

## La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicales des communautés juives orientales

Avner Bahat

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Bahat Avner. La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicales des communautés juives orientales. In: Cahiers de civilisation médiévale, 23e année (n°92), Octobre-décembre 1980. pp. 297-322;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1980.2150>

[https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1980\\_num\\_23\\_92\\_2150](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1980_num_23_92_2150)

---

Fichier pdf généré le 25/03/2019

## La poésie hébraïque médiévale dans les traditions musicales des communautés juives orientales\*

L'Age d'Or de la poésie hébraïque médiévale, la période la plus fructueuse et la plus importante de la poésie hébraïque de tous les temps, s'étend sur environ trois cents ans — du x<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> s. — en Espagne et en Provence.

Diachroniquement, il faut rechercher cet Age d'Or comme une continuation de la poésie biblique et, plus directement, comme une culmination du mouvement des *paytanim*<sup>1</sup> du haut moyen âge en Israël. Synchroniquement, il doit être considéré aussi comme une branche de la poésie arabe médiévale à son sommet, puisque les Juifs qui ont créé cette poésie hébraïque appartenaient à la culture arabe d'Espagne ; tous connaissaient et écrivaient l'arabe aussi bien que l'hébreu<sup>2</sup> et la poésie arabe leur servait de modèle tant par ses genres et personnages que par ses formes, mètres et rimes.

\* Cet article est fondé sur les conférences données à la XXVII<sup>e</sup> Session d'été du C.É.S.C.M. (juillet 1980), qui étaient accompagnées de plusieurs exemples musicaux.

**BIBLIOGRAPHIE.** *Les écrits en français concernant notre sujet sont relativement peu nombreux. La plupart des ouvrages sont en hébreu. Nous avons néanmoins essayé de renvoyer le plus possible le lecteur aux quelques écrits en langue française, puis en anglais et de mentionner les livres hébreux seulement quand c'est nécessaire. Ces derniers sont indiqués dans la plupart des cas par leur titre anglais, mentionné dans les ouvrages mêmes. Pour ceux qui ne sont titrés qu'en hébreu, nous avons traduit le titre en français.*

Pierre BEC, *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, Avignon, Aubanel, 1970.

A. M. HABERMAN, *A History of Hebrew Liturgical and Secular Poetry*, 1970, Israël, Massada [en hébreu] : **הברמן, תולדות הפיוט והשירה.**

A. Z. IDELSOHN, *Thesaurus of Oriental Hebrew Melodies*, Leipzig, 1922-1933, 10 vol. ; repr. New York, Ktav, 1973.

Isaac LEVI, *Antologia de liturgia judeo-española*, Jérusalem, 1964/80, 10 vol.

Israel LEVIN, *The Embroidered Coat*, Tel-Aviv, Univers., 1980. **לוי, ישראל, מעיל השבץ.**

Aharon MIRSKY, *Les valeurs de la poésie hébraïque en Espagne*, dans *The Sephardi Heritage* (1971). **מירסקי, אהרן, ערכי השירה העברית בספרד.**

A. R. NYKL, *Hispano-Arabic Poetry and Its Relations with the Old Provençal Troubadours*, Baltimore, 1946, 416 pp.

Dan PAGIS, *Secular Poetry and Poetic Theory*, Jérusalem, Bialik Ins., 1970, 326 pp. **פגיס, דן, קיות החול ותורת השיר** [en hébreu]. — *Change and Tradition in the Secular Poetry: Spain and Italy*, Jerusalem, Keter, 1976, 405 pp. **חידוש ומסורת בשירת החול** [en hébreu].

Haim (Jephim) SCHIRMANN, *Anthologie de la poésie hébraïque en Espagne et en Provence*, Jérusalem, Bialik Ins., 1959, 4 vol. **שירמן, חיים, השירה העברית בספרד ובפרובאנס** [en hébreu].

Dov YARDEN, *Divan Shmuel Hanagid*, Jérusalem, Hebr. Union Coll. Pr., 1966, 485 pp. **ירדן, דב, דיואן שמואל הנגיד** [en hébreu].

Haim ZAFRANI, *Poésie juive en Occident musulman*, 2<sup>e</sup> part. de *Études et recherches sur la vie intellectuelle juive au Maroc*, Paris, Geuthner, 1977, 472 pp.

1. Littéralement : « poètes » ; cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 58-75.

2. En effet, presque tous leurs écrits non poétiques — philosophiques, scientifiques et même religieux — sont rédigés en arabe.

Ceci dit, il faut établir une distinction nette entre les poésies hébraïques religieuse et profane. La première subissait moins, inutile de le dire, l'influence de la poésie arabe, mais, en revanche, continuait de façon très traditionnelle la création des *paytanim* israéliens (Hakalir, Yanaï, Yossi Ben Yossi)<sup>3</sup>. Son but pratique était d'élargir le répertoire de la prière collective ou personnelle, rituelle ou domestique, de l'enrichir par des « préludes », « interludes » et « postludes », pour utiliser des termes musicaux. Dans cette fonction, elle rappelle, et à juste titre, la création des tropes dans l'église chrétienne de l'époque, qui avait les mêmes buts : enrichir et embellir la poésie et la musique rituelles. Une grande partie des *piyyutim* (poèmes religieux) de cette production poétique se sont intégrés dans le rituel de la synagogue et sont transmis dans les livres de prières de toutes les communautés juives. D'autres font partie de la poésie paraliturgique et sont chantés aux fêtes familiales — *Shabbat* (samedi), mariage, circoncision, *Bar-Mitzvah*<sup>4</sup> et les fêtes de l'année juive.

Toute cette catégorie est sans aucun doute destinée, à l'origine, à être chantée et nous la connaissons de nos jours par transmission écrite et orale à la fois : les textes étaient copiés à la main et plus tard imprimés ; les mélodies étaient transmises oralement, d'où leur variété considérable. Si dans les textes on trouve comme partout des variantes, dans les mélodies on rencontre des versions nombreuses et nettement différentes chez les diverses communautés juives et parfois même plusieurs mélodies dans la même communauté.

La poésie profane était plus personnelle, destinée à la vie mondaine, écrite dans le style courtois des riches patrons qui imitaient les Arabes dans tous les domaines. Il est donc tout à fait logique que s'exerce ici à son maximum l'influence de la poésie arabe.

Si, dans la civilisation chrétienne en France médiévale, les deux fonctions — création religieuse et profane — étaient remplies par des personnes différentes, de classes et de couches différentes — les gens d'Église pour les tropes et les trouveurs<sup>5</sup> pour la poésie et la musique profanes —, dans la culture hébraïque ce sont les mêmes créateurs qui écrivent des poèmes pieux, voire rituels, et des poèmes laïques, parfois même hédonistes<sup>6</sup>.

C'est donc la poésie profane, lyrique et personnelle, qui a surtout subi l'influence de la poésie arabe classique. Cette poésie laïque était, comme phénomène artistique et sociologique, une innovation de l'époque : jusqu'alors, la poésie n'était pas un métier dans la culture hébraïque<sup>7</sup>. Les poètes étaient dans la plupart des cas des rabbins, et la poésie faisait partie de leur production littéraire en général : ils écrivaient des poèmes comme ils écrivaient des livres philosophiques, des exégèses bibliques, des traités juridiques et des œuvres didactiques<sup>8</sup>.

C'est en Espagne au x<sup>e</sup> s. que nous trouvons pour la première fois le poète professionnel qui gagne son pain avec sa plume, d'où tout un nouveau système de relations entre le poète et ses lecteurs ou plutôt ses auditeurs : les riches mécènes, le public, les autorités, les confrères enfin — les autres poètes. Les œuvres qui traitent de ces relations constituent donc une partie importante de la production poétique et elles rappellent les *sirventes* des troubadours.

3. A. M. HABERMANN, *op. cit.*, p. 33-51.

4. A l'âge de treize ans ; c'est la cérémonie de maturité de tous les mâles juifs.

5. Nous utilisons ce terme, proposé par J. Chailley et déjà bien accepté, pour désigner à la fois les troubadours et les trouvères ainsi que d'autres mouvements européens parallèles.

6. Trait qui apparaît plus tard en Europe chrétienne et relève de l'humanisme et de la Renaissance ; en effet Guillaume de Machaut est le premier poète-musicien à écrire aussi bien des œuvres religieuses — messes et motets — que profanes — chansons, ballades, virelais et rondeaux.

7. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, Introd. générale p. 24 ; H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 86.

8. Cf. Les œuvres non poétiques des plus grands poètes, Shlomo Ibn Gabirol, Avraham Ibn Ezra, Shmuel Hanagid. Ils portent tous, d'ailleurs, le titre de *rabbi* (rabbin).

En effet, dans les deux cas, il s'agit de relations très délicates entre les créateurs et leurs nourriciers.

## I

## LES FORMES DE LA POÉSIE HÉBRAÏQUE MÉDIÉVALE

La *langue hébraïque*, que les poètes de l'Age d'Or en Espagne ont héritée de leurs ancêtres, se composait déjà de plusieurs couches dont les principales étaient la biblique et la talmudique. Ce n'était plus une langue parlée, quotidienne, mais, par ailleurs, ce n'était pas non plus une langue morte. Elle servait aux prières et à l'étude<sup>9</sup>. Le choix des poètes se porta sur la couche biblique, et de façon assez exclusive. Plusieurs témoignages nous prouvent qu'ils connaissaient parfaitement l'hébreu talmudique qui contient de nombreux mots araméens et que, lorsqu'ils l'utilisaient, intentionnellement bien qu'à de très rares occasions, ils le faisaient à merveille avec toute leur virtuosité linguistique<sup>10</sup> ; mais, en général, ils se limitaient au langage biblique, le développant à leur manière, en imitant le florilège de l'arabe à l'époque, et d'ailleurs par défi à l'égard de ce florilège, comme pour montrer la force de l'hébreu vis-à-vis de l'arabe.

La *rime* avait été introduite dans la poésie hébraïque dès le haut moyen âge par les *paytanim* en Israël<sup>11</sup>. Au début, elle n'est qu'une simple répétition d'un même mot à la fin de chaque vers — les noms de Dieu, par exemple, ou des mots de bénédiction — et puis elle se fait plus variée et raffinée. A l'Age d'Or, la simple répétition des mots est déjà considérée comme banale, comme une faiblesse de la part du poète. Voici ce qu'en dit Zafrani<sup>12</sup> :

On tolère qu'un même mot puisse servir plusieurs fois de rime dans la même pièce si celle-ci est longue ou s'il s'agit d'un terme à significations multiples. La répétition intégrale d'un même mot n'est admise sans restriction qu'en fin de strophe, notamment lorsque le refrain du poème est une citation scripturaire<sup>13</sup>.

Le problème de la versification devient surtout ardu dans les longs poèmes monorimes, notamment dans la *qasida*.

La *métrique* de la poésie hébraïque connaît plusieurs étapes différentes, issues d'influences très diverses. Celle de la poésie biblique était une métrique *d'accents*, où l'on comptait exclusivement les syllabes accentuées, et il y en avait généralement trois ou quatre par hémistiche dans la bipartition du vers biblique. Les syllabes non-accentuées n'étant pas comptées, cette poésie n'usait pas d'une métrique au plein sens du terme. Ce fut donc l'innovation de l'Age d'Or que d'introduire la métrique quantitative de la poésie arabe classique<sup>14</sup>, octroyant ainsi à la poésie hébraïque un système métrique solide et précis.

9. Cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 67.

10. Cf. D. YARDEN, *op. cit.*, p. 231 : plainte sur la mort de Rav Hay Gaon (939-1038), un des derniers sages juifs de Babylonie. L'inscription précédant cette plainte est la suivante : « Et il dit une plainte dans laquelle il se lamente, le feu Rav Hay et son style est dans un langage semblant au langage de la *mishna* ».

11. Dans la poésie biblique elle est rare et fortuite, cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 223.

12. *Ibid.*, p. 244.

13. Un bon exemple tardif d'une telle citation biblique est l'*ofan* (cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, IV, p. 701) de Shlomo Ibn Gabirol *Shin'anim sha'ananim* (*ibid.*, vol. I, p. 252), où chaque strophe se termine par le début du Psaume 29 : « Accordez à Yahvé, fils de Dieu ».

14. Nous n'aborderons pas dans ce cadre le vaste problème de l'adaptation du mètre quantitatif de l'arabe à l'hébreu. L'arabe, en effet, possède un système vocalique de trois voyelles longues et de trois voyelles brèves correspondantes, alors que l'opposition de longues et de brèves en hébreu est déjà désuète au moyen âge. De là, la nécessité de créer une nouvelle opposition quantitative. Ce fut l'entreprise de Donash Ben Lavrat (920-990), l'un des premiers poètes de l'Age d'Or, qui a fait des *shevas* (• e • muet) et des *hatafs* (voyelles réduites) les brèves, et avec toutes les autres, des longues. Cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 227-242.

Quant aux *formes* poétiques, les poètes hébreux de l'Espagne médiévale en ont hérité de leurs prédécesseurs une seule, la forme strophique. Ils ont enrichi ce domaine par deux formes poétiques empruntées à la poésie arabe : 1. La *qasida*<sup>15</sup> — un long poème épique monorime ; 2. le *muwashshah* — une sorte de mariage entre le principe monorime et la forme strophique<sup>16</sup>.

La *qasida* est la plus ancienne de ces deux formes poétiques. Ses origines se trouvent dans la *jahilia*, la poésie pré musulmane du désert, des nomades bédouins avec leur art tribal, où tout est récité ou chanté par cœur et en improvisation, comme il est naturel pour une culture purement orale. La *qasida* originelle servait aux récits de héros historiques ou légendaires.

La tradition de la *qasida* est toujours vivante en Orient. Nous ne saurons jamais comment étaient chantées les *qasidas* du VII<sup>e</sup> s., mais nous pouvons écouter et analyser comment elles se chantent de nos jours dans certains endroits isolés du désert et supposer qu'il y a au moins quelques similarités ou un principe de base commun, découlant de la nature même de l'expression orale. Deux exemples très courts d'une *qasida* récitée et chantée par des Bédouins du Sinaï<sup>17</sup> éclairciront l'interprétation traditionnelle de cette forme.

La *qasida* récitée<sup>18</sup> — douze vers monorimes — révèle le caractère très vivant de ce genre par la participation active des auditeurs : ils assistent à l'interprétation du poète-narrateur en répétant le dernier mot ou les dernières syllabes de chaque vers, mettant ainsi en valeur la rime finale commune ; ils expriment par des rires et des cris de joie le plaisir que leur font éprouver la virtuosité et la créativité du poète-narrateur improvisant.

La *qasida* chantée<sup>19</sup> comprend huit vers avec la monorime *la* (significative, puisqu'elle rime avec *Allah*, le nom de Dieu) et elle démontre encore plus clairement la construction en hémistiches dont chacun est décasyllabique. Le noyau mélodique, très simple, est enchâssé dans un tétrachorde dont les extrémités sont à hauteur fixe tandis que les tons du milieu sont à hauteur libre, parfois haussés et parfois abaissés :



Chaque phrase commence en haut et se termine en bas du tétrachorde. Les deux hémistiches sont presque identiques, sauf la fin, plus ornée, qui met en valeur la rime unique.

La *qasida* trouve son meilleur représentant dans la poésie hébraïque médiévale en Shmuel Hanagid, surtout dans ses poèmes guerriers. Shmuel Hanagid (993, Cordoue-1056, Grenade) était secrétaire et vizir (chef d'état-major) de Habbus et de son fils Badis, rois de Grenade, dans les années 1039-1054. C'était un sage, homme d'État<sup>20</sup> et poète. Il est le seul poète à avoir rempli des fonctions aussi importantes dans le gouvernement du pays. Cela explique qu'il soit aussi le seul à avoir écrit des poèmes guerriers et, plus généralement, des poèmes épiques, sur la base de son expérience personnelle et à la première personne. Les deux poèmes guerriers les plus connus de Shmuel Hanagid comprennent chacun cent quarante-

15. Cf. D. PAGIS, *Secular Poetry...*, p. 129, 143 ; *Change...*, p. 128 ; — I. LEVIN, *op. cit.*, p. 16-33.

16. Cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 88, 250-257.

17. Cf. le disque *Beduin Music of Southern Sinai* (\* Ethnic Folkways Records \*, FE 4204), enregistré par le prof. Amnon Shiloah, que nous remercions de son autorisation d'utiliser ce matériel.

18. Cf. *ibid.*, face A, page 3, chant enregistré à Dir Nasib au Wadi Firan le 27 août 1968.

19. Cf. *ibid.*, face A, page 1 (*Caravan Song*), chant enregistré à la tribu Tarabin dans le Sinaï, le 31 mars 1971.

20. Son surnom l'indique : *Nagid* désigne le gouverneur, le notable. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, p. 74-78.

neuf vers, chiffre qui rappelle le nombre de chapitres des Psaumes<sup>21</sup>. Ils racontent deux batailles que l'auteur a menées contre les ennemis de son roi, la bataille d'Alfuent<sup>22</sup> en 1038 et une autre contre l'armée de Séville<sup>23</sup> en 1039. Malgré les descriptions détaillées des combats, la plupart de ces poèmes sont consacrés à la louange du Dieu Sauveur, cause de la victoire.

Le mètre de ces deux poèmes est ◡--- ◡--- ◡--- *Al-Wafir*<sup>24</sup> (« l'exubérant ») – המרובה – מפעלים מפעלים מפעלים – *وآمد* qui est le plus répandu de la poésie hébraïque médiévale et même plus tardive — celle des poètes hébreux des pays arabes tout au long du second millénaire.

De par sa fonction, la *qasida* épique n'a rien qui lui corresponde dans la poésie troubadouresque. Cependant elle rappelle fortement, par son contenu comme par sa forme, la chanson de geste, dont elle est plus ou moins contemporaine (XI<sup>e</sup> s.)<sup>25</sup>. Et si, contrairement aux chansons de geste, les *qasidas* hébraïques ne sont pas rassemblées en cycles, chaque *qasida* rappelle une laisse de la chanson de geste, aussi bien par sa continuité épique que par son unité formelle — la monorime.

A une époque plus tardive, nous rencontrons toujours la *qasida* dans les traditions juives-orientales, écrites et orales à la fois, notamment dans la poésie liturgique et paraliturgique : dans le *diwan* des Juifs yéménites, c'est le *nashid* qui, bien que beaucoup plus court que la *qasida*<sup>26</sup>, a hérité d'elle le principe monorime ; dans le livre paraliturgique des Juifs marocains (*Shir Yedidut*), chaque groupe de *baqqashot*<sup>27</sup> se termine par quelques *qasidas*, textuellement mentionnées comme telles. Deux changements, cependant : 1. le contenu des poèmes n'est plus épique, mais personnel et lyrique, généralement louanges à Dieu, souvenirs du peuple juif, gloire de son passé, nostalgie de Sion et rédemption du peuple juif ; 2. les poèmes sont souvent relativement courts.

Il nous reste donc de la *qasida* médiévale le principe monorime et le mètre unique.

Contrairement à la *qasida*, héritée de la poésie pré musulmane, le *muwashshah* était une innovation de l'époque même dans la poésie arabe au moment où il est entré dans la poésie hébraïque. Cette forme poétique marie de façon bien équilibrée les principes constructeurs des deux formes précédentes : la variété de la forme strophique avec l'unité de la *qasida* monorime et mono-métrique ; en tête du *muwashshah*, il y a un *guide* : les deux premiers vers ou même toute la première strophe présentent la rime unifiante (A) et le mètre de tout le poème. Viennent ensuite les différentes strophes de trois à cinq vers avec chacune sa rime

21. Son recueil de poèmes épiques est appelé, d'ailleurs, *Ben Tehilim* (« Fils de Psaumes »).

22. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, p. 85 — אלה עז ואל קנא ונרא (« Dieu de courage, Dieu jaloux et terrible »). Voici l'inscription en arabe placée en tête du poème : « Et il lui est arrivé une chose bien connue avec Zahir, maître de l'Almeria, par Ibn Abas son adjoint. Et lorsque Dieu l'aïda, il dit ce poème qui commence son éptre. Il y décrit son attitude envers ces hommes et ce que Dieu, béni soit son Nom, lui offrit contre eux. Il appela ce poème *shira* ['poésie', 'chant']. Cette grandiose victoire se produisit au matin de vendredi 1<sup>er</sup> *elul* [mois hébreu] 1038 ».

23. *Ibid.*, p. 94 — הלי תעש בכל שנה פעלים (« Me feriez-Vous chaque année des miracles »). Voici l'inscription en arabe préliminaire : « Et la défaite des gens d'Abad se fit au crépuscule de ce jour-là [13 *tishrei* 1039] et Ben Abad fut tué au début du vendredi soir à la fête des Tabernacles, et le Nagid dit cette *shira* et la nomma *Tehillah* ['gloire'] ».

24. Cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 234 pour les variantes hébraïques de la forme arabe.

25. Le mètre *Al-Wafir* peut être considéré soit comme octosyllabique, si on ne compte pas les *shevas* (ce qu'impose effectivement la grammaire), soit comme décasyllabique (ou plutôt à onze syllabes, si l'on ajoute la dernière non-accentuée), ce qui est assez proche de la métrique conventionnelle de la chanson de geste.

26. Voir notre disque *Jewish-Yemenite Diwan* (« UNESCO Collection ; Musical Sources », Philips 6586 037). Notons que le rapport entre la forme poétique et la longueur du poème s'est inversé : le *nashid*, relativement court, a adopté le monorime de la *qasida*, tandis que la *shira*, plus longue, a adopté la forme strophique avec une « rime-guide » du *muwashshah* médiéval.

27. Cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 215 et 247, n. 17, pour la *qasida* didactique longue ; p. 225 et plus loin pour la *qasida* dans la tradition chantée.

propre, que l'on ne doit pas répéter dans les autres strophes, à la fin desquelles s'ajoutent toujours un vers ou deux de la rime A : AA/BBBA/CCCA/DDDA, etc..., AA.

