiopie, à la station debout. Le mot fait ainsi référence aux longues heures d'office durant lesquelles les fidèles doivent rester dans cette position. 'Aq^waq^wam, plus qu'à la danse à proprement parler, est donc à rattacher, en premier lieu, à une idée de stature, au sens étymologique du terme — du latin *stare*, « être debout ». D'ailleurs, la gestuelle d' 'aq^waq^wam, si elle peut se manifester dans des chorégraphies qui font se déplacer les participants, est souvent relativement simple et « statique » : chaque chanteur met le haut de son corps en mouvement en se balançant, en faisant aller ses bras de gauche à droite ou en jouant d'un instrument de musique de telle manière qu'il en fait un « instrument de danse » ; quant au bas du corps, il reste immobile.

Au-delà de cette étymologie, le terme d' 'aq^waq^wam revêt, dans la liturgie, une épaisseur sémantique, car il renvoie à des offices particuliers, à un corpus textuel précis, à une certaine manière de chanter, à la pratique de la danse et à l'utilisation d'instruments dont la présence est un élément essentiel dans la définition d' 'aq^waq^wam puisqu'ils n'apparaissent à aucun autre moment des services religieux.

Calendrier liturgique

Selon les chrétiens d'Éthiopie, 'aq^waq^wam est ce qu'il y a de plus difficile dans le *zemā*. C'est un chant qu'ils qualifient de « large » car, le plus souvent, la voix étire les syllabes par des mélismes et des tenues, ce qui donne un caractère lent et solennel à cette musique. 'Aq^waq^wam, en effet, est utilisé lors des célébrations importantes et des offices festifs. Le calendrier éthiopien, comme celui des coptes, est réglé d'après les lois astronomiques solaires qui régissent le calendrier julien (Velat 1966 : 21). Cependant, le calendrier éthiopien a sa spécificité. L'année grégorienne 2003, à titre d'exemple,

4. L'amharique est la langue officielle de l'Éthiopie, elle est issue du guèze.

correspond chez les Éthiopiens à 1995⁵. L'année liturgique éthiopienne est rythmée par des périodes et des célébrations fixes. Toutefois, des changements dans le calendrier peuvent intervenir d'une année à l'autre du fait des dates du carême, qui sont mobiles, et de certaines fêtes dont la date varie ; de plus, chaque année est consacrée à l'un des évangélistes et selon que l'on se trouve dans l'année de saint Jean, de saint Matthieu, de saint Marc ou l'année bissextile de saint Luc, le calendrier liturgique subit des modifications.

'*Aq^waq^wam* intervient principalement dans trois types de célébration : les fêtes annuelles, les fêtes mensuelles et les dimanches. Pour exemple, le tableau 1 présente les célébrations faisant intervenir '*aq^waq^wam* lors du mois éthiopien de *yakātit*, qui correspond à peu près au mois de février grégorien⁶.

TABL. 1. — CÉLÉBRATIONS FAISANT INTERVENIR '*AQ^wAQ^wAM*
LORS DU MOIS DE *YAKĀTIT*

Célébrations annuelles	Célébrations mensuelles	Célébrations du dimanche ⁷	Autres célébrations
<i>Səmə 'on</i> (Syméon) 8 <i>yakātit</i> , célébré dans les seules églises dédiées à <i>Səmə 'on</i> .	Le 12 de chaque mois, célébration pour saint Michel, dans toutes les églises.	' <i>Iyarusā'əlem təbe</i> (incipit du chant principal de la célébration, qui donne son nom au dimanche), premier dimanche de <i>yakātit</i> , célébré dans toutes les églises.	Durant le carême (qui a lieu pendant <i>yakātit</i>), exécution de certains chants lors des jours de semaine, mais juste accompagnés des frappes du bâton de prière et d'aucun autre instrument.
<i>Kidāna Məhərat</i> (pacte de miséricorde : il s'agit d'une célébration en l'honneur de la Vierge qui intercède pour les hommes devant Dieu) 16 <i>yakātit</i> , célébré uniquement dans les églises <i>Kidāna Məhərat</i> .	Le 21 de chaque mois, célébration pour la Vierge Marie, dans toutes les églises.	<i>Maharuna 'əla qadamuna</i> , second dimanche de <i>yakātit</i> , célébré dans toutes les églises.	
	Le 29 de chaque mois, célébration pour Dieu, dans toutes les églises. Chaque jour du mois est dédié à un saint, tout comme chaque église l'est. Par exemple, le 4 de chaque mois est le jour de Jean. Ainsi, le 4 du mois, une célébration aura lieu dans les églises dédiées à Jean.	<i>Tabahālu sadəqānə</i> , troisième dimanche de <i>yakātit</i> , célébré dans toutes les églises <i>Wabəzuhān</i> , quatrième dimanche de <i>yakātit</i> , célébré dans toutes les églises. <i>Zawarada</i> (nom donné au premier dimanche du carême : lui qui descendit), cinquième dimanche de <i>yakātit</i> , célébré dans toutes les églises.	

5. L'ère éthiopienne accuse ce retard sur l'ère chrétienne commune en raison de l'existence de divergences dans la détermination de la date de la Création et de la naissance du Christ.

6. En effet, les mois éthiopiens sont décalés par rapport aux mois du calendrier grégorien, et ce pour plusieurs raisons : dans le calendrier éthiopien, l'année comprend trois cent soixante-cinq jours (trois cent soixante-six les années bissextiles) ; elle est divisée en douze mois ; chaque mois compte trente jours ; les jours complémentaires qui servent à parfaire le chiffre de trois cent soixante-cinq ou trois cent soixante-six sont placés à la fin de l'année et forment un treizième petit « mois » de cinq jours (ou six pour les années bissextiles) nommé « *Pāg^wəmen* ».

7. Les célébrations du dimanche peuvent se décaler d'année en année pour les raisons évoquées *supra*. Par conséquent, le choix des chants liturgiques s'adapte

Textes

Les chants religieux utilisés durant l'année liturgique et formant le corpus d'*'aq^waq^wam* sont issus principalement de cinq livres, communément appelés les livres de *zemā*, et composés, selon les chrétiens d'Éthiopie, par saint Yāred. Il s'agit du livre de *dəgwā*, antiphonaire du propre du temps, du livre de *soma dəgwā*, antiphonaire du carême, du livre de *zəmāre*, recueil de psalmodies destinées à être exécutées après l'eucharistie, du livre de *mawāśə'ət*, antiphonaire utilisé pour les funérailles et certaines fêtes importantes, et, enfin, du livre de *mə'ərāf* qui est le commun de l'office divin éthiopien. Le livre éthiopien des Anaphores et le livre des Heures⁸ sont également à l'origine de quelques textes exécutés en *'aq^waq^wam*⁹. Le corpus textuel d'*'aq^waq^wam* est donc un florilège de chants tirés des livres précités ; la sélection des textes est motivée par les circonstances auxquelles ils renvoient : ce sont les parties festives de la liturgie qui sont chantées en *'aq^waq^wam*. À ces textes fixés dans les livres de *zemā* s'ajoutent d'autres chants, tels les chants appelés *malk*, qui paraissent dans de petits recueils à part et sont exécutés en *'aq^waq^wam* le jour de la fête du saint auquel ils sont dédiés :

« Le genre *malk* consiste à décrire les principaux membres et organes du corps d'un saint, en exaltant, au cours de cette poésie, les vertus et les dons merveilleux dont ces membres et ces organes furent le siège ou l'instrument » (Florentz 1990 : 33).

Enfin, des textes improvisés complètent le corpus textuel d'*'aq^waq^wam*, regroupés sous le nom générique de *qəne*. L'improvisation est limitée par des règles imposées par la tradition, les textes improvisés s'appuyant sur des textes de référence qui indiquent l'accentuation à respecter ou le nombre de syllabes des mots.

au calendrier. Sont exposées ici les célébrations du dimanche du mois de *yakātit* de l'année éthiopienne 1995 (année grégorienne 2003).

8. Les Anaphores apparaissent pour la première fois au xv^e siècle dans un manuscrit. Cependant, elles ont sans doute été écrites plus tôt et sont attribuées à de grandes figures de l'Église qui auraient vécu entre le 1^{er} et le v^e siècle après J.-C. Le livre des Heures a été composé au xv^e siècle.
9. Nous employons l'expression « en *'aq^waq^wam* » car *'aq^waq^wam* correspond en réalité à une actualisation possible du texte, comme nous le verrons plus loin. Exécuter un texte « en *'aq^waq^wam* », c'est le chanter d'une certaine manière, avec un accompagnement instrumental et gestuel. Seuls quelques textes de la liturgie peuvent être exécutés « en *'aq^waq^wam* », ce sont ces textes que nous regroupons sous l'expression « corpus d'*'aq^waq^wam* ».

Instruments

FIG. 2. — LE *mäq^waməya* (BÂTON DE PRIÈRE)

Lors des offices faisant intervenir '*aq^waq^wam*', les chants sont accompagnés de trois instruments : le *mäq^waməya* (fig. 2), le *sänasəl* (fig. 3) et le *kabaro* (fig. 4). Dans certaines pièces, les fidèles rythment également le chant de leurs battements de mains et les femmes lancent des youyous.

