

Les *teamim*, des signes pour chanter la *Thora*

Jean-Philippe Amar
Étudiant en Master 2 Ethnomusicologie
Université Paris-Sorbonne, Paris IV

La Bible hébraïque est l'objet d'une cantillation durant certains offices hebdomadaires des synagogues. Cette tradition semi-orale, qui a pour fonction de mettre en lumière la structure du texte, se transmet depuis le Moyen Âge par un système de notation ekphonétique, mélodique et d'accents. Sur chaque mot vient un signe simple ou composé qui ne désigne pas des hauteurs de notes absolues mais des directions. Ainsi, la cantillation de la *Thora* a connu de nombreuses transformations, depuis l'origine de ce système, appelé *teamim* ; son interprétation est multiple dans ses différentes traditions occidentales et orientales.

Cet article propose de retracer un historique de cette notation musicale juive, des différentes pratiques de sa transcription sonore et des traditions d'interprétation vocale.

Origine

Depuis Ezra le Scribe (V^e siècle avant notre ère), la loi mosaïque fait l'objet d'une lecture publique solennelle. Après la destruction du second temple de Jérusalem, en l'an 70 après Jésus-Christ, la synagogue devient une institution culturelle. Les fidèles s'y réunissent deux fois par jour pour lire la Loi et pour prier.

La lecture publique de la Bible fait partie de l'office matinal du samedi (en hébreu : *yom shabbat*, jour du repos). Elle est ainsi lue par péripetres hebdomadaires (*parasha*) suivant un cycle annuel (selon le calendrier hébraïque). Le *shabbat* après-midi, les lundis et jeudis matins, le début de la section suivante (*parashia*) est lu. Lors de certaines célébrations, des sections spéciales qui leur sont liées sont également lues.

La Bible est un terme qui revêt des interprétations plurielles. On parlera ici du Pentateuque, en hébreu *Thora*, la « Loi ». Vaste fresque historique s'étendant de l'origine du monde à la mort de Moïse, il s'agit de la première des trois grandes sections qui composent la Bible juive. Les deux suivantes sont les Prophètes (*Néviim*) et les Hagiographes (*Kétouvim*). Le texte de la *Thora* ne doit pas être lu mais chanté et ce chant n'est pas improvisé, il est cantilé suivant une notation. Si l'on regarde un rouleau de la *Thora*, on constate que le texte est dépourvu de tout signe, qu'il soit de cantillation, de ponctuation ou de versification.

La massore

Depuis sa constitution jusqu'au VI^e siècle de l'ère chrétienne, la *Thora* est cantilée suivant des règles transmises par tradition orale. Entre les V^e et X^e siècles, époque de dispersion du peuple juif et de fixation des communautés dans l'étendue de la diaspora, la transmission se fragilise. Face à la disparition de l'hébreu en tant que langue nationale, peu à peu réduite à l'état de langue sacrée et savante, même en Judée, et face au déclin du savoir traditionnel, les servants de la synagogue élaborent des systèmes mnémotechniques afin de préserver la récitation et le découpage adéquats des textes bibliques. Ils recourent à des expédients scripturaires pour conserver à la tradition biblique une unité indiscutée.

Ce sont les maîtres de la massore (de l'hébreu *masar*, « transmettre »), des docteurs juifs, qui se donnèrent pour tâche de copier et de transmettre fidèlement la tradition exégétique. Actifs dès les premiers siècles du christianisme jusqu'au Moyen Âge, ils assurèrent, en Palestine et en Babylonie, la fixation définitive des écrits sacrés en langue hébraïque ou araméenne, par l'enrichissement du texte d'une ponctuation et de signes intratextuels et diacritiques de deux sortes : d'une part, tout un

système de points-voyelles dont on dota les lettres hébraïques (qui, comme dans les autres langues sémitiques, n'étaient que des consonnes) et grâce auquel on supprimait l'ambiguïté de sens à laquelle prêtait l'écriture purement consonantique ; d'autre part, des accents (un par mot) destinés eux aussi à uniformiser dans la lecture le découpage rythmique et donc la compréhension des textes. Ils indiquent la manière selon laquelle le texte doit être récité, cantilé.

Cette entreprise de conservation devenue indispensable élaborera un système qui fixa graphiquement une tradition de chant préexistante, au moment même où l'on nota la vocalisation du texte consonantique. Tous les indices écrits résultent de cette stabilisation des Écritures. Le texte ainsi défini et transmis fut appelé « Texte massorétique ». La Bible hébraïque en usage aujourd'hui est la reproduction de ce texte.