Le nom hébreu du *muwashshah* est *Shir ézor* (littéralement « poème de ceinture »), du fait de sa ressemblance avec l'ornementation cyclique des ceintures brodées : un élément revient régulièrement — la rime A — et d'autres changent sans cesse. La monorime du guide peut revêtir, à la fin du poème, une forme spéciale, appelée *charaja* (« sortie »), parfois en langue étrangère ou dialectale, pour accentuer le caractère amusant de cette forme<sup>28</sup>.

A ses débuts, le *muwashshah* est utilisé surtout dans la poésie profane, mais par la suite la poésie paraliturgique et même liturgique y a aussi recours. On le rencontre fréquemment dans les *baqqashot* des Juifs marocains et partout en Orient<sup>29</sup>. Dans le *diwan* yéménite, nous le trouvons sous une forme élargie et développée, dans la *shira* (cf. n. 26) qui en constitue la partie principale (environ 80 %) et qui sert aussi à la danse. Les strophes y sont plus longues et plus riches, puis entre la strophe et la rime-refrain s'intercale le *tawshih* : trois vers courts en mètre plus rapide chantés sur un rythme plus vif. Ce *tawshih* est significatif aussi bien pour le chanteur que pour les danseurs qui, l'entendant, changent le tempo et le style de leurs mouvements.

Pour conclure, on trouve dans la poésie hébraïque médiévale une grande variété de formes, mais toutes sont des variantes ou des combinaisons des trois formes de base : la forme strophique, la *qasida* et le *muwashshah*.

## II

### LA POÉSIE HÉBRAÏQUE MÉDIÉVALE FACE A LA POÉSIE TROUBADOURESQUE

Malgré notre connaissance très limitée de leurs relations directes, la confrontation de ces deux répertoires poétiques semble pertinente et cela pour deux raisons : 1. leur proximité temporelle ; 2. l'influence de la poésie arabe que tous deux ont pu subir. L'existence ou l'absence même de certains genres et formes poétiques dans l'un ou l'autre répertoire, ainsi que les thèmes et personnages stéréotypés, sont significatifs des sociétés et des artistes qui les ont créés, qu'ils reflètent leur mode de vie réel ou leur conception du monde (*Weltanschauung*).

Les relations des Juifs au moyen âge avec leur entourage non-juif sont très peu mentionnées dans la poésie hébraïque médiévale. Généralement, le monde de cette poésie est exclusivement juif, par la langue et les métaphores bibliques ainsi que par les personnages et les destinataires des plaintes et des louanges, à savoir les patrons et les mécènes : tout se passe dans le cadre de la communauté juive. Les quelques rares exceptions à ce repli sur soi-même sont signifi-

28. Cf. A. R. NYKL, *op. cit.*, p. 388.

29. Cf. E. GERSON-KIWI, *Musical Settings of the Andalusian « Muwashshah »-Poetry in Oral Tradition*, dans *Migrations and Mutations of the Music in East and West* (Tel-Aviv, 1980), p. 167-181, déjà publ. dans « *Festschrift K. Blaukopf* » (Vienne, 1975), p. 34-47.

catives, car elles révèlent que les Juifs connaissaient non seulement les langues des pays hôtes, mais aussi leurs poésies<sup>30</sup>.

Sur le plan historique, il faut mentionner ici les poètes hébreux de Provence et leurs liens connus ou possibles avec les troubadours de leur temps. Notons d'abord que l'activité des poètes hébreux provençaux est relativement tardive — XIII<sup>e</sup> s. surtout — et qu'elle s'inscrit déjà dans le déclin de l'Age d'Or de la poésie hébraïque médiévale. Celle-ci atteint son apogée en Espagne au XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s. avec Shmuel Hanagid<sup>31</sup> (993-1056), Shlomo Ibn Gabirol (c. 1021-1058), Moshe Ibn Ezra (1055-1140), Yehudah Halévi (1075-1140) et Abraham Ibn Ezra (1092-1167). L'époque post-classique commence déjà avec la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> s. et s'étale sur tout le XIII<sup>e</sup> ; c'est à ce moment que les poètes hébreux-provençaux paraissent sur scène.

Des classiques ici mentionnés, nous savons que Abraham Ibn Ezra a beaucoup erré et que sa vie nomade l'a conduit aussi en Provence, mais les poètes proprement provençaux sont les suivants :

Isaac de Malaucène (période d'activité : 1208-1220) <sup>32</sup>	יצחק השנירי
Joseph d'Orange (1 <sup>re</sup> m. du XIII <sup>e</sup> s.) <sup>33</sup>	יוסף האוזבי
Abraham de Béziers (2 <sup>e</sup> m. du XIII <sup>e</sup> s.) <sup>34</sup>	אברהם הכדרשי
Isaac d'Aire ( <i>id.</i> ) <sup>35</sup>	יצחק הגרני
Yeda'ya Le Nacré (dernier tiers du XIII <sup>e</sup> s.) <sup>36</sup>	ידעיה הפניני
Kalonimus d'Arles (1286-c. 1328) <sup>37</sup>	קלונימוס בן קלונימוס

Leur activité s'étale sur toute la partie sud-ouest de la Provence, comme on peut le voir par la liste des villes où ils ont vécu et créé : Narbonne, Beaucaire, Malaucène, Perpignan, Orange, Béziers, Aire, Arles, Draguignan, Apt, Montpellier.

Ces poètes connaissaient sans doute la poésie troubadouresque de leur époque. On trouve quelques traces d'une telle connaissance et d'une telle influence dans les œuvres de poètes judéo-espagnols comme Ya'cov Ben El'azar<sup>38</sup> et Meshulam Ben Shomo de Piera<sup>39</sup>. L'un des poètes judéo-provençaux, Abraham de Béziers (Habedreshi), énumère dans une de ses œuvres les grands poètes d'Espagne et de Provence, et il est significatif qu'il commence par deux troubadours provençaux — Folquet de Marseille et Peire Cardenal —, puis il mentionne deux poètes arabes — Ibn Quzman et Hariri —, avant de passer aux poètes hébreux<sup>40</sup>.

30. Un exemple de telles relations nous est donné par le poème de Tadros Ben-Yehudah Abul'afia (Tolède, v. 1247-1298) dédié à Alphonse X le Sage, roi de Castille dans les années 1252-1284. L'inscription qui précède le poème raconte les circonstances de cette dédicace (cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, IV, p. 411) dont voici la traduction : « En me rendant chez le roi pour être l'un de ses serviteurs/ je lui ai offert un bol, objet d'art, broderie de ses pensées/ sur son front j'ai mis mes notes ». Le poème même reprend cette dédicace après un éloge d'introduction à Alphonse et à sa tolérance et la mention de ses bonnes relations avec les Juifs (plutôt les non-chrétiens en général). Vers la fin, le poète fait allusion au pèlerinage des Juifs au Temple de Jérusalem pendant la période biblique, qu'il compare avec sa venue chez le roi : c'est là le plus grand éloge imaginable dans la bouche d'un Juif.

31. Dont les *qasidas* guerrières sont mentionnées plus haut.

32. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, III, p. 275-284.

33. *Ibid.*, p. 343-348.

34. *Ibid.*, IV, p. 466-471.

35. *Ibid.*, p. 472-484. Cf. aussi ID., *Isaac Gorni, poète hébreu de Provence*, « Lettres Romanes » III, 1949, p. 175-200.

36. Cf. ID., *Anthologie...*, IV, p. 489-498.

37. *Ibid.*, p. 499-519.

38. *Ibid.*, III, p. 208.

39. *Ibid.*, p. 297-298.

40. *Ibid.*, IV, p. 467.

Plusieurs genres de la poésie hébraïque médiévale (au moins dans sa partie profane) rappellent certains genres de l'art troubadouresque, surtout les genres aristocratisants<sup>41</sup>, notamment la chanson d'amour (*canzo*), le *sirventes*, le *planh* et les dialogues. En signalant brièvement les divers genres avant de traiter plus en détail ceux qui vivent encore dans les traditions musicales, nous essaierons de les confronter à leurs parallèles chez les troubadours<sup>42</sup>.

Le *sirventes* connaît plusieurs parallèles dans la poésie hébraïque médiévale, dans le vaste domaine des relations humaines entre le poète et son entourage immédiat. Ce répertoire très large est traditionnellement divisé en catégories bien distinctes, définies et nommées comme suit dès la poésie arabe<sup>43</sup> : poèmes d'éloge (שבח), de vantardise (התפארות), de plainte (תלונה), de remontrance (תוכחה), d'apologie (התנצלות), d'injure (נאצה).

La complainte et l'oraison funèbre font, du point de vue du contenu, partie des *sirventes* mais c'est un genre important qui est généralement traité à part. Les poèmes d'amitié sont à mi-chemin entre les poèmes d'amour et les poèmes d'éloge, mais on peut les considérer comme genre à part. Inutile de rappeler que cette division en catégories devient parfois trop rigide pour des poèmes où se trouvent mêlés des traits appartenant à plusieurs genres à la fois.

Les *planhs* (complaintes) des troubadours trouvent d'abondants parallèles dans la poésie hébraïque médiévale. C'est un genre très développé et varié, bien ancré dans la tradition juive et arabe et dans les conventions poétiques des deux poésies<sup>44</sup>. Contrairement aux complaintes des troubadours, qui pleurent la mort d'un roi ou d'un gouverneur<sup>45</sup> ou la disparition de la dame bien aimée, les poètes hébreux écrivent leurs complaintes pour des destinataires plus variés : patrons, mécènes, parents<sup>46</sup>, amis et confrères, c'est-à-dire d'autres poètes vénérés et admirés.

Parmi les centaines de complaintes dont abonde la poésie hébraïque médiévale, nous avons choisi un seul exemple qui est aussi un tour de force formel, les deux complaintes de Yehudah Halevi sur la mort d'un grand notable juif qui était au service de Castille, Shlomo Ibn Prutsiel. Le poète avait précédemment composé un poème d'accueil à l'occasion du retour de ce personnage d'Aragon à Tolède. Le 3 mai 1108, ce notable fut assassiné par des chrétiens espagnols avant d'arriver à Tolède. Ayant appris la terrible nouvelle, Yehudah Halevi abandonna son poème d'accueil<sup>47</sup> et le remplaça par une courte complainte de deux vers (quatre hémistiches)<sup>48</sup> :

Clamez, forêt, sur le cèdre et gémissiez,	יַעַק יַעַר עָלַי אֶרְוֹ וְהִילַל
Celui qui espérait l'aube et voici la nuit	אֲשֶׁר קָנָה לְאוֹר שָׁחַר וְהָא לַיִל
Vraiment mon âme ne savait pas	אָמַת לֹא יָדְעָה נַפְשִׁי בְּטָרָם
Avant sa mort que mourraient l'Œil du Taureau et Vénus	סְפוֹתוֹ כִּי יְמוֹתָן עָשׂ וְהִילַל

41. Cf. P. BEC, *op. cit.*, introd. et p. 117-148.

42. Il est impossible, dans le cadre de cet article, de développer à fond ce sujet, tâche qui incombe d'ailleurs aux spécialistes de littérature comparée.

43. Cf. I. LEVIN, *op. cit.*, p. 5.

44. Cf. ID., 'Al mul, *The Lamentation over the Dead, A Comparative Study of a Genre in Spanish-Hebrew and Arabic Poetry*, Tel-Aviv, Univers., 1973, 271 pp. [en hébreu].