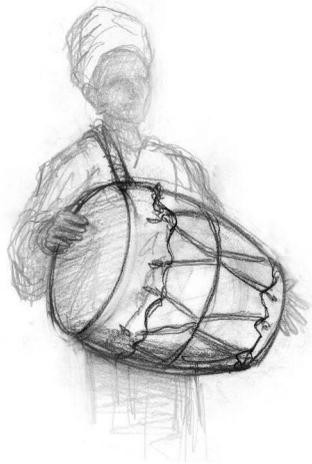
Le *mäq^waməya* est un bâton de prière. « *Mäq^waməya* » est un terme amharique de même étymologie que le mot '*aq^waq^wam*'. Ce bâton sert de support aux chantres qui restent *debout* durant les cérémonies. Son port est lié à cette belle posture qu'il convient d'avoir lors des offices en '*aq^waq^wam*'. Il est fait en bois, avec une tête en ivoire, en bois ou en métal — fer, cuivre, argent ou or —, qui représente, par sa forme en cornes, la tête de l'agneau, symbole du Christ. Quant à la forme globale du *mäq^waməya*, elle rappelle la croix du Christ. Le *mäq^waməya* est utilisé pour la danse dans certaines pièces : son porteur le met en mouvement dans l'espace, vers l'avant, l'arrière, le haut, le bas, la droite et la gauche ; dans ce même type de pièces, les chantres frappent le sol du *mäq^waməya*, pour ponctuer le chant. Il s'agit du seul instrument¹⁰ autorisé pendant le carême. Il est toujours utilisé seul, c'est-à-dire sans le *sänasəl* et le *kabaro*.

10. Peut-on considérer le bâton de prière comme instrument de musique ? D'un point de vue émique, oui, puisque les Éthiopiens placent le bâton de prière au même niveau que le sistre : il a donc le statut d'un instrument de musique selon les critères locaux. On peut dire aussi que le bâton de prière est un instrument de musique à partir du moment où le son qu'il produit est intentionnel.

FIG. 3. — LE *SĀNASƏL* (SISTRE)

Le *sānasəl* est un sistre. Il comporte un manche en bois, en corne ou en métal, surmonté d'un cadre trapézoïdal en fer, cuivre, argent ou or, très travaillé. Deux fines barres de métal relient horizontalement les deux montants latéraux ; elles supportent chacune des ronds ou des carrés en métal qui s'entrechoquent et viennent buter contre les côtés du trapèze lorsque les chantres agitent le *sānasəl*. On compte cinq petits ronds ou carrés de métal qui représentent les cinq mystères de la religion orthodoxe éthiopienne : la Sainte Trinité, la Sainte Incarnation, le Saint Baptême, la Sainte Eucharistie et la Sainte Résurrection¹¹. Chaque chantre porte le *sānasəl* dans sa main droite, qu'il balance en arrière puis en avant ; cet instrument peut marquer la pulsation. Selon certains informateurs, le son du *sānasəl* symbolise le bruit des ailes des séraphins et des chérubins que saint Yāred a entendu dans les cieux. Le symbolisme attaché aux instruments semble souvent être une interprétation *a posteriori* : les chrétiens d'Éthiopie donnent une signification chrétienne au sistre, dans sa forme et sa sonorité, alors que l'instrument est attesté en Égypte à l'époque des pharaons.

11. Les petits ronds ou carrés métalliques peuvent aussi être au nombre de trois, symbolisant alors la Trinité.

FIG. 4. — LE *KABARO* (TAMBOUR)

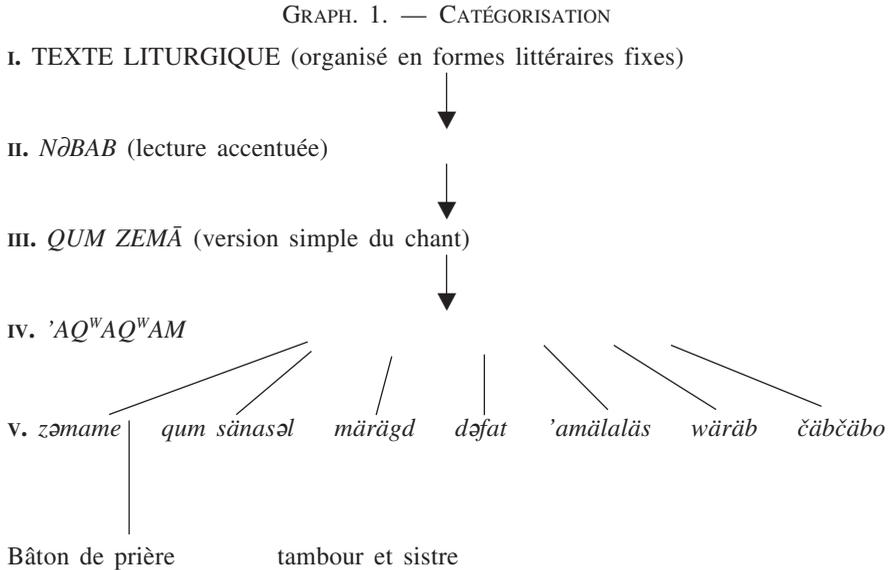
Le *kabaro* est un membranophone. C'est un tambour en bois de forme conique, à double membrane en peau de bœuf. Il est entouré d'un tissu¹² recouvert de lanières également en peau de bœuf, reliant les deux membranes et les tenant fixées au corps du tambour. La petite membrane est frappée à main nue avec la main gauche, la grande avec la main droite. Il y a deux positions de jeu : assis ou debout. Le nombre de joueurs varie en fonction de l'espace dans l'église, le nombre idéal étant deux. Les frappes sur le *kabaro* symbolisent les coups que le Christ a reçus des soldats le jour du vendredi saint, tandis que les deux faces du tambour représentent ses deux joues¹³.

Catégorisation

Les chrétiens orthodoxes d'Éthiopie verbalisent leurs pratiques musicales : ils sont à même d'expliquer à l'observateur les rythmes du tambour et de nommer les différentes parties de l'instrument. De même, la théorie musicale est

-
12. Le tissu recouvrant l'instrument rappelle le vêtement de pourpre dont les soldats recouvèrent le Christ : « Ils jettent sur lui un vêtement de pourpre » (Évangile selon saint Jean, 19, 2). Le bois du tambour évoque celui de la croix, le cuir des membranes celui du fouet (CHAILLOT 2002 : 112).
13. « Et ils lui donnent des gifles » (Évangile selon saint Jean, 19, 3). En lien avec cette interprétation, le livre *Yārednā zemāwə* (Yāred et sa musique religieuse), édité par l'Église éthiopienne, explique que le tissu recouvrant le tambour représente le voile que les gardes ont posé sur le visage du Christ, au moment où ils le giflaient : « Les hommes qui le détiennent [...] le couvrent d'un voile et l'interrogent pour dire : "Sois inspiré ! Qui t'a frappé ?" » (Évangile selon saint Luc, 22, 63-64). Le tambour symboliserait par conséquent la tête du Christ.

explicite. Les chantres éthiopiens, en effet, regroupent sous des termes distincts plusieurs pièces différentes auxquelles ils reconnaissent une parenté musicale. La classification émique traduite par le métalangage vernaculaire corrobore ici la catégorisation *étique* (Alvarez-Péreyre & Arom 1993), à savoir celle établie par l'ethnomusicologue, basée sur la distinction de traits musicaux. Cette catégorisation est présentée dans le graphique 1. Les catégories exposées en cinquième position (v) se distinguent par des critères musicaux.



En amont du chant, il y a le texte liturgique (i) qui s'incarne dans des formes littéraires fixes, comme *malk*, défini *supra*. Dans l'apprentissage des chants religieux, les élèves apprennent d'abord à lire correctement le texte avant de savoir le chanter : *nəbab* (ii) est une lecture déclamée, qui respecte l'accentuation des textes en langue guèze. Ces accents seront pris en compte dans la version chantée du texte. Il existe une version simple du chant, sans instruments, sans gestuelle, nommée *qum zemā* (iii). Le même texte chanté simplement en *qum zemā* peut être exécuté de manière plus complexe en *'aq^w aq^w am* (iv), avec un accompagnement rythmique des instruments, une gestuelle et une mélodie beaucoup plus chargées. À ce niveau de la catégorisation, nous arrivons à l'organisation d'*'aq^w aq^w am* à proprement parler. Il y a sept manières de chanter un texte liturgique appartenant au corpus d'*'aq^w aq^w am*¹⁴. Ces sept catégories portent les noms de *zəməme*, *qum sānasəl*, *mārəgd*, *dəfat*, *'amäläläs*, *wäräb* et *čäbčäbo* (v). Chaque catégorie se

14. Le chiffre de *sept* versions est un chiffre absolu. En réalité, aucun chant n'est exécuté dans sept versions successives : certains sont exécutés dans cinq versions, d'autres dans quatre ou dans deux...

définit et se distingue des autres par une combinaison de traits et non par un seul paramètre, ces traits étant : la ligne mélodico-rythmique, l'organisation du temps, la vitesse d'exécution et l'accompagnement instrumental pour les paramètres musicaux ; l'organisation du texte à l'intérieur de la pièce et la gestuelle pour les paramètres extramusicaux. Dans une même cérémonie, le même texte sera ainsi successivement chanté avec *zəmame*, puis avec *qum sānasəl*, puis avec *märägd*, par exemple... Seul *zəmame* se différencie de toutes les autres catégories par cette singularité : il fait intervenir uniquement le jeu du bâton de prière, cet instrument étant exclusivement réservé à *zəmame*. Les six autres catégories possèdent chacune un rythme précis joué au tambour, ces différents rythmes constituant un des critères pertinents essentiels permettant de différencier les catégories.

La musique liturgique éthiopienne dispose d'un stock limité de formules mélodiques qui lui confèrent une grande unité musicale. Ces formules peuvent être chantées sur des textes différents. Ainsi, les textes improvisés — *qəne* —, qui ont été évoqués *supra*, seront exécutés sur des formules musicales connues de tous et dont l'ordre est défini par avance : les chantres éthiopiens ont tous les mêmes références. Toutefois, le chant restera inédit, par son texte mais aussi par sa musique, en raison justement de la nouveauté du texte : de nouvelles données textuelles génèrent forcément des différences musicales par rapport à un autre texte chanté. Le formulisme éthiopien est à même de s'adapter à ces contraintes textuelles.