La transmission scripturaire des textes sacrés, dans leur forme originale, s'effectue toujours actuellement, pour les textes d'usage liturgique, sous forme de *volumen* ; il s'agit de rouleaux faits de cuir tanné ou de cuir parcheminé. Sur ces rouleaux sont copiés les textes sacrés par le *sofer* (scribe). Il ne doit être ajouté au texte consonantique aucun signe particulier qui pourrait indiquer au lecteur une façon quelconque de vocaliser le texte et donc de l'interpréter ou d'en marquer le découpage en unités logiques ou sémantiques, pour les rendre sensibles à la lecture. Tout signe porté dans le corps d'un rouleau exprimerait un choix particulier, une exégèse possible du texte, mais ne peut être reçu comme représentatif de l'exégèse définitive. De ce fait, les règles scribales traditionnelles ont de tout temps proscrit l'adjonction de tout signe graphique supplémentaire lors de la copie. Très longtemps, la connaissance orale de l'exégèse traditionnelle transmise de maître à élèves a seule suppléé l'absence d'un système graphique plus élaboré.

Seules les Bibles présentées sous forme de cahier à pages (*codex*), propice à la lecture privée et à l'étude, comprennent la version massorétique de référence.

Pour l'étude et la révision qu'il est obligatoire d'effectuer avant de « monter à la *Thora* », les lecteurs consultent un livre intitulé *Tiqqoun la-qorim*, contenant le texte original tel qu'il est rédigé dans le manuscrit, ainsi que la version massorétique imprimée, avec sa ponctuation et ses accents, en regard de chaque section. On peut en voir un exemple ci-dessous :

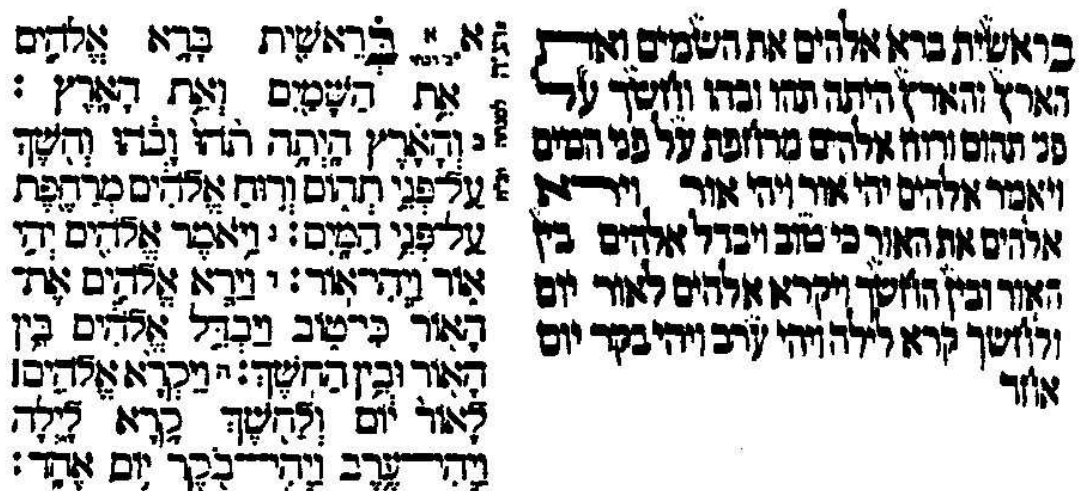


Figure 1 – *Tiqqoun la qorim*. Les cinq premiers versets de la Genèse 1, à gauche avec la massore

L'histoire massorétique ne fut pas uniforme : elle connut des tâtonnements et même des conflits. Au début, plusieurs notations coexistèrent : le système dit « palestinien », composé de points, le système « babylonien », fait de lettres abrégées du nom de l'accent, et le système « tibérien », formé de figures. Ce dernier, plus sophistiqué que la notation palestinienne, fut codifié à Tibériade au X^e siècle par Aaron ben Asher. Il s'imposa dans pratiquement toutes les communautés juives et reste encore en usage aujourd'hui. Les deux autres systèmes n'ont laissé de traces que dans quelques rares manuscrits. Le système diacritique palestinien suivait un simple schéma monotonique qui autorisait de petits ornements aux points syntaxiques les plus importants

(au début, au milieu et à la fin du vers). Ces ornements étaient indiqués par trois signes ekphonétiques : ascendants, descendants et circonflexes. Ce système se perpétua dans le chant byzantin primitif et dans le chant grégorien. La prose des 24 livres de la *Thora* nécessitait un système d'accentuation plus élaboré, capable d'unir à lui seul la ponctuation syntaxique et une formule mélodique précise.