45. Rappelons, p. ex., les *planhs* de Gaucelm Faidit sur la mort de Richard Cœur de Lion, de Guiraut de Bornelh sur la mort d'Henri V de Limoges, de Guiraut Riquier sur la mort d'Amauric IV de Narbonne.

46. Cf. la longue série de complaintes de Shmuel Hanagid sur son frère Isaac dans son *Ben Kohélet*.

47. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, II, p. 457, poème n° 184. D'ailleurs, ce poème monorime de vingt vers se termine par une *tornada* directe et personnelle (les deux derniers vers) qui commence ainsi : « Reviens, Shlomo mon président, honorable dans ton carrosse... »

48. Cf. *Tous les poèmes de Yehudah Halevi* [en hébreu], Tel-Aviv, Maḥbarot lesifrut, 1946, livre IV, p. 77.

Mais cet éclat spontané ne suffisait pas et plus tard le poète composa une complainte beaucoup plus longue. Les deux vers du premier poème comprennent 77 lettres. Ces 77 lettres servent d'acrostiche pour les 77 vers de la complainte plus tardive<sup>49</sup> :

« Cette tribulation, que je n'oublie pas ses détresses » זאת התלָּאָה לְבַל אֲשַׁכַּח מִצָּרֶיהָ

Les poèmes d'éloge constituent sans aucun doute le genre de *sirventes* le plus répandu, que cela soit dû à l'émotion des poètes vis-à-vis de grandes personnalités de leur temps, ou à des besoins pratiques de gagne-pain auprès des patrons et des mécènes. Laissons donc de côté les nombreux poèmes panégyriques dédiés à ceux-ci et choisissons deux exemples qui ne sont pas typiques de la poésie troubadouresque : l'éloge d'un confrère, d'un poète admiré, et essayons d'y montrer quelques traits caractéristiques de la poésie hébraïque. Tous deux furent écrits par Shlomo Ibn Gabirol (1021-1053) et font l'éloge de Shmuel Hanagid (993-1056), son aîné d'une génération.

Le premier<sup>50</sup>, de quinze vers monorimes au mètre (המרנין - הַדָּח) [4 × ∪ - - -], commence par une apostrophe directe au poète : « Shmuel ! Ben Lavrat est mort et tu es à sa place », qu'il rattache ainsi à la lignée des grands poètes hébreux dont Donash Ben Lavrat était le premier. Le poète fait surtout l'éloge de la *qasida* « Eloha oz »<sup>51</sup>. Il y introduit aussi une âpre critique d'un poète médiocre dont les efforts ne sont pas couronnés de succès, d'où il est clair que, implicitement, Shlomo Ibn Gabirol se considère comme le continuateur de cette lignée de grands poètes.

Le deuxième poème<sup>52</sup> est de trente-six vers monorimes dans le mètre - - ∪ - - - / - - ∪ - - - (המהמטטט בסייט) et il présente deux traits typiques de la *qasida* : 1. l'ouverture plaisante destinée à divertir le lecteur pour l'attirer vers le thème principal du poème qui va suivre. Cette ouverture va jusqu'à occuper presque un tiers du poème (dix vers). 2. Puis l'on aborde le thème : l'éloge de Shmuel Hanagid est écrit sous forme d'un dialogue imaginaire entre le poète et une jeune fille dont les charmes constituaient le sujet de l'ouverture. Enfin, le poème se termine par une sorte de *tornada* (les quatre derniers vers), adresse directe de l'auteur de l'éloge à son destinataire. Dans le dialogue le poète joue sur le nom de Shmuel Hanagid, le comparant à Samuel, le prophète biblique.

*Plainte-remontrance-injure*, ces trois genres, bien que distincts entre eux dans la nomenclature arabe, sont parfois assez mélangés car l'on passe assez rapidement et de façon très naturelle de l'un à l'autre par ordre croissant de mauvaise humeur. Ils rappellent fort bien l'*ennueg* des troubadours.

Les deux exemples suivants sont d'Abraham Ibn Ezra (né à Tudèle en 1092, il quitte l'Espagne vers 1140, erre en Italie, en France et en Angleterre, meurt en 1167), à qui le sort ne fut pas clément et qui avait donc de bonnes raisons de se lamenter. Dans le premier, il se plaint ironiquement de l'impossibilité d'être reçu par un notable (son mètre est le même que dans l'exemple précédent)<sup>53</sup> :

49. *Ibid.*, p. 70.

50. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, I, p. 204.

51. Voir n. 22.

52. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, p. 205.

53. *Ibid.*, II, p. 575. Ce thème prend son origine dans la littérature arabe ; cf. Y. RATZABY, *Des influences arabes dans la littérature de l'époque Sefarad* [en hébreu], « Annuel Bar-Ilan », VI, 1968.

Je fais antichambre chez le gouverneur	אֲשָׁכִים לְבֵית הַשָּׂר
On dit : il est parti	אוֹמְרִים : כָּבַר רָכַב
Je reviens le soir	אָבּוּא לַעַת עָרַב
On dit : il s'est couché	אוֹמְרִים : כָּבַר שָׁכַב
Ou qu'il monte dans son carrosse	אוּ יַעֲלֶה מְרֻכָּב
Ou qu'il monte sur son lit	אוּ יַעֲלֶה מִשְׁכָּב
Malheur à un pauvre homme	אוֹיָהּ לְאִישׁ עָנִי
Né sans aucune étoile	נוֹלַד בְּלִי כּוֹכָב

Le deuxième est un poème de diffamation ironique sur l'avarice des citoyens de la ville de Mora<sup>54</sup>. Dans ce court poème de huit vers monorimes en mètre libre, trois des mots de la rime sont homographes, le mot 'ayn désignant l'œil, la source et la lettre 'ayn de l'alphabet hébreu :

La cruche est vide de vin	הַקִּינּוֹן רִיקוֹן בְּלִי יַיִן
Et le fromage volé sans armes	וְהַגְּבִינָה גְּנוּבָה בְּלִי זֶרֶק
Et la dame — aveugle sans œil	וְהַנְּבָרָת עִוְרָת בְּלִי עֵינַיִן
Boiteuse et déhanchée s'est dirigée vers la source	חֲגֹרֶת וְנִשְׁבָּרָת צִעְדָה עַל־יַיִן
Et les gens de l'endroit — frères de Caïn	וְאֹנְשֵׁי הַמְּקוֹם אַחֵי קַיִן
Et la supériorité de l'homme sur la bête y est nulle	וּמִוֹתֵר הָאָדָם אֲשֶׁר בּוֹ אֵינִן
Si je n'y habitais pas	אִם אֵינִן אֲנִי דֵר שָׁם
Je mettrais devant son nom le 'ayn <sup>55</sup>	אֲשִׁים בְּרֹאשָׁה הָעֵינַן

*Jeux-partis*. On ne trouve pas dans la poésie hébraïque médiévale de vrais *tensons* au sens propre, où deux poètes se disputent selon les règles bien établies et conventionnelles du jeu-parti. On y rencontre en revanche des genres similaires de poésie dialoguée, et cela sous deux formes : 1. des échanges de poèmes — défi et réponse ou des poèmes épistolaires — entre deux poètes, qui rendent ainsi publique leur dispute<sup>56</sup> ; 2. le dialogue imaginaire entre le poète et une autre personne, parfois anonyme, parfois identifiée. Dans un tel dialogue, le poète présente une thèse et puis la contredit, ou plutôt l'interlocuteur lui lance un défi que le poète relève en défendant sa thèse ou son idéologie.

C'est le cas de l'exemple suivant<sup>57</sup> dont l'inscription initiale (en arabe) dit : ...

Un autre poème de feu Ben Lavrat<sup>58</sup> sur les façons de boire le soir et le matin et sur la persévérance dans la boisson. En mètre léger, avec l'accompagnement d'instruments musicaux, la voix de l'eau dans les canaux, le son des cordes, le ramage des oiseaux dans les branches et l'odeur des parfums divers — tout cela, il l'a décrit au festin de feu Hasdaï l'Espagnol, et il a dit : ...

54. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, p. 578.

55. Jeu de mots : la ville destinataire du poème s'appelle Mora ; en ajoutant au début la lettre 'ayn (la seizième lettre de l'alphabet hébreu), cela devient *Amora*, le nom hébreu de la ville biblique pécheresse de Gomorrhe.

56. Exemple extrême d'un tel duel poétique : les 35 (!) poèmes de rivalité qu'ont échangés Tadros Ben Yehudah Abulafia et Pinhas Halevi en Espagne, dans la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> s.

57. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, I, p. 34.

58. Donc elle a été ajoutée ultérieurement par celui qui a recopié le poème.

Le dialogue dans le poème lui-même est partagé ainsi : v. 1-18 : l'ami encourage le poète à jouir du plaisir du vin et de la vie — jardin, nourriture, musique ; v. 19-26 : le poète refuse parce que Sion et Israël sont humiliés.

Quant aux *chansons de croisade*, si l'on considère que le thème principal en est une aspiration messianique de rédemption par un acte personnel, ce sont, assez curieusement, les poèmes de nostalgie envers Sion qui leur correspondent dans la poésie hébraïque. Bien que les Juifs aient toujours gardé des liens avec le pays d'Israël, au moyen âge la plupart d'entre eux vivaient en diaspora. Certains des poètes médiévaux prirent la route de l'ancienne patrie. Le plus célèbre d'entre eux est Yehudah Halevi, qui quitta l'Espagne en bateau pour l'Égypte, escale sur la route de Sion. La fin de son voyage reste énigmatique. Nous ne savons pas s'il a atteint son but ou s'il est mort en Égypte<sup>59</sup>. Mais toute cette période de sa vie s'exprime dans plusieurs de ses poèmes : la souffrance en diaspora, la nostalgie de Sion, le voyage en bateau sur la Méditerranée, le séjour en Égypte<sup>60</sup>.

La *pastourelle*, comme telle, n'existe pas dans la poésie hébraïque médiévale car la vie champêtre, bien qu'abondamment décrite dans la Bible, était très éloignée du mode de vie des Juifs en diaspora. Mais nous trouvons, surtout sous l'influence de la poésie arabe, plusieurs poèmes dont les thèmes sont le jardin et la nature et même quelques poèmes cynégétiques<sup>61</sup>.

Le thème de l'amour prend dans la poésie hébraïque médiévale deux aspects qui proviennent de deux sources différentes. L'une est celle de l'amour courtois, sous l'influence de la poésie arabe et conformément au code conventionnel de cet art, avec les symboles et les métaphores qui les caractérisent. Comme dans la poésie arabe, les poèmes sont adressés soit à la jeune fille, la bien-aimée, soit au jeune garçon, le bien-aimé<sup>62</sup> ; dans les deux cas, les aimés sont aussi cruels que possible et c'est dans la souffrance qu'ils lui infligent que le poète trouve sa plus haute jouissance. Plusieurs métaphores décrivent la cruauté de la bien-aimée : ses yeux sont des flèches, ses sourcils des arcs, le rouge de ses lèvres et de ses joues du sang, sa chevelure des serpents<sup>63</sup>. Quelques personnages-clés de la poésie d'amour arabe et troubadouresque se retrouvent aussi dans la poésie érotique hébraïque : le jaloux (*gilos* — *hasûd* — حَسُود — קַנְזַאי), le *lauzengier* (*washi* — واشי — מְרִיב), le *gardador* (*raqib* — رَقِيب — וְקִיב)<sup>64</sup>.