Oralité et écriture

Apprentissage

Les rythmes du tambour sont légués aux chantres par transmission orale dans des écoles spécialisées, appelées '*aq^waq^wam bet*, « maison d'*aq^waq^wam* ». L'apprentissage des instruments s'effectue à travers des gestes de substitution : c'est en frappant sur leurs genoux que les élèves chantres s'entraînent à placer les interventions du tambour dans le chant, et c'est en balançant la main et en claquant des doigts pour marquer la battue qu'ils apprennent à jouer du sistre. En effet, les élèves n'utilisent pas les instruments lors de l'apprentissage, qui a lieu en dehors de l'église, car les tambour, sistre et bâton de prière ne doivent pas en sortir. Les préceptes enseignés seront mis en œuvre en situation réelle à l'église : l'élève assimile alors le jeu des instruments et les mouvements de danse par observation. L'observation lors des offices et la mise en pratique par imitation sont alors primordiales dans le processus d'apprentissage.

'*Aq^waq^wam* a vu au fil du temps la part de l'écrit s'accroître dans son enseignement, et l'apprentissage, s'il fait appel aujourd'hui à la transmission orale du maître à l'élève, repose aussi sur un support livresque. En effet, et cela est primordial pour la recherche sur '*aq^waq^wam*, les textes et la musique d'*aq^waq^wam* ont été récemment fixés par écrit alors qu'ils n'étaient transmis

auparavant que de manière orale. Si l'essentiel des livres liturgiques éthiopiens avait été pourvu d'une notation musicale au xvi^e siècle¹⁵, 'aq^waq^wam était une des dernières parties de la liturgie à ne pas avoir encore fait l'objet d'une codification écrite. Le livre consacré à 'aq^waq^wam, dont le titre est *Madälwa 'albäb*¹⁶, est dû à *märi geta*¹⁷ *Henok*, qui enseigne le chant liturgique dans la ville de Gondar et que tous saluent comme le grand spécialiste d'*'aq^waq^wam*. Il est d'ailleurs remarquable que ce soit un *märi geta* aveugle — *märi geta Henok*, en effet, ne voit pas — qui insiste sur l'importance de l'écrit.

Si '*aq^waq^wam* a existé, d'après les Éthiopiens, à partir du moment où saint Yäred l'a « composé » — au vi^e siècle —, il a pourtant fallu attendre le xv^e siècle pour qu'il soit transmis et diffusé à travers un enseignement. À la fin du xv^e siècle en effet, un moine, *Mazmur Qädušan*, fut, dans la ville d'Ankober, le premier enseignant d'*'aq^waq^wam*, inaugurant une tradition qui allait se perpétuer jusqu'à aujourd'hui. Chassé par le chef musulman Ahmed Grañ au début du xvi^e siècle, il se rendit au monastère de *Tana Qirqos*, près de Gondar, où il eut pour élève *Andros*. *Andros* devint ensuite enseignant d'*'aq^waq^wam* à Gondar. C'est à partir de Gondar, qui est resté le fief d'*'aq^waq^wam*, que l'enseignement s'est rapidement répandu à travers le pays. Du xv^e au xix^e siècle, l'apprentissage s'est effectué de manière orale, et il était alors long et difficile d'assimiler '*aq^waq^wam*. Au xx^e siècle, des érudits ont écrit le livre de *ziq*, qui contient l'essentiel des textes exécutés en '*aq^waq^wam*. Ces textes étant tirés de plusieurs parties de la liturgie, le livre de *ziq* a eu le mérite de les rassembler dans un même recueil, de façon organisée. Il n'a toutefois pas permis de surmonter les difficultés, car il ne contenait pas un nombre suffisant d'informations pour exécuter des cérémonies chantées en '*aq^waq^wam*. Par la rédaction du livre entièrement consacré à '*aq^waq^wam* il y a quelques années, l'apprentissage a été rendu beaucoup plus aisé et rapide. Ce livre dont la rédaction a été dirigée par *märi geta Henok* a fortement contribué à l'institutionnalisation d'*'aq^waq^wam*, initiée avec le développement, au xviii^e siècle, des '*aq^waq^wam bet*, particulièrement à Gondar. Auparavant, '*aq^waq^wam*, transmis oralement et dans la discrétion, gardait, selon les Éthiopiens, un caractère sacré et était entouré de mystère.

Les écoles d'*'aq^waq^wam* se trouvent dans l'enceinte de l'église sans être toutefois dans l'édifice religieux lui-même. On trouve quatre sortes d'écoles d'*'aq^waq^wam* : *tač bet*, *layə bet*, *sank^wa* et *täkle*. Ce sont des lieux d'enseignement mais aussi des écoles¹⁸ de chant : le chant possède des caractéristiques spécifiques selon l'école au sein de laquelle il a été appris. Chaque

15. Selon la tradition nationale éthiopienne, la notation musicale, toujours en vigueur aujourd'hui, a été mise au point au xvi^e siècle par deux savants éthiopiens, *Aza Gerä* et *Aza Rägwel*. Cette datation semble être confirmée par des manuscrits de la même époque comportant des notations musicales.

16. « *Madälwa 'albäb* » signifie « le poids du cœur ».

17. Un *märi geta* est un chef de chantres.

18. Le terme « école » est ici à comprendre comme une manière de faire commune à un groupe de personnes.

église est rattachée à l'une de ces écoles et chante par conséquent la liturgie selon un de ces quatre styles musicaux. D'une école de chant à l'autre, quatre paramètres peuvent différer mais ces différences ne sont pas systématiques : le déroulement du chant, c'est-à-dire sa forme, les répétitions, l'organisation du texte ; la ligne mélodique — l'ornementation est souvent particulière à chaque école — ; le timbre de la voix ; la gestuelle. L'école *tač bet* est la plus répandue. À Gondar, la petite hutte en bois située dans l'enceinte de l'église *Däbrä hayəl wadäbrä təbäb bä'ata*¹⁹, où enseigne *märi geta Henok*, est une école *tač bet*, et est de loin la plus réputée. Les Éthiopiens aiment à qualifier *Bä'ata* d'« université d'*'aq'aq'am* ». L'enseignement dispensé y est traditionnel : les élèves, assis autour du maître, n'étudient pas tous la même partie de la liturgie mais chantent tous en même temps ; *märi geta Henok*, qui les écoute et qui connaît tout, corrige l'un d'eux si celui-ci commet une erreur. L'apprentissage s'effectue entre oralité et écriture : d'une part, l'élève imite le chant de l'enseignant et dialogue avec lui dans un jeu de questions-réponses ; d'autre part, son chant se fonde sur un texte écrit, que l'élève annoté et complète, selon les remarques du maître. *Bä'ata* est une école spécialisée dans '*aq'aq'am* qu'on ne peut rejoindre qu'après avoir effectué l'apprentissage de plusieurs autres parties de la musique religieuse et acquis les bases d'*'aq'aq'am* dans d'autres institutions. L'étudiant poursuit ces études spécialisées pendant plusieurs années au bout desquelles il reçoit le titre de *märi geta* et peut devenir, à son tour, chef de chantres.

'*Aq'aq'am* est également abordé dans les collèges théologiques modernes comme le Holy Trinity Theological College, fondé en 1944, qui se trouve à Addis-Abeba. L'enseignement d'*'aq'aq'am* y est différent de celui dispensé à l'école traditionnelle : l'étudiant reçoit, au sein d'une classe, une formation théorique sur les termes liturgiques, la composition des pièces et le sens des textes. Il y est également donné un enseignement individuel au cours duquel, se concentrant sur une cérémonie particulière, l'étudiant apprend par imitation : le professeur chante un fragment que l'étudiant répète et ainsi de suite. Les étudiants en théologie, à la différence des élèves des écoles traditionnelles d'*'aq'aq'am*, ne sont pas considérés comme des spécialistes d'*'aq'aq'am* ; en effet, s'ils reçoivent la formation nécessaire à tout théologien dans chaque aspect de la liturgie, leur compétence n'est cependant pas approfondie en matière de pratique musicale. Même s'ils peuvent participer aux offices, ils ne sont pas formés pour être des chantres d'église à part entière.

Fonctionnement et rôle de l'écriture

Le livre, support de l'apprentissage, comporte une notation musicale qui consiste essentiellement en des signes inscrits au-dessus du texte. Nous relevons deux types principaux : les symboles sous forme de dessins du nom

19. Les Éthiopiens l'abrègent en « *Bä'ata* ».

de *zār yälelačäwə mäləkətoč* — points, courbes... — et les abréviations qui utilisent des lettres de l'alphabet guèze. Les symboles de la première catégorie, au nombre de dix, sont les plus importants ; ils sont utilisés dans tous les livres de chants religieux, et il est indispensable de les maîtriser pour apprendre le *zemā* — la musique religieuse. Ces symboles n'indiquent pas des sons qu'il faudrait systématiquement reproduire à l'identique, c'est-à-dire à la même hauteur, avec la même durée, mais ils donnent des indications pour le chant, en signalant un geste vocal, une interprétation à suivre : tel symbole ne sera pas par conséquent exécuté de la même manière suivant le mode de la pièce dans laquelle il est utilisé. C'est là qu'intervient alors l'oralité : tout n'est pas noté, le chanteur doit faire appel à sa mémoire. Quant aux signes sous forme de lettres, ils sont les plus nombreux²⁰ : ce sont les *yäzär mäləkətoč*, des signes mnémotechniques représentant l'abréviation d'un mot ou d'un groupe de mots présents à un autre endroit du texte, et associés à une formule mélodique type. Le signe ne se réfère pas au texte initial mais à la ligne mélodique suivant laquelle ce texte est exécuté. C'est avec cette ligne mélodique qu'il faudra chanter le nouveau texte au-dessus duquel le signe est placé.