L'autre source est entièrement juive et biblique. C'est l'amour conjugal tel qu'il s'exprime surtout dans le Cantique des Cantiques. Ces poèmes font partie du répertoire liturgique et paraliturgique et sont un développement des bénédictions prononcées lors du mariage. Ce sont en quelque sorte des tropes : des créations personnelles pour le culte juif ou les célébrations familiales religieuses. Si le premier genre n'a subsisté que dans les *diwans* anciens, c'est le deuxième qui est transmis dans les livres paraliturgiques des communautés et dans leurs traditions musicales orales ; il vit toujours dans les cérémonies nuptiales.

59. Une légende de l'époque raconte qu'à son arrivée à Jérusalem, il se prosterna pour embrasser la Terre Sainte ; c'est juste à ce moment qu'il fut tué par un cavalier arabe. Cf. H. SCHIRMANN, *op. cit.*, II, p. 432.

60. *Ibid.*, p. 485-512.

61. Comme p. ex. ALHARISI, *Mahberet Hatsayid* ; cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 84.

62. Cf. H. SCHIRMANN, *The Ephebe in Medieval Hebrew Poetry*, « Sefarad », XV, 1955, p. 55-68.

63. Cf. A. MIRSKY, *op. cit.*, p. 200.

64. *Ibid.*, p. 201.

Signalons que le thème de l'amour est nouveau dans la poésie hébraïque en Espagne depuis le Cantique des Cantiques : les poètes du premier millénaire ne l'ont pas traité. On peut donc supposer que l'intérêt pour ce thème et son exploration ont été suscités chez les poètes hébreux par la place importante qu'il occupe dans la poésie des cultures ambiantes, arabe et troubadoursque, mais l'aspect que revêt ce thème et surtout son symbolisme sont tout à fait juifs.

Le judaïsme reconnaît exclusivement l'amour conjugal ; il développe ce thème dès les dix commandements et surtout dans le Cantique des Cantiques, un des livres les plus érotiques qui soient. Le caractère sacré de ce livre (et par conséquent la possibilité de l'inclure dans la Bible) a été assuré par la sage exégèse de rabbi 'Aqiva qui insiste sur le symbolisme de cet amour : l'époux symbolise Dieu et l'épouse représente le peuple d'Israël. Cette exégèse a été renforcée au moyen âge par Abraham Ibn Ezra qui écrit dans son introduction au Cantique des Cantiques, en citant plusieurs prophètes bibliques :

Ne soyez pas étonné de la comparaison de *Knesset Israël* [le peuple d'Israël] avec l'épouse et de Dieu avec son amant, parce que c'est la manière des prophètes ; Isaïe a dit (5, 1)<sup>65</sup> « Je vais chanter pour mon bien-aimé le chant de mon ami pour sa vigne », et puis (62, 5) « Comme un jeune homme épouse une vierge, ton bâtisseur t'épousera, et comme l'épousée fait l'allégresse de l'époux, tu feras l'allégresse de ton Dieu... ». Loin de nous l'idée que le Cantique des Cantiques soit un livre érotique. Il est plutôt un symbole, et s'il n'était pas si élevé, il n'aurait pas été inclue dans les Livres Saints.

L'amour érotique des époux revêt donc deux aspects dans le judaïsme : d'une part il est sacré par le fait même qu'il assure la continuation du peuple juif ; d'autre part, il symbolise les liens de Dieu avec son peuple. D'où l'importance cruciale de ce genre poétique et la place centrale qu'il occupe dans les *diwans* traditionnels de toutes les communautés juives<sup>66</sup>.

### III

#### POÉSIE ET MUSIQUE

Le rapport entre le texte et la musique d'une chanson peut être *grosso modo* divisé en cinq catégories :

1. Œuvre personnelle d'un seul auteur, poète-musicien.
2. Collaboration étroite d'un poète et d'un musicien contemporains (création parallèle).
3. Création d'un poème sur le moule mélodique préexistant d'une chanson connue (*contrafacta*), et inversement.
4. Composition d'une mélodie nouvelle sur un poème existant.
5. Adaptation d'une mélodie préexistante à un poème existant.

Les modèles 1, 2, 4 sont très pratiqués de nos jours. Pour le répertoire traditionnel, la première catégorie est seulement hypothétique, alors que l'existence de 3 et 5 est abondamment prouvée. Signalons d'abord le principe de base : les mélodies servent de véhicule pour transmettre

65. Toutes les citations bibliques sont extraites de l'éd. Osty, Paris, Seuil, 1973.

66. Les quelques exemples musicaux paraliturgiques analysés plus loin seront donc principalement des chansons de mariage.

les paroles. Une chanson n'est pas, comme pour les œuvres personnelles actuelles, un tout composé d'un poème et d'une mélodie, mais plutôt un poème qui revêt une ou plusieurs mélodies. Il est même souhaitable, surtout pour les longs poèmes à plusieurs strophes, de changer de mélodie pour varier, pour divertir, pour attirer l'intérêt. Par ailleurs, une seule mélodie peut servir à plusieurs poèmes, à condition qu'elle soit bien adaptée à leur mètre et à leur style. De là le principe de variabilité et de mobilité des mélodies.

Comme la transmission des poèmes hébreux médiévaux se faisait de deux manières, les textes par écrit et les mélodies oralement, nous essaierons d'examiner ce que peuvent nous apprendre ces deux sources. La musique devra être traitée par les méthodes de l'ethnomusicologie. Les débuts des recherches dans ce domaine remontent à la première décennie de notre siècle avec la gigantesque entreprise d'Avraham Zvi Idelsohn (1882-1938). Celui-ci s'établit en 1906 à Jérusalem, où il vécut pendant quinze ans, pour écouter, enregistrer et transcrire (en notation occidentale, bien entendu) quelques milliers de chants liturgiques et paraliturgiques des communautés juives orientales, qui occupent les cinq premiers volumes de son *Thesaurus of Oriental Hebrew Melodies*<sup>67</sup>. Après cet impressionnant début, plusieurs musicologues se sont consacrés à cet énorme travail, mais la tâche est si grande qu'il nous faudra encore plusieurs décennies pour la mener à bien, les traditions étant multiples et très variées. Toutefois, même dans la situation actuelle de la recherche, toujours en progrès, nous pouvons essayer d'esquisser quelques conclusions provisoires :

1. Des trois catégories de la poésie hébraïque médiévale — liturgique, paraliturgique et profane — il est certain que les deux premières sont destinées uniquement à être chantées.
2. Les répertoires de la poésie liturgique et paraliturgique ont toujours été et continuent à être copiés et imprimés dans les livres utilisés par les communautés : les *piyyutim* (poèmes religieux) ont été intégrés aux livres de prière, puisqu'ils font partie du rite synagogaal ; les poèmes paraliturgiques sont restés dans les *diwans* des communautés, livres qui servaient aux fêtes familiales et dont la composition était beaucoup moins stricte et codifiée : chaque Juif copiait les chansons qu'il aimait chanter, qu'il « utilisait ».
3. Les poèmes proprement profanes et personnels de l'Age d'Or ne subsistent que dans les anciens manuscrits et constituent un objet de recherche pour les spécialistes de la littérature. Dans la vie quotidienne des communautés juives des dernières générations, la poésie profane est le domaine des femmes, elle est chantée en langue véhiculaire, et constitue un répertoire à part, à côté des poèmes hébreux. Ainsi, les *romances* de la tradition séfardite (espagnole) sont chantées en *ladino*, les chansons de femmes au Yémen en dialecte yéménite, les chansons des femmes du Maroc en judéo-arabe marocain, et ainsi de suite.
4. Quant aux musiques de ces répertoires, elles sont généralement bien distinctes les unes des autres, avec néanmoins ici et là quelques zones contigües. Il est certain que la musique liturgique reste la plus à l'abri des influences étrangères et qu'elle conserve dans toutes les communautés les traits anciens de simplicité et de dépouillement, servant les paroles sans attirer l'attention sur elle-même. La musique des chansons profanes, en revanche, est la plus ouverte aux influences des cultures des pays hôtes. La musique paraliturgique est, très logiquement, au milieu, d'où l'intérêt spécial qu'elle suscite, puisqu'il s'agit de textes séculaires chantés différemment dans les diverses communautés (fait qui s'explique par la dispersion

67. Cf. *Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz*, Leipzig, Hartz, 1922/33, 10 vol.

même des Juifs), et aussi chantés avec plusieurs mélodies dans la même communauté, du fait d'un désir de variété et de divertissement.

Les exemples de *contrafacta* (la troisième de nos cinq catégories) portent en tête la mention des initiales d'une chanson connue et populaire à l'époque, avec la mélodie sur laquelle le poème devait ou pouvait être chanté. Faute de notation, c'était la meilleure façon de faire connaître la mélodie aux lecteurs. Les initiales de la chanson qui signalent la mélodie sont précédées d'un mot qui désigne ce fait : *lahan* לחן, *no'am* נועם, *peles* פלס, *shequel* שקל<sup>68</sup>. La chanson qui sert de modèle mélodique peut être en hébreu ou dans la langue de l'entourage — arabe, espagnol —, ou même en dialecte local : on recourait à des sources mélodiques très variées sans aucune considération de « pureté » juive<sup>69</sup>.

La souplesse avec laquelle on changeait de texte sur telle mélodie, et vice versa, reste encore un trait caractéristique de la poésie traditionnelle juive (comme dans presque toutes les cultures traditionnelles non-écrites). Il suffit que le mètre poétique ou le nombre de syllabes des vers soient identiques dans des poèmes tout différents pour que l'un ou l'autre soit chanté avec la même mélodie. C'est ainsi qu'un même *lahan* pouvait servir à un texte aussi bien sacré que profane et être chanté par des femmes ou des hommes<sup>70</sup>. Voici ce qu'en dit Zafrani<sup>71</sup> :

Le *lahan* n'est pas seulement la marque musicale qui signale le type de mélodie auquel obéit la mise en chanson du poème ; il désigne aussi un schéma prosodique (le mètre, la rime, et parfois aussi la structure strophique) choisie pour modèle et dont il mentionne le vers *incipit*. Les termes à connotation musicale *lahan* et *no'am* sont, au demeurant, concurremment employés avec *peles* « balance, mesure rythmique » dont le correspondant arabe est *mizan*<sup>72</sup>.

Or, de nos jours, la plupart des chansons indiquant ces *lahans* ne sont plus vivantes dans la mémoire de personne. Elles ont été sans doute très à la mode, ce qui explique que le poète les ait pu supposer connues de tous. Mais, comme tout ce qui est trop à la mode, elles sont, elles aussi, tombées un jour en désuétude. En revanche, les textes créés en *contrafacta* ont été préservés par le fait même d'avoir été écrits. On peut arriver parfois, par les efforts conjugués des ethnomusicologues et des paléographes, à reconstituer pour certains poèmes les mélodies sur lesquelles ils devaient être chantés aux cas où celles-là survivent dans la tradition orale. Dans cette reconstitution, il faut être très prudent, car les mélodies elles-mêmes ont pu beaucoup changer avec le temps écoulé. Néanmoins, cela peut nous donner une indication.

Un procédé encore beaucoup plus répandu (et, semble-t-il, le plus habituel) est celui de l'adaptation d'une mélodie préexistante à un texte existant (la dernière de nos cinq catégories). Cela est prouvé par l'existence de centaines de mélodies sans doute postérieures aux poèmes médiévaux, telles que des mélodies turques, hassidiques, arabes-orientales et même des mélodies contemporaines. Bien qu'il n'existe aucune statistique à ce sujet, on peut

68. Voir *infra*, n. 72.

69. Ce procédé est abondamment illustré par H. Avenary pour les *contrafacta* des poèmes hébreux des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s. écrits sur les mélodies des romances espagnoles. Les poètes non seulement utilisaient les mélodies mais, en plus, essayaient d'imiter dans leur texte hébreu la sonorité des romances espagnoles qui leur servaient de moule mélodique. Cf. H. AVENARY, *Études sur le Cancionero judéo-espagnol (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> s.)*, « Sefarad », XX, 1960, p. 377-394 ; élargi et mis à jour en espagnol : *Cantos espanoles antiguos mencionados en la literatura hebrea*, « Anuario Musical », XXV, 1971, p. 67-79.

70. H. Avenary donne dans son art. de 1960 les initiales de 89 romances et dans celui de 1971, de 216, toutes avec les *contrafacta* hébraïques.

71. Cf. H. ZAFRANI, *op. cit.*, p. 225.

72. H. Zafrani (*ibid.*, p. 241) précise : *lahan* « sur l'air de » ; *no'am* « sur le thème musical de » ; *peles* « sur le modèle prosodique de ». Ajoutons que le mot *shequel* (de la racine de « mètre ») qu'utilise le rabbin Haim Raphael Shoshana dans son *A'ira shahar* (cf. *infra*, n. 98) pour signaler les mélodies par les noms des chansons arabes.

supposer sans risque que la grande majorité des mélodies sur lesquelles sont chantés de nos jours les poèmes médiévaux appartiennent à cette catégorie. L'ancienneté des mélodies n'est donc jamais évidente ; elle ne peut être qu'hypothétique sauf dans les cas où il est clair que ces mélodies sont tardives<sup>73</sup>.

L'héritage poétique liturgique de l'Age d'Or, très riche et varié, est intégré dans les livres de prière. Les poètes qui y ont contribué sont principalement les plus grands de l'Age d'Or, surtout Shlomo Ibn Gabirol, Yehudah Halevi et Avraham Ibn Ezra. Leur contribution est considérable en particulier en ce qui concerne les rituels des fêtes : pour les Journées Austères de *tishrei* (début de l'année juive) il s'agit alors des *selihot* (chants de pénitence) ; des *qinot* (lamentations) sont chantées pour le *Yom Kippur* (jour du Grand Pardon) et aussi pour le neuf *Av* (jour de la destruction du Temple) ; on interprète par ailleurs des chants joyeux pour la fin de la fête des Tabernacles (*Simḥat Tora*) et des *azharot* (avertissements) pour le *shavuot* (la pentecôte juive). La musique y est généralement dans le style très traditionnel du chant synagogal — dans un diapason borné, un style récitatif, sur un ton central dominant dans un rythme libre<sup>74</sup>.

De tout ce vaste répertoire, prenons un seul exemple, pour démontrer la diversité musicale d'un chant liturgique : le poème de Shlomo Ibn Gabirol *Shinanim sha'ananim*<sup>75</sup> שְׁנָאִיִּם שְׁאֲנָאִיִּם (Des Anges bruyants). Le poème est du genre *ofan*<sup>76</sup> (« roue » et aussi « ange ») et il est inséré dans la prière avant la séquence « et les roues et les Vivants sacrés s'élèvent en un bruit puissant ».

Le poème est strophique, composé avec la versification d'un *muwashshah*. Le nom du poète est marqué en acrostiche double dans les quatre vers de la première strophe et en tête des sept strophes (*Shlomo qatan* qui signifie « Salomon le petit »). Toutes les strophes se terminent par la citation biblique הָבִי לְאָדָנִי בְּנֵי אֱלֹהִים הָבִי (Psaumes, 29, 1) dont se sert ici la congrégation pour répondre au chantre. Selon la règle du *muwashshah*, toute la première strophe rime avec cette phrase-clé et les six autres strophes sont construites sur quatre vers à rime propre, d'un cinquième à rime-guide, puis d'un sixième qui cite la phrase psalmique : AAAAAA (citation), BBBBAA (citation), etc. En outre, les vers eux-mêmes comportent douze syllabes divisées en sections de 3-3-6, dont les deux premières font une rime interne propre, comme le montre le début *Shin'anim sha'ananim*. Quant au mètre, il est, comme dans la plupart des poèmes pieux, isosyllabique, c'est-à-dire que les *shevas* ne sont pas comptés, procédé plus proche de la métrique biblique que de la métrique quantitative arabe. Cet isosyllabisme dicte aussi le comportement musical de ce poème dans toutes les diverses traditions : un besoin d'adapter le texte aux formules mélodiques qui se répètent. Celles-ci sont toutes adaptées aux douze syllabes, mais comme les *shevas* sont gratuits, il faut ajouter ici et là de petites notes — croches ou doubles-croches, parfois en anacrouse.

73. On pourrait avancer dans la compréhension de ce problème en utilisant le critère de corrélation entre le mètre poétique et le schéma rythmique de la mélodie. Ce critère nous intéresse aussi de nos jours sur le plan pratique, pour sélectionner les mélodies qui méritent d'être perpétuées ; mais cela dépasse le sujet de cet article.

74. A. Z. Idelsohn a traité ce sujet à fond dans les introductions aux tomes I-V de son *Thesaurus* (*op. cit.*), auquel nous pouvons ajouter des exemples recueillis et transcrits ultérieurement.

75. Voir *supra*, n. 13. Ce poème est à la base d'une œuvre pour contralto, clarinette, violoncelle et ensemble instrumental, *Les anges du trône*, écrite par le compositeur français Gilbert Amy pour le V<sup>e</sup> Testimonium (Jérusalem, 16-20 octobre 1979) consacré au judaïsme espagnol. Toute la première strophe du poème y est chantée.

76. Cf. EZÉCHIEL 1, Vision du char divin, versets 15-21.

L'échantillon suivant de quelques mélodies avec lesquelles est chanté cet *ofan* n'est guère exhaustif, mais il montre la variété de mélodies et de styles pour le même texte. Les traditions représentées sont toutes séfardites et orientales : Maroc (2), Yemen, Florence, Jérusalem (2), Salonique, Perse (2) et Boukhara<sup>77</sup>. N'est donné ici que le début de la première strophe et la réponse du refrain (signalés S et R) car généralement les quatre vers de la strophe sont chantés sur la même mélodie ; dans le cas de changement mélodique, la transcription donne tout le matériel mélodique nouveau (surtout pour la version de Florence)<sup>78</sup>.

## Exemple 1

Strophe

Refrain

Dans la version yéménite (ex. 1)<sup>79</sup> le soliste est Haïm Ozeiri et la réponse du refrain est chantée par ses beaux-frères. Cette version est rythmiquement la plus libre et la plus ornée. Les rythmes dans la transcription sont indicatifs mais non exacts<sup>80</sup>. Quant à la hauteur des sons, l'enregistrement montre la tendance très claire à une ascendance permanente de la hauteur absolue, que l'on ne peut pas transcrire. Nous l'avons donc ignorée et la transcription rend la mélodie telle qu'elle est pensée par le chanteur dans le cadre tonal du début. La mélodie elle-même est confinée dans le tétracorde *sol-do*, le *la* étant le ton de récitation (c'est aussi l'*incipit* et le *finalis*). Le *si* est aussi stable que le *la*, mais le *do* et le *sol* sont variables quant à leur hauteur —  $\flat$  ou  $\sharp$  ou  $\natural$  ; d'où le principe qu'on retrouve souvent chez les Juifs yéménites de variabilité de la tierce et de la sous-tonique.

Quant au déroulement mélodique, le soliste chante toute la strophe, dont les quatre vers utilisent le même moule mélodique (nous avons donc transcrit la première seulement) et puis le refrain, qui est repris en réponse par le groupe.

Les deux versions suivantes proviennent de Juifs persans<sup>81</sup>. Leur cadre mélodique est toujours le tétracorde (*si $\flat$ -mi $\flat$* ), mais l'essentiel de l'action mélodique ignore le *mi $\flat$*  et se déroule dans le cadre de la tierce majeure *si $\flat$ -ré*. Si l'ex. 2 est presque entièrement syllabique, l'ex. 3 contient plusieurs mélismes et leur emplacement typique est à la dernière syllabe de chaque section du vers.

77. Cinq mélodies sont notées par Idelsohn, deux par I. Levi et trois par nous-même ; les références précises sont données pour chaque exemple.

78. La translittération est celle d'Idelsohn, mais comme celui-ci donne des versions un peu différentes pour les diverses transcriptions (peut-être à cause des différences de prononciation entre communautés), nous avons choisi la plus proche de la prononciation actuelle de l'hébreu.

79. Notée par nous-même, enregistrée à Qiriat Ono le 31 janvier 1980 ; cote de l'enregistrement : NAB 800607.

80. La seule façon d'arriver à une transcription précise du rythme serait d'utiliser le mégographe, mais cela dépasse le cadre de cette étude.

81. Notées par A. Z. Idelsohn, cf. son *Thesaurus*, III, p. 37 (n° 85) et p. 38 (n° 86).

Exemple 2

V<sub>1</sub>  
 šin-a-nim ša-a-na-nim ke-ni-šo-nim yil-ha-vu

V<sub>2</sub>  
 ša-ša-te-lem u-mā'a-te-lem ke'ein qā-lal yis-ša-vu

R  
 Ha-vu la-do-nay le-nei e-lim ha-vu

Dans ces deux exemples, les mélodies des vers 1 et 2 diffèrent très peu et les petits changements sont dus soit aux *shevas* qui demandent leur place, soit à quelques ornements minimes. Le refrain est chanté en *responsorium* par le public.

Exemple 3

V<sub>1</sub>  
 šin-a-nim ša-a-na-nim ke-ni-šo-nim yil-ha-vu

V<sub>2</sub>  
 ša-ša-te-lem u-mā'a-te-lem ke'ein qā-lal yis-ša-vu

R  
 Ha-vu la-do-nay le-nei e-lim ha-vu

Les deux versions marocaines<sup>82</sup> illustrent la répétition obstinée d'un moule mélodique très court. La première (ex. 4) se déroule autour du noyau de la seconde majeure *fa $\sharp$ -mi* (*incipit* et

82. Ex. 4 : version notée par nous-même, extraite de notre collection (NAB 780002), chantée par Avraham Amzalag, enregistrée le 8 août 1978 ; ex. 5 : cf. A. Z. IDELSOHN, *Thesaurus*, V, p. 90 (n° 231).