L'écriture a un rôle didactique : elle indique ou rappelle au chanteur la bonne modalité d'exécution du chant²¹. Ainsi, *Madälwa 'albāb*, le livre consacré à *'aq'aq'am*, contient à la fois des signes conventionnels pour le chant, relevant du système national de notation mis au point au xvi^e siècle, et des signes spéciaux, uniquement réservés à *'aq'aq'am* et adaptés à sa musique et à sa gestuelle propres²². Ces nouveaux signes ont été mis en place à la fin des années 1990 par une équipe d'érudits dirigée par le maître *märi geta Henok*. Ces signes, dans leur graphie et leur fonctionnement, reprennent le principe des signes en vigueur depuis des siècles. Il est passionnant de pouvoir enquêter auprès des gens qui ont travaillé à la réalisation et à la mise en œuvre d'une codification, fixant à l'écrit une pratique jusqu'alors orale. Ces signes consistent là aussi en des dessins — court trait vertical pour indiquer l'arrêt du sistre, par exemple — ou en des abréviations de mots qui sont autant d'indications pour la voix que pour le jeu du sistre et du bâton de prière. Certains des mots abrégés viennent du monde de la transmission orale : ils peuvent signifier « frappe » ou « arrête ! »²³. Les

20. Selon Bernard VELAT (1966 : 106), il y aurait plus de mille signes.

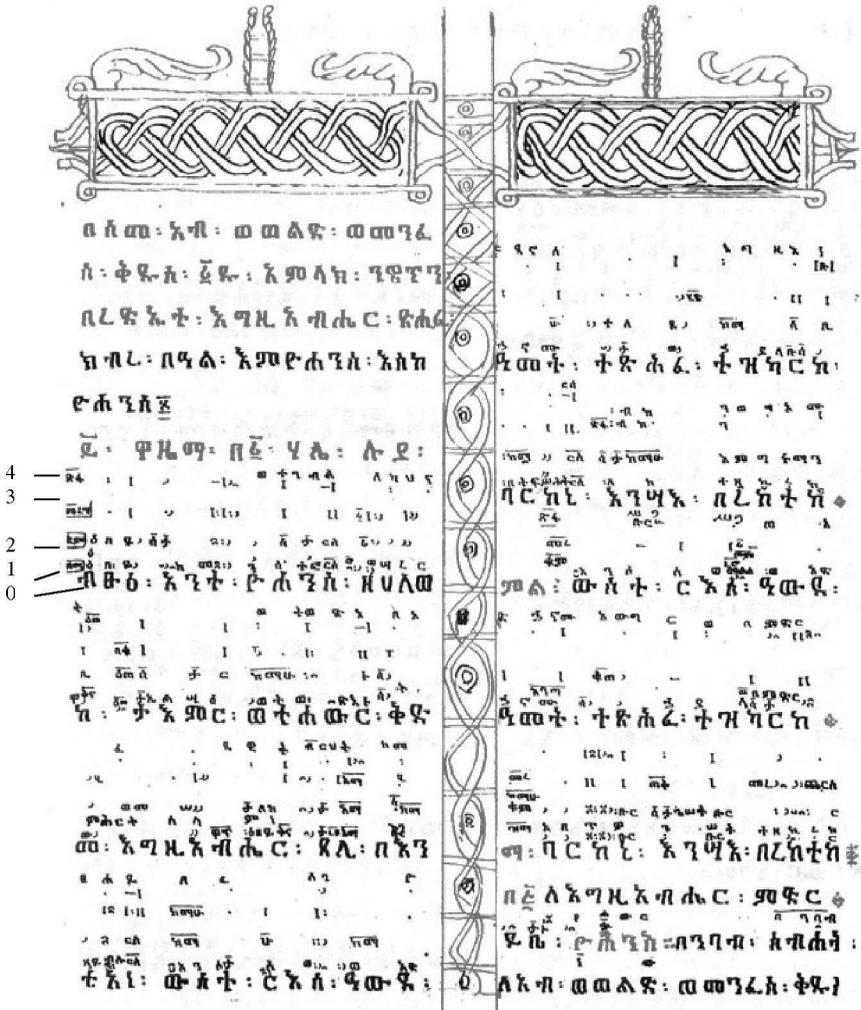
21. Le livre peut être consulté par le chantre avant la célébration, s'il veut vérifier sa connaissance des chants. Il serait cependant mal vu d'utiliser le livre au cours de la célébration, car ce serait avouer un manque de mémoire. Si des erreurs sont commises dans le chant lors de la cérémonie, elles sont reprises par le chef de chantres vigilant.

22. La notation musicale de cet ouvrage concerne l'école de chant *tač bet*. En revanche, les textes — leur forme, leur déroulement — sont utilisés de la même manière par toutes les écoles de chant.

23. Une partie de la notation musicale du corpus d'*'aq'aq'am* correspond à la notion d'« indice d'oralité » développée par Paul ZUMTHOR (1987 : 37) : « Par “indice d'oralité”, j'entends tout ce qui, à l'intérieur d'un texte, nous renseigne sur l'intervention de la voix humaine dans sa *publication* : je veux dire dans la mutation

indications propres à des pratiques vocales spécifiques à 'aq'aaq'am — qui, nous l'avons vu, met en œuvre beaucoup de mélismes — sont très imagées : « étire, enroule... ». La figure 5 présente la première page du livre de 'aq'aaq'am : elle illustre la manière dont il faut lire ces signes. Au-dessus du texte liturgique (0) figurent quatre lignes, qui correspondent à quatre catégories musicales

FIG. 5. — PREMIÈRE PAGE DU LIVRE MADĀLWA 'ALBĀB



par laquelle ce texte passa, une ou plusieurs fois, d'un état virtuel à l'actualité, et désormais exista dans l'attention et la mémoire d'un certain nombre d'individus. L'indice prend valeur de preuve indiscutable lorsqu'il consiste en une notation musicale, doublant les phrases du texte sur le manuscrit. »

définies *supra* : il faut rappeler qu'un même texte est chanté successivement de différentes façons. En partant du bas, la première ligne est consacrée à la première catégorie musicale *zəmame* (1) — c'est donc d'abord avec la musique et la gestuelle de *zəmame* qu'il faudra exécuter le texte —, la deuxième à la catégorie *qum sänasəl* (2), la troisième à *märägd* (3) et la quatrième à *dəfat* (4).

Tous les textes du corpus d' *'aq^waq^wam* ne sont pas écrits dans le livre *Madälwa 'albäb*²⁴. Celui-ci contient les chants les plus importants qui servent de modèles pour d'autres ne figurant pas dans l'ouvrage. Pour les chants de *malk* par exemple, seul le début de la pièce est indiqué dans le livre avec la mention « chantez ceci », et le chanteur est renvoyé à un autre livre, à savoir un petit recueil contenant les chants « *malk* ». Or, les livres contenant les textes de *malk* ne possèdent pas les signes musicaux d' *'aq^waq^wam*. Les chantres éthiopiens expliquent ne pas en avoir besoin, puisqu'ils connaissent par cœur l'exécution de *malk*, *malk* étant, selon eux, un chant facile : « On n'apprend pas *malk*, car on y est habitué », précisent-ils. L'écriture des signes musicaux intervient donc bien comme une *aide* à la mémoire et est en quelque sorte au service de l'oralité. Un chantre qualifié, qui a reçu une formation complète, récite à la fois tous les chants par cœur et maîtrise parfaitement le système de notation dont il connaît chaque signe. Cependant, il a étudié pendant si longtemps, très souvent plus de dix ans, qu'il a très rarement besoin de se référer aux livres de musique religieuse après avoir terminé sa formation : on lui a demandé pendant ses études de copier le texte et les *mäləkətoč* — les signes musicaux — des manuscrits de chants religieux, qu'il connaît, par conséquent, parfaitement. Il pourra parfois, par la suite, se reporter au texte mais les *mäləkətoč* demeureront pour lui une aide superflue.

Le livre ne reprend pas, de toute façon, l'ensemble des pratiques connues et transmises oralement par imprégnation. Lorsque nous avons demandé à des chantres éthiopiens si, ayant acquis nous-même une connaissance parfaite du livre et de sa notation musicale, nous pourrions alors chanter correctement *'aq^waq^wam*, leur réponse fut négative. Le livre apparaît donc comme une présentation partielle de la musique et de la gestuelle d' *'aq^waq^wam*. L'apprentissage auprès d'un *märi geta*, un chef de chantres, demeure indispensable. De même, il est émouvant de voir travailler ensemble deux chantres très âgés, *Mazgabü Habəta Gabrä'el* et *märi geta Henok*, le premier enregistrant lui-même les chants du second avec les moyens restreints dont il dispose ; *Mazgabü* agit de telle sorte pour, explique-t-il, préserver la musique religieuse, car, même s'il aide personnellement *märi geta Henok* à publier ses ouvrages, les livres ne rendent pas compte du *guräro* — le

24. Afin de compléter son travail, *märi geta Henok*, qui ne cesse de publier, a été à l'initiative de deux autres livres contenant des chants qui n'apparaissent pas dans *Madälwa 'albäb*. Il s'agit d'un livre réservé à des chants de carême et d'un autre isolant les chants exécutés avec la catégorie musicale *wäräb* et ne comportant, par conséquent, que les signes musicaux réservés à cette catégorie.

son qui sort de la gorge. Si le livre n'est qu'un support à la mémoire pour des gens qui connaissent tout par cœur, à quoi sert donc l'écrit ? Sur le plan pédagogique, son rôle est utile en ce qu'il facilite et rend plus rapides la mémorisation et donc l'apprentissage. *Märi geta Henok* affirme que les signes qu'il a mis au point ont pour fonction de transmettre correctement les chants religieux aux générations futures : l'écrit assure surtout la pérennité de la tradition en la fixant d'une manière dogmatique qui sert de référence. Enfin, le livre — qu'ils présentent avec fierté — renforce, aux yeux des chrétiens éthiopiens, le statut de leur pratique religieuse.

Littérature secondaire

La littérature secondaire autour d'*'aq''aq''am* est également destinée à préserver les chants du changement et de l'oubli. Elle correspond aussi à cette profusion de publications qui caractérise l'Église éthiopienne depuis un certain temps. Cette boulimie éditrice est le reflet de la volonté de chaque école de chant de revendiquer sa légitimité et son identité en publiant son propre ouvrage. Ainsi, le livre *Yətbahāl zagondar* — Les instructions de Gondar — est consacré à l'école de chant *tač bet*, fondée dans la ville de Gondar. Il ne contient pas de texte liturgique ni de notation musicale à proprement parler, mais indique les catégories musicales d'*'aq''aq''am* à suivre dans telle célébration, les répétitions à chanter, les alternances entre chœur de droite et chœur de gauche... Les érudits éthiopiens se trouvent très souvent confrontés, dans leurs ouvrages théoriques et manuels de pratique, à la difficulté du classement que leur impose la forme écrite : leurs livres regorgent de paragraphes listant les exceptions... Jack Goody (1979) explique, à ce propos, que les premières utilisations de l'écriture — fondamentalement un procédé graphique — sont le tableau, la liste et le diagramme qui représentent la parole sous une forme entièrement nouvelle, inconnue du monde sonore. L'exemple éthiopien montre qu'il peut être difficile d'expliquer par écrit une pratique musicale basée sur des ramifications cognitives dans un système multiréférentiel. Très récemment, un livre consacré à l'école *layə bet* a été publié ; il comprend à la fois des textes de chants accompagnés de notations musicales et des instructions sur le déroulement de la cérémonie. L'école de chant *täkle* a également publié un ouvrage. Beaucoup sont édités par *Tənsā'e zagubā'e*, organisation rattachée à l'Église qui centralise les parutions touchant au domaine religieux. L'Église relit chaque publication pour apporter des corrections et vérifier le dogme. Cependant, des livres peuvent être édités par des indépendants : c'est le cas pour *Madälwa 'albāb* et le livre consacré à l'école *layə bet*. En effet, la rédaction de ces deux volumes a été dirigée par *märi geta Henok*, qui est considéré comme la personne la plus compétente en ce qui concerne *'aq''aq''am*. Par conséquent, nul n'étant meilleur spécialiste que lui pour juger de ses ouvrages, l'Église ne s'est pas estimée en mesure de les publier. C'est ainsi que *Mazgabū*

Habəta Gabrə'el, ami très proche de *märi geta Henok*, a mis à disposition ses propres moyens financiers pour la publication de ces deux livres.

Aujourd'hui, l'Église éthiopienne est en mutation. Une musique religieuse moderne est diffusée par des haut-parleurs dans l'enceinte des espaces religieux, et ces chants sont en amharique, la plupart des fidèles n'étant pas à même, en effet, de comprendre le guèze, la langue liturgique. Si cela participe d'une volonté et d'un effort de l'Église d'aller vers ses fidèles, certains puristes y voient un danger pour la musique traditionnelle de saint Yāred : les vocations pour devenir chantre sont moins nombreuses... L'attachement des orthodoxes éthiopiens à leur Église et à ses traditions est tel que ses pratiques séculaires sont loin d'être menacées. Cependant, c'est pour sauver la musique de saint Yāred dans sa pureté que le vieux chantre aveugle *märi geta Henok* s'attache à la fixer par écrit, et tout particulièrement *'aq'w'aq'am*, discipline d'autant plus fragile qu'elle est difficile. Ce que revendique également *märi geta Henok*, c'est l'uniformité d'*'aq'w'aq'am*. En effet, certains chantres veulent créer leur propre style d'*'aq'w'aq'am* pour accéder à la pérennité. Ils fondent ainsi de nouvelles écoles de chant en plus des quatre traditionnelles. Il y a aujourd'hui, dans la région du Wollo, un maître toujours en vie, du nom de *Beta Māryām*, qui a créé un nouveau style appelé *beta*, d'après son propre nom, où il a combiné le meilleur de l'école *tač bet* avec le meilleur de l'école *täkle*, formant ainsi un style très populaire. Or, *märi geta Henok* veut témoigner de la grande tradition gondarienne d'*'aq'w'aq'am* — l'école *tač bet* et, dans une moindre mesure, l'école *layə bet* — et la garder pure ; il redoute, par conséquent, le mélange avec d'autres traditions musicales.

La gestuelle soulève des questions du même ordre : elle est, elle aussi, entre le figé et le mouvant, traditionnelle mais vivante et donc toujours en mouvement.

Une Église qui danse

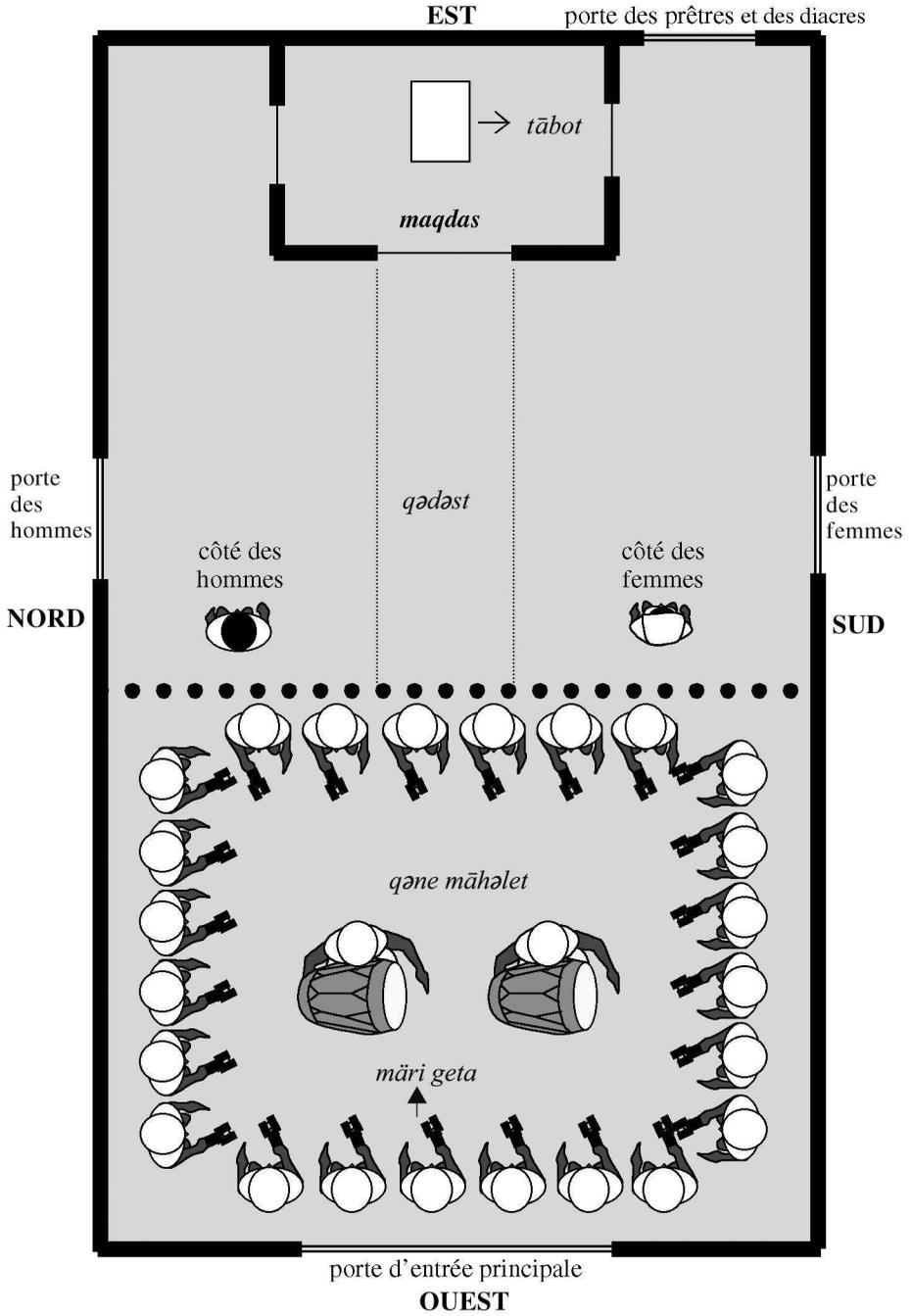
Espace

La gestuelle de l'Église éthiopienne est, comme son chant, hautement codifiée et symbolique. L'espace dans lequel se tiennent les chantres (voir fig. 6), le *qəne mähəlet*, représente une part du Ciel ; c'est ce qu'affirment les ecclésiastiques éthiopiens comme *märi geta Haddis*, enseignant au Holy Trinity Theological College :

« The heavenly spiritual musical service is similar to the Ethiopian Orthodox Tewahido church service »²⁵ (Tikunch 1999 : 65).

25. « Le service musical et spirituel du Ciel est semblable au service de l'Église éthiopienne orthodoxe unifiée » (notre traduction).