Exemple 4

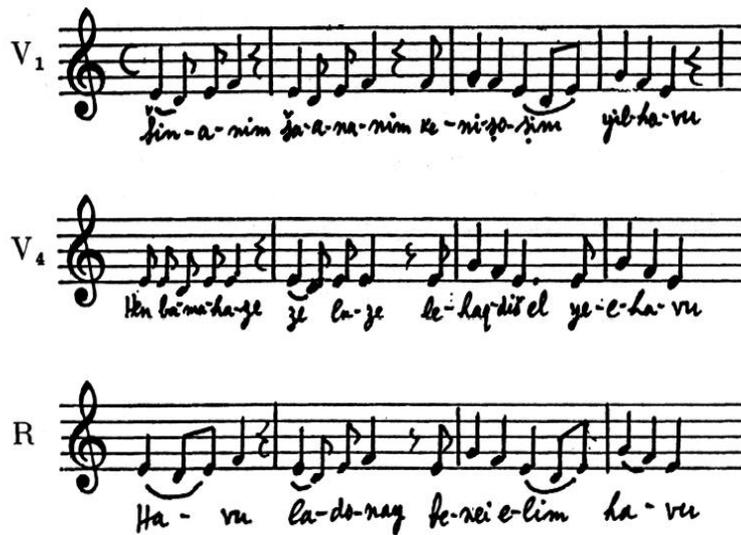


*finalis*), avec les ornements mélodiques symétriques de seconde mineure et tierce mineure en haut et en bas de ce noyau :



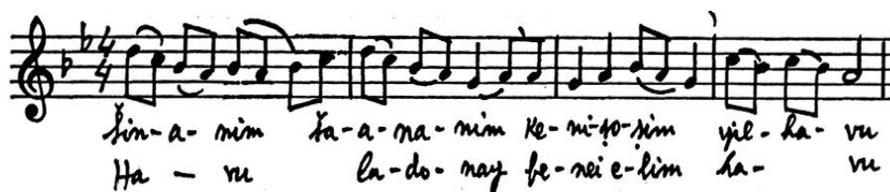
La transcription donne le premier vers seul car tout le reste, y compris le refrain, reprend la même formule mélodique.

Exemple 5



La deuxième version marocaine (ex. 5) se limite au cadre du tétracorde *ré-sol* et si nous donnons les vers 1 et 4 de la première strophe et le refrain, c'est seulement pour illustrer leur similitude quasi-totale.

Exemple 6



La version de Salonique (ex. 6)<sup>83</sup> est, elle aussi, inchangée pour tous les vers, y compris le refrain, avec toutefois un agencement différent des syllabes sur les notes. Restreinte au pentacorde *sol-ré*, de caractère mineur par le *si*♭ (le *mi*♭ à la clé n'est qu'une convention de *sol* mineur, car il n'apparaît pas dans la mélodie), la disposition est plutôt neumatique, la plupart des syllabes ayant deux notes.

Dans la version de Boukhara<sup>84</sup>, la mélodie de la strophe est bien différente de celle du refrain (ex. 7). Les deux sont presque syllabiques sauf la fin du refrain qui comporte deux mélismes. Dans la mélodie des vers strophiques, le *mi* est le ton central et le *finalis*, le *la* est l'*incipit* du vers et du moule mélodique descendant qui est confiné au tétracorde *la-mi* avec la seconde augmentée *sol*♯-*fa*, le *ré* inférieur jouant le rôle de sous-tonique. Le refrain se place dans le cadre d'un tétracorde plus bas, *do-fa*, mais avec la même formule descendante vers la fin.

Exemple 7

S  
 šin-a-nim ša-na-nim ke-ni-šo-nim yil-la-vu

R  
 Ha-vu la-do-nay le-nai e-lim ha-vu

Les deux mélodies des *Sefardim* de Jérusalem (ex. 8 et 9)<sup>85</sup> sont beaucoup plus développées que toutes les précédentes : leur diapason est plus large (ex. 8 : sixte ; ex. 9 : octave) mais il n'en reste pas moins que la plus grande partie de l'activité musicale est limitée au cadre d'un tétracorde.

Exemple 8

S  
 šin-a-nim ša-a-na-nim ke-ni-šo-nim yil-la-vu la-

R  
 Ha-vu la-do-nay le-nai e-lim ha-vu

Pour l'ex. 8 c'est le tétracorde *la-ré* (dont le *si* est le ton principal et dont le *do* est à hauteur non fixe) avec une seule exception de *sol-fa*♯. Les mélodies de la strophe et du refrain sont

83. Notée par I. Levi, cf. son *Antologia*, II, p. 248 (n° 194).

84. Cf. A. Z. IDELSOHN, *Thesaurus*, III, p. 65 (n° 165).

85. Cf. I. LEVI, *Antologia*, II, p. 249-250 (nos 195-196).

presque identiques, avec omission de deux mesures (justement celles comportant le *sol-fa* #) dans le refrain qui est textuellement plus court<sup>86</sup>.

## Exemple 9

V<sub>1</sub>  
*ha-a-nim ha-a-na-nim ke-mi-to-nim yil-la-vu*

V<sub>2</sub>  
*La-ha-te-dem u-ma-'a-te-dem ke-ein qa-lal yis-ha-vu*

R  
*Ha-vu la-do-may ke-rei-e-lim ha-vu*

Pour l'ex. 9 le vers 2 diffère un peu du premier, ce qui est montré dans la transcription<sup>87</sup>, et le refrain reprend exactement la mélodie du vers 1. Le tétracorde actif de cette mélodie est sans doute le *fa* # - *si* qui la débute et qui la finit, tandis que les *do* # - *mi* supérieurs n'apparaissent qu'à la troisième mesure de chaque vers et que le *mi* bas sert une seule fois de sous-tonique. Il est important de noter que cette même mélodie sert aussi à d'autres textes de *piyyulim*, l'un par Yehudah Halevi, qui utilise le même mètre et d'autres qui utilisent un mètre plus libre<sup>88</sup>.

La dernière version, de loin plus longue et plus développée que tout le reste, vient de la tradition juive-florentine<sup>89</sup>. Selon la tradition synagogale de Florence, la première strophe est chantée par le chantre principal en solo (voir ex. 10, les huit premières lignes, chacune constituant un hémistiche), puis la réponse du refrain par le public (lignes 9-10) et le début de la deuxième strophe, sur une mélodie plus simple, par les adjoints (*seگانim*). Quand on chante le poème tout entier, toutes les strophes intérieures sont interprétées par ces *seگانim* et le chantre principal reprend la dernière, donnant ainsi le cadre (début et fin) du déroulement poético-musical.

Le premier trait qui saute aux yeux dans cette version est sa longueur relative et ses méliques bien développés qui sont ici, contrairement aux versions précédentes, dispersés partout, au début, au milieu et à la fin des différentes sections du texte. L'influence européenne se fait sentir dans le cadre tonal du chant, oscillant du *la* majeur au *mi* majeur (sauf dans les deux dernières lignes, soit le début de la deuxième strophe, qui sont clairement en *mi* majeur), le *mi*

86. La musique est transcrite de façon à illustrer la similitude des mélodies, le vide dans le refrain correspondant aux notes omises.

87. Le signe " dans les mesures 2, 4, 6, 7 du v. 2 (et cela se répète pour les v. 3-4 qui sont parallèles à 1-2) et du refrain indique la répétition exacte des notes de la première ligne.

88. I. Levi y renvoie le lecteur dans son *Antologia* (cf. *supra*, n. 85).

89. Notée et enregistrée par nous de la bouche du Dr. Nitzani le 24 décembre 1979 (cote : NAB 800101).

Exemple 10

S I  
V<sub>1</sub> *lin- a- nim ja- a- na- nim*  
*ke- ni- jo- nim yil- la- ru*

V<sub>2</sub> *La- la- te- lem u- ma- a- te- lem*  
*ke- eim qa- tal yis- ha- ru*

V<sub>3</sub> *Mul ki- se mit- na- se*  
*be- gal ai- as yis- ha- ru*

V<sub>4</sub> *Hen le- ma- la- ye ye la- ye*  
*Le- haq- diš el ye- e- ha- ru*

R *Ha- ru la- do- nay*  
*Bnei e- lim ha- ru*

S II  
V<sub>1</sub> *Le- u- ha ha- yot i- li- yot be- tal- tit kes la- mi- ba*  
*ve- er- e- lim ve- had- ma- lim a- ya- rei yis- ha- mi- ba*

servant de *finalis* à toute la première strophe et au refrain<sup>90</sup>. Un regard rapide révèle la similitude de tous les hémistiches finals (lignes 2, 4, 6, 8, 10) et celle des hémistiches *incipit* de chaque vers (sauf le tout premier). Les lignes 11-12 qui commencent la deuxième strophe, chantée par les adjoints (*seganim*), constituent une nouvelle mélodie avec des ressemblances internes.

Quant au chant paraliturgique, les textes médiévaux se trouvent dans les livres des communautés, surtout dans les deux sections les plus utilisées : chants de *shabbat* (samedi) et chants de mariage, qui sont aussi les plus solennels et les plus joyeux. Sans essayer d'en tirer aucune conclusion statistique, prenons un exemple d'un chant de *shabbat* pour montrer la diversité géographique et musicale qu'a atteinte ce texte : le poème d'Avraham Ibn Ezra « Ki eshmera shabbat el yishmereni » כִּי אֲשַׁמְרָה שַׁבָּת אֶל יִשְׁמְרֵנִי (« Si je garde le *shabbat*, Dieu me gardera »)<sup>91</sup>. C'est un *muwashshah* d'un guide et cinq strophes de quatre vers chacune, avec l'acrostiche *Avraham*. Les vers sont isosyllabiques, chacun possédant cinq syllabes dans le premier hémistiche et quatre dans le second. Ce poème apparaît dans les livres paraliturgiques de toutes les communautés et il est chanté avec au moins quelques dizaines de mélodies. Idelsohn en donne une originaire de Babylone<sup>92</sup>, une séfardite<sup>93</sup> et une d'Alep<sup>94</sup>. Isaac Levi en donne une de Jérusalem, deux de Sarajevo et une d'Izmir<sup>95</sup>, puis d'autres, venant de Jérusalem, Syrie, Sofia, Sarajevo, Casablanca, Izmir et Amsterdam<sup>96</sup>. A la Phonothèque Nationale de Jérusalem<sup>97</sup> on en trouve plusieurs enregistrements : de Baghdad (5), de Corfu, de Perse, du Kurdistan. Nos enregistrements personnels comportent dix-sept versions : Yémen, Kurdistan, Babylone, Maroc, Kutchin et Perse.

Outre la présence même de poèmes médiévaux dans les livres vivants des communautés, d'autres témoignages attestent la survivance de l'héritage médiéval :

1. Toute la création des poètes locaux en Orient (yémenites, marocains, babyloniens, etc.) est fondée sur la tradition médiévale quant aux thèmes, au langage, aux formes, à la versification et aussi aux mètres, bien que la prédominance du mètre quantitatif strict, hérité de la poésie arabe, y soit affaiblie.