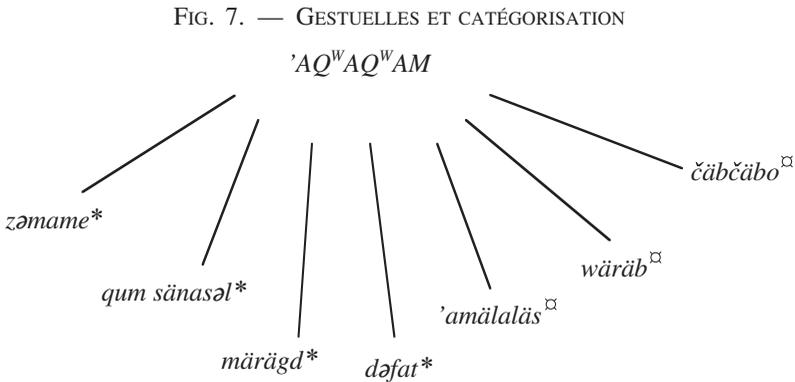
FIG. 6. — PLAN D'UNE ÉGLISE ÉTHIOPINIENNE RECTANGULAIRE



La musique et la gestuelle de l'Église éthiopienne sont, selon les chantres, l'exacte reproduction du service musical et gestuel céleste. Les chantres sont séparés en deux chœurs, l'un à droite et l'autre à gauche : le côté droit est symboliquement celui des anges chérubins, le gauche celui des séraphins. Les églises éthiopiennes peuvent être circulaires ou rectangulaires ; elles sont composées de trois parties : le *qəne mähəlet*, le *qədəst* et le *maqdas* — sanctuaire — où est gardé le *tābot*, plaque en bois dédiée au saint dont l'église porte le nom. Le *qəne mähəlet* se trouve parfois à l'étage, où les chantres servent alors pour les fêtes mensuelles et les dimanches ; pour les fêtes annuelles, ayant besoin de plus de place, ils servent en bas. Les fidèles sont tournés vers le *maqdas*, toujours placé à l'est, où seul le clergé a le droit de pénétrer. La place des chantres dépend de la hiérarchie²⁶. Le *märi geta* est entouré du *gra geta* (chef de la gauche) et du *qāñ geta* (chef de la droite). Ils sont en face du *maqdas*, tout comme d'autres personnages importants tels les érudits, les enseignants ecclésiastiques et les prêtres. Tournant le dos au *maqdas*, on trouve les diacres et des chantres de moindre importance.

Gestuelle

La gestuelle des chantres est de deux natures. La première concerne la spatialisation des instruments au cours du jeu, elle intervient dans des catégories musicales où les chantres restent sur place et où leur gestuelle ne dépend que du jeu des instruments. La seconde met en œuvre des déplacements chorégraphiés des participants et une plus grande mobilité de leur corps tout entier, elle est utilisée pour les fêtes annuelles. Dans la figure 7 reprenant



26. « The order of taking the high position in the Qine-mahlet follows the law of humility. All stand according to their knowledge and age » (*ibid.* : 64). (« L'importance de la place qu'on occupe dans le *qəne mähəlet* répond aux lois de l'humilité. Chacun est placé selon ses connaissances et son âge » [notre traduction]).

la catégorisation d' *'aq''aq''am*, les catégories marquées d'un « * » sont celles faisant intervenir la première forme de gestuelle, tandis que les catégories marquées d'un « □ » correspondent à la seconde.

Dans les catégories où les chantres ne se déplacent pas, ils sont disposés comme l'indique la figure 6. L'instrument de musique fait alors aussi office d'instrument de danse. La catégorie *zəməme*, où seul le bâton de prière est utilisé, est l'exemple le plus significatif permettant d'affirmer qu'un instrument peut détenir une fonction musicale et une fonction gestuelle. Le bâton de prière est mis en mouvement dans l'espace de manière symbolique : placé à droite, à gauche, à l'avant, à l'arrière, cela signifie que Dieu est présent et glorifié aux quatre points cardinaux. La frappe sur le sol, donnée à des endroits précis du chant, rappelle le bâton avec lequel les Juifs ont frappé le Christ : la gestuelle d' *'aq''aq''am* est une gestuelle de la Passion. Au XIX^e siècle, une gestuelle nouvelle liée au jeu du bâton de prière apparut. Cette invention prouvait encore que tradition peut rimer avec création et que la gestuelle liturgique, comme la musique, est en constante évolution : une évolution lente, qui se nourrit de la tradition et la recrée en la respectant. Cette gestuelle est particulière à l'école de chant nommée *täkle* ; elle fut d'abord dénigrée, puis finalement appréciée et intégrée. Elle se caractérise par des gestes vigoureux et amples et une plus grande participation du corps qui accompagne les mouvements du bâton.

Le jeu du sistre est également spatialisé : lors d'une pause dans le chant, l'instrument doit être placé en haut pour certaines catégories musicales, en bas pour d'autres. Les chantres, en agitant le sistre, penchent leur corps vers l'avant, tandis que le mouvement du bras change selon la catégorie musicale chantée — toujours de bas en haut, mais dans une ligne soit verticale, soit oblique. Lors du carême, l'usage du sistre étant interdit, les chantres utilisent parfois à sa place le bâton de prière : ils l'agitent comme ils agiteraient le sistre au cours du chant. Cela montre bien que le jeu du sistre n'a pas qu'une fonction musicale, mais que l'accompagnement du chant est également gestuel à partir du moment où agiter le bâton de prière à la place du sistre ne produit aucun son.

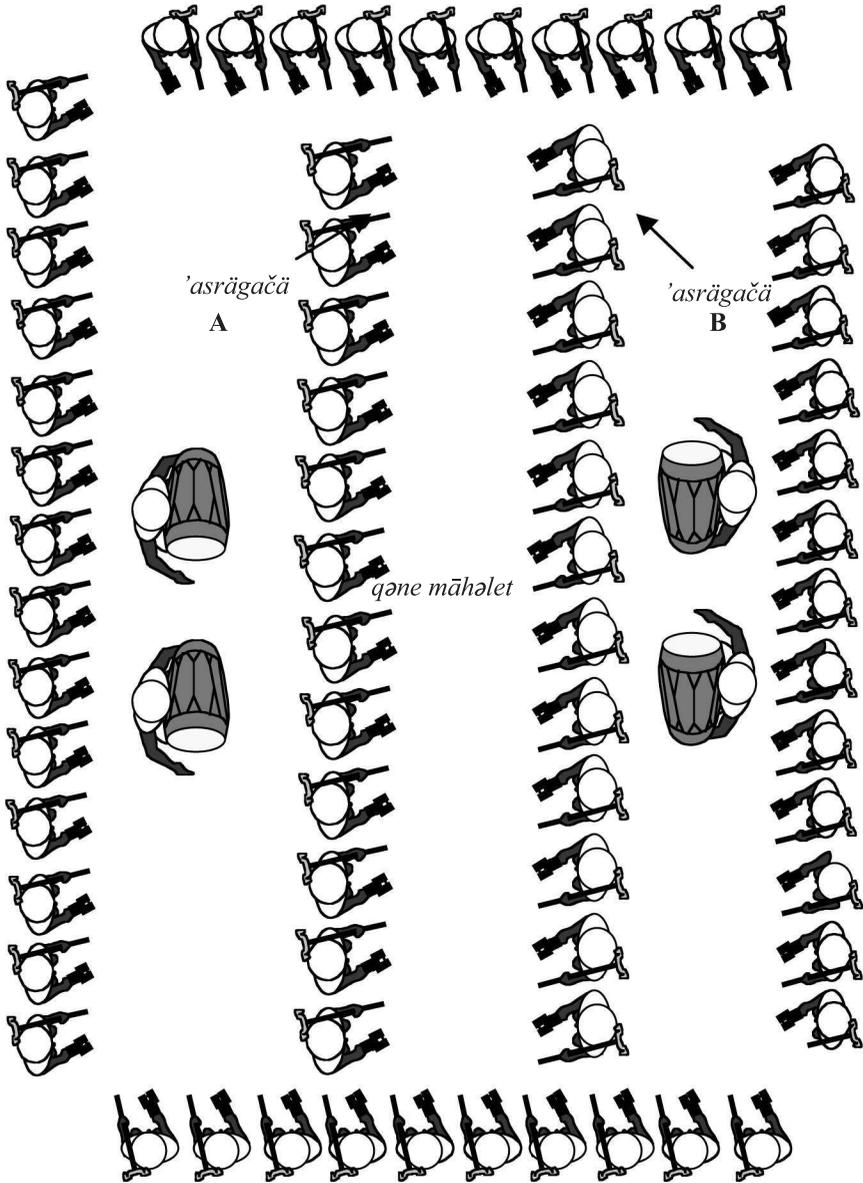
Dans les catégories mettant en œuvre un déplacement des chantres, seuls quelques-uns d'entre eux se regroupent au centre de l'espace, appelé *qəne mähəlet*, pour effectuer la chorégraphie (voir fig. 8 et tabl. 2). Les autres chantres demeurent autour d'eux. Les chantres sélectionnés pour leurs compétences en chant et en danse sont appelés *'asrägäčä*. La chorégraphie met en action deux rangées d' *'asrägäčä*. Quand les conditions optimales sont réunies²⁷, on compte vingt-quatre *'asrägäčä*, symbolisant les vingt-quatre prêtres du Ciel de la légende.

Après avoir touché le sol de leurs bâtons de prière²⁸, les danseurs évoluent à pas lents d'abord puis de plus en plus rapidement ; ils sont tous en

27. Certaines églises, en effet, ne disposent pas d'autant de chantres.

28. Ce mouvement — les *'asrägäčä* se baissent jusqu'à terre puis se relèvent — représente le Christ chutant en portant sa croix sur le chemin le menant au lieu de la crucifixion.

FIG. 8. — DISPOSITION DES DANSEURS ('ASRĀGAČĀ). PLAN DE MASSE



homorythmie et homokinésie. Ils se balancent constamment de droite à gauche, reproduisant ainsi la manière dont le Christ a été bousculé sur le chemin de la Croix. Ce chemin de la Croix est encore plus clairement symbolisé dans la danse du fait que les chantres portent à l'épaule le bâton de prière cruciforme. Plusieurs parcours existent, décrits dans le tableau 2.

TABL. 2. — PARCOURS CHORÉGRAPHIQUES POSSIBLES

	Rangée de danseurs A	Rangée de danseurs B
1. Mouvement Position par rapport à l'autre rangée	Reste sur place	Reste sur place Face à face
2. Mouvement Position par rapport à l'autre rangée	Reste sur place	Avance Face à face
3. Mouvement Position par rapport à l'autre rangée	Avance	Reculé Face à face
4. Mouvement Position par rapport à l'autre rangée	Reculé	Avance Face à face
5. Mouvement Position par rapport à l'autre rangée	Avance	Avance Face à face
6. Mouvement Position par rapport à l'autre rangée	Avance	Avance Dos à dos
7. Mouvement Position par rapport à l'autre rangée	Reculé	Reculé Dos à dos

Lorsque les deux rangées avancent l'une vers l'autre (cas de fig. 5, tabl. 2), elles arrivent à se croiser : chaque chantre passe alors entre deux chantres de la rangée opposée, puis se retourne pour se retrouver face à l'autre rangée de chantres ; dans la ville de Gondar, à la différence d'Addis-Abeba, les chantres ne se croisent pas quand les deux rangées arrivent à la même hauteur, ils changent de côté dans un mouvement de ronde : c'est là une particularité locale propre à Gondar. Le mouvement général des *'asrä-gäčä*, qui consiste à avancer et à reculer, est lié lui aussi à la Passion : dans l'Évangile selon saint Jean (18, 6), au moment où le Christ dit : « C'est moi », à ceux qui sont venus l'arrêter, ces derniers reculent et tombent à terre.

Pour reprendre les différentes fonctions de la gestuelle de l'Église éthiopienne, elle est, d'une part, liée au jeu de l'instrument de musique, assumant alors un rôle d'esthétisation de ce jeu et offrant des repères au sein de ce même jeu — le sistre, placé en haut ou en bas, indique les débuts ou les fins de section du chant. D'autre part, la gestuelle s'avère mimétique quand elle représente, à travers le cheminement mouvementé des *'asrägäčä*, le chemin de la Croix du Christ.

Transcription

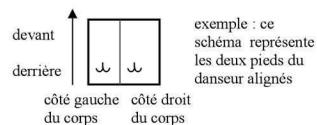
Si la transcription de la musique est une « trahison » en ce qu'elle ne rend pas compte de toutes les subtilités du son, celle de la gestuelle doit faire face aux mêmes critiques. Le plan de masse proposé *supra* (fig. 8) est une représentation statique de la gestuelle, comme un cliché pris de dessus. En transcrivant la gestuelle dans son ensemble en synchronie avec la musique, on peut avoir une idée de l'évolution des mouvements dans le temps, du

moins dans le temps imposé par cette musique. La figure 9 s'inspire, en partie, de la notation Laban mise en place par ce chorégraphe dans les années 1950²⁹. Les mouvements sont décrits selon la perspective d'un seul danseur. Le pas spécifique de cet extrait s'appelle *dərəb* ; en posant successivement au sol leurs talons puis la plante de leurs pieds, les danseurs représentent encore une fois, par ce pas saccadé, la violence faite à l'encontre du Christ lors de sa Passion : il s'agit de représenter le Christ tombant en arrière puis en avant.

FIG. 9. — TRANSCRIPTION DE LA MUSIQUE ET DE LA GESTUELLE D'UN CHANT EXÉCUTÉ POUR LA CÉLÉBRATION DU PACTE DE LA MISÉRICORDE

- ① battue
 ② tambour (D : frappe sur la membrane droite, G : frappe sur la membrane gauche)
 ③ battements de main

- ④ sistre (tenu par la main droite du danseur, levé ou baissé)
 ⑤ bâton de prière (porté sur l'épaule gauche du danseur)
 ⑥ pieds (points d'appui du pied : U = talon, J = plante du pied)



29. C'est surtout pour la notation des mouvements des pieds que cette transcription s'inspire de Laban.

Danse et christianisme

Cette symbolique de la Passion se trouve en porte-à-faux avec la joie évidente des exécutants et des fidèles lors de la danse. La danse liturgique de l'Église d'Éthiopie rencontre, en effet, des paradoxes, sans toutefois être aucunement remise en cause. Tout d'abord, les ecclésiastiques éthiopiens anglophones ou francophones n'aiment pas, pour parler d' *'aq'aq'am*, employer le terme de « *dance* » ou « *danse* » qui, selon eux, se réfère à un fait séculier n'ayant pas sa place dans l'Église. Il est bien question de mouvements mais, pour les théologiens, ils sont censés ne rien avoir de divertissant. Pourtant, les chants éthiopiens sont construits selon une forme évolutive qui va vers une joie grandissante. Il s'agit, en effet, de répéter un même texte en en changeant progressivement l'accompagnement rythmique et la mélodie ; cette progression dure, en moyenne, une vingtaine de minutes. Sur cette durée, le tambour se fait de plus en plus présent, le tempo de plus en plus rapide, les battements de main interviennent petit à petit, le chant devient de plus en plus syllabique, et la gestuelle de plus en plus démonstrative. L'enthousiasme des fidèles grandit jusqu'à se manifester pleinement lors de la version du chant dans la catégorie *čäbčäbo*, où le chant se veut joyeux et entraînant. Les fidèles, qui jusqu'alors leur tournaient le dos, se placent alors face à l'emplacement où évoluent les chantres. Ils participent bien souvent à leur performance en entonnant avec eux le chant inlassablement répété et en se balançant et sautant lorsque le son du tambour se fait le plus fort. Les chantres forment alors une ronde joyeuse de laquelle s'approchent les fidèles. L'attitude des chantres, comme celle des fidèles, reflète la construction du chant dans le temps : il n'est pas rare d'en voir certains s'assoupir³⁰ au début de la pièce, quand elle est lente et relativement monotone ; en revanche, ils s'éveillent quand le chant prend un caractère festif. Si les chefs de chantres et les personnages reconnus de l'église, souvent plus âgés, constatent avec bonheur la dimension fédératrice et fraternelle de la danse liturgique, ils sont pourtant mal à l'aise devant le caractère parfois trop joyeux de ces manifestations. Ils tiennent à préciser qu'il ne s'agit pas d'une fête mais d'une cérémonie religieuse. D'ailleurs, ils agitent vigoureusement le sistre quand ils estiment que le chant dans sa version enjouée *čäbčäbo* a assez duré, indiquant ainsi sa fin. Dans certaines églises, *čäbčäbo* n'est même pas admis³¹ ; d'ailleurs, *čäbčäbo* n'est pas toujours enseigné dans l'école d' *'aq'aq'am*, mais les chantres le connaissent à force de l'entendre dans les célébrations. De plus, *čäbčäbo* est la seule catégorie ne connaissant pas de codification écrite et, par conséquent, il ne bénéficie

30. Il faut préciser que les cérémonies s'étendent souvent sur toute une nuit et sont par conséquent épuisantes pour les participants qui, voulant servir l'office de leur mieux, luttent contre la fatigue.

31. Les ecclésiastiques éthiopiens reconnaissent à *čäbčäbo* une origine séculière : *čäbčäbo* ne fait donc pas réellement partie pour eux de la tradition sacrée, même si cette danse est exécutée depuis des temps immémoriaux.

pas d'une reconnaissance institutionnalisée. Les chefs de chantres et les théologiens admettent que la danse a une dimension communautaire, qu'elle maintient l'attention en éveil, qu'elle permet à la ferveur des fidèles de s'exprimer pleinement et que, en cela, elle les attire à l'office ; ils sont donc partagés quant à l'attitude à adopter face à une danse qui, si elle leur apparaît parfois trop éloignée de ses fonctions originelles, est toutefois nécessaire à la cohésion du groupe. La brimer conduirait peut-être les fidèles à s'éloigner de l'Église... Il y a sans doute là un problème de génération, les jeunes manifestant physiquement une joie que les plus âgés voudraient voir plus intériorisée.

Les mêmes questions semblent s'être posées à partir du Moyen Âge dans l'Église chrétienne occidentale. On dansait, en effet, dans les églises de l'Occident médiéval, et les conciles et synodes ont eu du mal à mettre un terme à ces pratiques à l'intérieur des édifices religieux. L'Église a condamné les laïcs qui s'y adonnaient et interdira aux ecclésiastiques de se mêler et même d'assister aux danses des laïcs : la danse, en effet, fut considérée comme « contraire aux bonnes mœurs et à la modestie chrétienne » (Heers 1983 : 69). L'Église se montrera plus indulgente pour les danses liturgiques proprement dites, mais restera souvent embarrassée.

« Pour les danses proprement liturgiques, accompagnant dans l'église certaines cérémonies, [...] les chanoines et les chantres surtout invoquaient quelques textes anciens favorables aux danses religieuses. [...] De nombreuses allusions aux danses sacrées se trouvent chez les premiers Pères de l'Église ; Grégoire de Nazianze demandait à l'empereur Julien d'imiter, devant de saintes reliques, le roi David dansant devant l'Arche. Le fait est que la danse liturgique, dans l'église ou plutôt dans le cloître, marque, pour les chanoines, les principaux moments de l'année et peut-être même, mais de façon plus modeste, chacune des cérémonies. Les chroniqueurs en parlent volontiers et la tradition se maintient très longtemps, car il ne semble pas que les évêques aient sévi là contre. Les chanoines mènent leur propre train. Leurs processions souvent s'accompagnent, comme celles des laïcs, du son d'instruments ou de la cadence des refrains, de pas très rythmés, balancés, avec des retours en arrière, à la façon d'une danse très lente, solennelle, particulièrement grave » (*ibid.* : 92-93).