2. Les poètes médiévaux sont connus et leur œuvre est mentionnée et louée dans quelques poèmes tardifs, comme, par exemple, un poème du livre marocain de *baqqashot*<sup>98</sup> (suppliques) où l'auteur signe en acrostiche *Avraham*. Le poème est dédié en témoignage d'admiration à Avraham Ibn Ezra dont il rappelle avec louange les écrits principaux, ce qui démontre bien qu'ils étaient connus.

3. Non seulement les poèmes médiévaux continuent à être chantés et recopiés dans les *diwans*, mais encore il leur est éventuellement donné une suite. Prenons pour exemple un poème d'amour de Yehudah Halevi, qui est toujours chanté aux cérémonies de noces chez les Juifs du Yémen : פֹּרְיָהּ אֵת בֵּין עֲצֵי עֵדֵן הָדָס פֹּרְיָהּ (« Toi [fém.] parmi les arbres du paradis, tu es un myrte

90. Version semblable, transcrite en 1972 d'après le chant de Ben-Zimra Eliahu Cesare (né à Libourne en 1932) dans I. Levi, *Antologia*, VI, p. 380 (n° 214).

91. Cf. I. LEVI, *The Religious Poems of Abraham Ibn Ezra* [en hébreu], Jérusalem, 1980, II, p. 149-151.

92. Cf. A. Z. IDELSOHN, *Thesaurus*, II, p. 140 (n° 191).

93. *Ibid.*, IV, p. 250 (n° 380).

94. *Ibid.*, p. 265 (n° 443).

95. Cf. I. LEVI, *Antologia*, I, p. 76-78 (n° 74-77).

96. *Ibid.*, V, p. 188-193, n° 130-136.

97. Cette Phonothèque fait partie du Centre d'Études de Musique juive à la Bibl. Nat., Univers. hébraïque de Jérusalem.

98. Cf. *A'ira shahar אַעֲרֵרָה שׁוֹחַר* (« Je réveillerai l'aube »), éd. H. R. SHOSHANA, Jérusalem, 1979, p.265 (n° 230).

fleurissant »)<sup>99</sup>. Les quatre vers de Yehudah Halevi sont monorimes en mètre *kâmil* **כָּאֵמֵל** (- - ◡ - / - - ◡ - / - -). Dans le *diwan* yéménite, ce poème contient sept vers dont les trois derniers constituent un ajout tardif des Juifs yéménites, ajout qui garde strictement la rime mais pas toujours le mètre, et dont le langage diffère considérablement du texte médiéval. Celui de Yehudah Halevi garde un style très littéraire, biblique, sentencieux, tandis que les trois vers postérieurs utilisent un langage plus quotidien et consistent en vœux et bénédictions à l'époux<sup>100</sup>.

Le poème est chanté pendant la semaine des noces, le mardi soir, dans la maison de l'époux, par les hommes qui l'entourent et qui l'oignent de henné<sup>101</sup>. Ce poème est le seul dans le *diwan* dont le texte est interrompu par des indications (en typographie différente, bien entendu, avec de petits caractères) concernant les coutumes liées au chant. Ainsi, il est habituel pendant l'onction de l'époux de faire la collecte parmi les convives pour les dépenses du jeune couple. Entre le premier et le second vers sont intercalées les indications suivantes : « Quand on offre les dons à l'époux, on dit ce poème et on le répète autant de fois que nécessaire jusqu'à la fin des dons ».

Pour la musique, voici ce qu'en donne Idelsohn dans son *Thesaurus*<sup>102</sup> :

Exemple 11

8 at bon 'a-sei 'e-dân ha-das po-re-ah

8 at bon 'a-sei 'e-dân ha-das po-re-ah

'u-ke-ho-ke-bij 'a - lay ke-sil zo-re-ah

Mes deux transcriptions personnelles démontrent la similarité du principe de base et du modèle mélodique. L'exemple 12 est chanté par Joseph Gispan<sup>103</sup> :

99. Cf. le *diwan Hafetz Haim*, Jérusalem, 1966, p. 636. **חֶפֶץ חַיִּים, ע' תרל"ז**

100. Selon le Prof. Y. Ratzaby, les bénédictions sont la cause même de cet ajout, ce qui est montré aussi par son acrostiche : **יִשְׁמְרֵהוּ צוּרֵוֹ וְיוֹצְרוֹ = יצ"ו** (« Que son Dieu et son Créateur le garde »).

101. Coutume introduite par les dernières générations, et qui suscite des oppositions ; cf. J. ΚΑΡΗΝ, *Jewish Life in Sana* [en hébreu], Jérusalem, 1968, p. 128.

102. A. Z. IDELSOHN, *Thesaurus*, I, p. 76 (n° 154).

103. Enregistré chez lui à Nathania le 20 octobre 1978 ; notre cote : NAB 790203.

Exemple 12

at ben 'a-sei 'e-dân ha-das po-re- - ah

at ben 'a-sei 'e-dân ha-das po-re- - ah

u-le-ho-lej sa-hag ke-nil zo-re- ah

L'exemple 13 est chanté par le rabbin Ezra Qorah<sup>104</sup> :

Exemple 13

at ben 'a-sei 'e-dân ha-das po-re-ah

at ben 'a-sei 'e-dân ha-das po-re- ah

u-le-ho-lej sa-ma - yim ke-nil zo-re- ah

Traits communs à ces trois transcriptions : 1. Le premier hémistiche de chaque vers est répété, donnant ainsi à ce dernier la structure AAB. — 2. Le moule mélodique est construit autour du ton de récitation (*tuba*) *la* pour lequel le *mi* sert de « tremplin », et ce *tuba* est orné des notes qui l'entourent — deux au-dessus et une au-dessous, le tout se déroulant dans le cadre d'un tétracorde. — 3. Le rythme est libre, sorte de récitatif avec de longs mélismes sur la dernière syllabe de chaque énoncé. — 4. Ce style musical est très proche de celui de la prière ou de la lecture biblique.

Une autre manière de continuer la poésie hébraïque médiévale et de la maintenir vivante est d'utiliser un poème médiéval entier en l'intercalant habilement dans un poème nouveau,

104. Enregistré chez lui, avec la réponse de sa famille, à Tel-Aviv, le 11 septembre 1976 ; notre cote : NAB 770102.

original, ou, plutôt, de construire autour du poème ancien un poème nouveau. Donnons-en un exemple très répandu et fréquemment chanté dans la tradition juive-yéménite : le poème de Yehudah Halevi *Ya'avor alaï retsonkha* עלי רצונך יעבור est du genre pieux *geulah* (litt. « rédemption », « libération ») intégré dans la prière ברכת היוצר (bénédiction du Créateur). Il est composé de six vers monorimes dont les cinq premiers forment l'acrostiche du nom du poète, Yehudah. Selon le principe monorime de la *qasida*, dans le premier vers les deux hémistiches riment, donnant ainsi la forme suivante : AA, BA, CA, DA, EA, FA. Le mètre est le *ramal* رَمَل (« tressé ») : - - ∪ - / - - ∪ -.

Un poète yéménite inconnu, plus tardif, dont l'acrostiche donne le nom de Hisdaï חשדאי, a doublé ce poème en ajoutant avant chacun de ses vers un vers nouveau qui garde le même mètre et qui rime avec le premier hémistiche de Yehudah Halevi, formant ainsi le modèle situé à mi-chemin entre la *qasida* et la *muwashshah*, puisque l'on peut considérer chaque vers double comme une courte strophe avec rime propre et dont la fin rime avec le guide initial :

A — A	על תבצלת שרונך	חוס אלהי ממעונך
A — A	כאשר עבר חרונך	יעבור עלי רצונך
B — B	כי לך לבי ועיני	שגבני מדוני
B — A	יעמד ביני ובינך	הלעולם עונוי
C — C	כי לנגדי הוא למקש	דוד מחה אויב מעקש
C — A	אותך עמי ואינך	ועדי מתי אבקש
D — D	גם סביבך שביבים	את קרוב מקרובים
D — A	הפרשים על ארונך	דר בכנפי הקרובים
E — E	בעבור חסד נעורים	ידך תנחה פזורים
E — A	ואני כנת ימינך	העבדתני קורים
F — F	בעבור שמך אדני	נדעה קרן מעני
F — A	רום והשקף ממעונך	גואלי לגאל המוני

Le nouveau poème de Hisdaï figurant dans le *diwan*, le poème liturgique de Yehudah Halevi est passé dans le domaine paraliturgique<sup>105</sup>.

De fait, la mélodie de ce poème<sup>106</sup> rappelle moins la prière ; elle est plus caractéristique des chants paraliturgiques : le diapason en est d'une octave entière (*ré-ré*), bien que chaque phrase comprenne une partie seulement de cette octave, se bornant généralement à un tétracorde (phrases C, D, avec une seule exception d'une note étrangère, sorte de « tremplin »), une quinte (phrase E), une sixte (phrase A) ou une septième (phrase B, qu'on peut définir aussi comme quinte *sol-ré*, le *mi* bas servant deux fois de « tremplin »). Ce trait est typique : même quand le diapason de la chanson entière est plus large, les phrases sont limitées à un diapason plus étroit, ce qui préserve d'une part la simplicité mélodique et, d'autre part, donne un souffle plus vaste à la chanson entière.

Si la tonalité sentie est celle de *mi* mineur naturel du fait de la prédominance de trois « tons centraux » *mi-la-si*, le diapason est de *ré-ré*, ce *ré* servant de sous-tonique (sans sensible) très

105. Le même poème de Yehudah Halevi a inspiré un autre poème où il est intercalé de la même manière : אחלי תביס בעיניך בעני עבדך ובנך. Cf. le *diwan Hafetz Haïm* (cf. *supra*, n. 99), p. 130.

106. Notre transcription est établie d'après plusieurs enregistrements de notre collection.

## Exemple 14

typique du *mélос* yéménite et israélien. Notons que dans toutes les phrases rapides (B-E) l'*incipit* sert aussi de *finalis* et de ton central répercuté (B- *si* ; C, D, E - *la*).

L'aspect rythmique est aussi typique de plusieurs chansons du *diwan* yéménite ou plutôt de la façon de chanter propre aux Juifs yéménites : introduction lente et libre, quasi récitative, sans percussion (A), suivie d'une partie rapide, rythmée et avec percussion (B-E)<sup>107</sup>.

Les exemples examinés ci-dessus ne sont que l'échantillon restreint d'un très vaste répertoire dont la recherche détaillée n'en est encore qu'à ses débuts. Ils montrent cependant la vitalité de la poésie hébraïque médiévale et certaines formes de la survivance d'un héritage poétique millénaire dans les traditions vivantes de plusieurs communautés juives-orientales. Et si, de nos jours, la langue hébraïque connaît une renaissance exceptionnelle comme langue parlée, la survivance musicale de la plus grande époque de sa poésie est sans doute intimement liée à ce processus.

107. Dans les cérémonies yéménites, ces deux parties musicales correspondent traditionnellement à des poèmes différents, de genres différents : l'introduction lente et libre chante un *nashid* et la partie rythmée — une *shira* (cf. *supra*, n. 26), mais de nos jours on les mêle aussi dans un seul poème, soit *nashid* soit *shira*, commençant par une introduction lente et passant à une partie vive et rythmée.