Une telle description, des « pas très rythmés, balancés, avec des retours en arrière, à la façon d'une danse très lente, solennelle, particulièrement grave », fait étrangement penser à certaines danses liturgiques éthiopiennes précédemment décrites... Plus loin, Jacques Heers (*ibid.* : 94-95) ajoute, à propos de la fête de Pâques à la cathédrale de Sens :

« Un procès-verbal d'une délibération du chapitre, au XVI^e siècle, dit encore que c'est une coutume fort ancienne et tout à fait louable que les ecclésiastiques, bénéficiers de l'église de Sens, et même l'archevêque s'il se trouvait là, aillent tous ensemble, le soir de Pâques, après dîner, dans le cloître, "pour danser une chora, mais cependant sans sauter en l'air" ; on ajoute, il est vrai, que, depuis quelque temps, les femmes viennent y participer et que de mauvaises mœurs se sont ainsi introduites dans ce jeu : on songe à interdire aussi la danse. »

Les chefs de chœurs éthiopiens disent aussi ne pas aimer que les chœurs se mettent parfois à « sauter en l'air ». Enfin, J. Heers (*ibid.* : 95) conclut :

« Vers 1680, le père Ménestrier pouvait encore écrire, à l'appui de sa docte et pittoresque étude sur *Les Ballets anciens et modernes* : "J'ay vu encore en quelques églises, le jour de Pâques, les chanoines prendre par la main les enfants de chœur, et, en chantant des hymnes de réjouissance, danser dans l'église." »

Les danses liturgiques éthiopiennes sont loin de donner lieu à des débordements tels que le Moyen Âge occidental a pu en connaître, à une époque où la cathédrale était un lieu « où les participants oubliaient aisément toute retenue » (*ibid.* : 69). Si les laïcs dansent dans les églises occidentales au Moyen Âge, la danse liturgique en Éthiopie est le fait d'initiés. Tout fidèle laïque masculin peut y participer, mais c'est toujours sous l'œil des plus âgés et des plus instruits, et seulement pour certaines danses — les plus « faciles ». La « censure » de l'Église éthiopienne n'a pas besoin de conciles, elle s'exprime discrètement et laisse libre cours à la ferveur des fidèles jusqu'à une limite que tous ont assimilée. Enfin, même lors des processions paraliturgiques évoluant à l'extérieur de l'église, les chants et la gestuelle restent contrôlés. Certes, la musique est alors influencée par des apports profanes, et les chœurs paroissiaux qui chantent et dansent admettent des jeunes filles ; cependant, ces chœurs ont reçu une formation précise dispensée par des ecclésiastiques et leur chant et leur gestuelle sont rigoureusement codifiés.

*

Danse et musique célestes révélées à saint Yāred lors d'une extase, 'aq^waq^wam se veulent la représentation fidèle du Ciel sur la terre. Fort d'une verbalisation autochtone qui définit et théorise son chant et sa gestuelle, 'aq^waq^wam est le fruit d'une tradition transmise oralement, solidement ancrée dans l'Église et appréciée de ses fidèles. La codification écrite récente de cette musique réaffirme l'importance du livre dans cette société chrétienne qui repose sur la révélation de l'Écriture ; c'est un texte sacré qui est chanté. Les livres consacrés à 'aq^waq^wam voudraient assurer la sauvegarde d'une tradition pure et uniforme, dans un contexte où les manières de chanter et de danser se multiplient, chacun désirant donner à son école de chant une identité marquée par rapport aux autres. L'écriture protège, selon les chrétiens d'Éthiopie, de la dispersion à laquelle expose l'oral. Elle fixe à jamais une interprétation du corpus que les ecclésiastiques éthiopiens de la ville de Gondar en particulier ont jugée bonne et traditionnelle. L'Église d'Éthiopie rencontre le paradoxe d'une gestuelle dont la symbolique est entièrement liée à la Passion du Christ mais qui, ayant lieu dans des circonstances festives, est liée, pour les participants, à un moment de ferveur joyeuse. Même si l'Église

tente parfois de rappeler le sens de ce que les chantres-danseurs sont en train de mimer par leur gestuelle, l'enthousiasme des fidèles l'emporte sur leurs principes. 'Aq^waq^wam apparaît comme un élément fort dans l'identité du rite chrétien éthiopien, il fédère, rassemble. 'Aq^waq^wam est au cœur d'une Église en mouvement, qui, si elle crée des formes nouvelles, ne s'éloigne toutefois jamais des règles principales. Les chantres ont les mêmes références textuelles, graphiques, gestuelles, symboliques et musicales, ce qui donne au corpus d'^waq^wam toute son homogénéité.

Université Jean-Monnet, Saint-Étienne.

BIBLIOGRAPHIE

ABREHA, E.

s. d. *Yəṭbahāl zagondar* (texte en guèze et en amharique), Addis-Abeba, Nəgəd matämiya dərəgət.

ALVAREZ-PÉREYRE, F. & AROM, S.

1993 « Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue », *The World of Music*, 35 (1) : 7-33.

CHAILLOT, C.

2002 *The Ethiopian Orthodox Tewahedo Church Tradition. A Brief Introduction to Its Life and Spirituality*, Paris, Inter-Orthodox Dialogue.

CHALLET-HAAS, J.

1999 *Grammaire de la notation Laban. Cinétopographie Laban*, Pantin, Centre national de la danse (« Cahiers de la pédagogie »), vol. I.

DAMON, A.

2002 *Le Service dansé et instrumentalisé de l'Église chrétienne orthodoxe d'Éthiopie ou « aqwaqam »*, Mémoire de DEA, Saint-Étienne, Université Jean-Monnet (non publié).

FLORENTZ, J.-L.

1990 *Église orthodoxe éthiopienne de Jérusalem. Assomption à Däbrä Gännät* (livret), 2 CD, Paris, Radio France.

FRITSCH, E.

2001 *The Liturgical Year of the Ethiopian Church. The Temporal : Seasons and Sundays*, Addis Ababa, *Ethiopian Review of Churches*, 9-10 (special issue).

GOODY, J.

1979 *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Éditions de Minuit.

HEERS, J.

1983 *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard.

LA BIBLE

1989 Traduit par André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer.

LESAN KAÛA, T.

1989 *Yārednā zemāwə* (texte en amharique), Addis-Abeba, Tənsā'e zagubā'e.

LESLAU, W.

1989 *Concise Dictionary of Ge'ez*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

1995 *Reference Grammar of Amharic*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

LEVINE, D. N.

1972 *Wax and Gold. Tradition and Innovation in Ethiopian Culture*, Chicago-London, University of Chicago Press.

MIKĀ'EL, H. W. (ed.)

1998 *Madālwa 'albāb ; Ya'aq'am mələkət* (texte en guèze), Addis-Abeba, Mazgabu Habəta Gabr'el.

MONDON-VIDAILHET, F.

1922 « La musique éthiopienne », in A. LAVIGNAC & L. DE LAURENCIE (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Paris, Delagrave, I : 3179-3196.

POWNE, M.

1966 *Ethiopian Music. An Introduction. A Survey of Ecclesiastical and Secular Ethiopian Music and Instruments*, London, Oxford University Press.

STOFFREGEN-PEDERSEN, K.

1990 *Les Éthiopiens*, Paris, Brepols.

TIKUNEH, H.

1999 *The Works of Saint Yared in the Light of the Holy Bible*, Mémoire de théologie, Addis Ababa, Holy Trinity Theological College Addis Ababa (non publié).

VELAT, B.

1966 *Études sur le Me'erāf : commun de l'office divin éthiopien*, Paris, Firmin-Didot (« Patrologia orientalis », 33).

s. d. *Exécution liturgique de l'office divin éthiopien*, Louvain, Édition Orientaliste.

ZUMTHOR, P.

1987 *La Lettre et la voix. De la « littérature » médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

RÉSUMÉ

Les danses liturgiques de l'Église chrétienne d'Éthiopie, ou *'aq^waq^wam*, sont définies par la légende comme la reproduction sur la terre de la danse et de la musique de la Jérusalem céleste. La codification écrite récente de ce répertoire par des chantres de l'Église, outre le matériel écrit inédit qu'elle offre à l'ethnomusicologue, traduit une volonté de fixer et d'uniformiser une pratique jusqu'alors transmise uniquement par oral et jugée trop mouvante. Cette institutionnalisation vise aussi à rappeler aux fidèles le sens premier de la gestuelle d'*'aq^waq^wam*, à savoir une gestuelle de la Passion. Tout l'art des chantres consiste à réinvestir sans cesse la tradition dans les limites qu'elle impose.

ABSTRACT

'Aq^waq^wam or the Celestial Dance. — The liturgical dances of the Ethiopian Christian Church, or *'aq^waq^wam*, are defined by the legend as the reproduction on earth of the dance and music of the heavenly Jerusalem. The recent written codification of this repertoire by Church cantors offers to the ethnomusicologist a new written material; moreover, this written codification expresses the will to fix and standardize a practice transmitted until now only by oral way, and considered too changing. Furthermore, this institutionalization aims to remind the faithful of the first sense of the *'aq^waq^wam* movements: they represent the Passion of Christ. The main quality of the cantors consists in constantly investing the tradition, in the limits that the tradition imposes.

Mots-clés/Keywords : Éthiopie, danse liturgique, écriture, musique liturgique éthiopienne, oralité, tradition, transmission/*Ethiopia, liturgical dance, written form, Ethiopian liturgical music, oral form, tradition, transmission.*