La massore des ben Asher, qui constituèrent une véritable dynastie de massorètes, fut donc officiellement consacrée par les autorités rabbiniques. Un manuscrit de Moshe ben Asher datant de 895 porte le nom de *Codex Cairensis*. Un autre exemplaire du texte des ben Asher, le *Keter*, datant de 920 environ, fut conservé à Alep jusqu'à sa destruction partielle par le feu en 1949. Une bonne copie de 1008 en existait à Leningrad. Le *Codex de Leningrad* est ainsi devenu la plus ancienne copie complète subsistante du texte massorétique de la Bible hébraïque – bien qu'elle date de plus d'un millénaire après la rédaction des livres bibliques les plus tardifs et peut-être de deux millénaires après la rédaction des premiers. Témoin du texte massorétique, il sert de base pour les traductions.

L'utilisation de signes est de toute évidence beaucoup plus ancienne, car on en décèle déjà la présence dans les manuscrits de la Mer Morte qui datent du premier siècle avant notre ère : ils ne sont d'ailleurs pas sans présenter des analogies avec les neumes paléo-byzantines et se rapportent vraisemblablement à la façon de lire les textes.

Pour certains talmudistes, la *Thora* (écrite) aurait été donnée par Dieu avec les points et les voyelles, c'est-à-dire avec la massore elle-même. La *Thora* orale aurait été révélée à Moïse au Sinai au même titre que la *Thora* écrite. À côté de ceux qui supposent une origine céleste, certains croient que les points ont été appliqués par Moïse et d'autres encore les attribuent à Ezra. Ces derniers s'appuient sur le verset 8,8 du livre de Néhémie : « Ils lurent dans le livre, dans la Loi de Dieu, distinctement et en y mettant du sens et ils firent comprendre l'Écriture ». Le Talmud de Babylone (*Megillah* 3,1) commente ainsi ce verset : « Ils firent comprendre l'Écriture - Cela fait référence aux fonctions syntaxiques et aux accents ». Pour le *Talmud* de Jérusalem (*Megillah* 4,1) : « En y mettant du sens - Cela fait référence à la fonction musicale des accents ». Ainsi, à l'époque du *Talmud*, on pensait déjà que les Lévites lisaient le texte de façon musicale. Si ce n'est Ezra qui l'inventa, il n'en reste pas moins que son introduction des lectures publiques et hebdomadaires de l'Écriture sainte fut un événement de grande signification : la lecture à haute voix, parfois devant un auditoire nombreux, conduisit à une stylisation mélodique des phrases.

Selon Israël Adler, l'interprétation de certains noms de *teamim* indiquerait que le système tibérien serait une représentation graphique de signes chironomiques en usage à l'époque talmudique et maintenus ultérieurement. En effet, la méthode d'enseignement par signes chironomiques précéda les systèmes de notations et subsista parallèlement à ceux-là, dans certaines régions jusqu'à nos jours : l'exégète français Salomon ben Isaac observa cet usage chez les chantres palestiniens au XI^e siècle. Le voyageur allemand Petahyah de Regensburg témoigna de son existence en Babylonie au XII^e siècle, et le voyageur palestinien d'origine lithuanienne, Jacob Sappir, attesta l'avoir observé au Yémen au XIX^e siècle. Le musicologue italien Léo Lévi signale une rare survivance de cet usage, au XX^e siècle, dans la communauté juive de Rome.

Certains croient qu'il s'agit d'une adaptation de la notation ekphonétique syrienne. Il est évident que l'élaboration de ces systèmes à partir du V^e siècle de l'ère chrétienne ne signifiait nullement l'invention d'un nouveau système de cantillation biblique. Tout comme la vocalisation du texte consonantique de la Bible qui fut inscrite au même moment, elle avait pour but de fixer graphiquement des pratiques déjà bien établies.

Les teamim

Le système tibérien comporte donc des petits signes graphiques, au nombre de vingt-six, appelés *teamim* (*taam* au singulier), mot qui signifie « goûts », « sens ».

Les noms des *teamim* sont pour moitié hébraïques, pour moitié araméens. Cela peut être rapproché du fait que la Bible renferme plusieurs passages concernant les relations intellectuelles

entre Hébreux et Babyloniens, notamment toutes les fois qu'il s'agissait de restaurer le culte en décadence ou d'introduire des réformes dans les cérémonies du Temple.

Ces noms désignent souvent la figure qu'ils représentent, le rôle qu'ils ont dans la phrase, l'allure musicale selon qu'elle doit être ascendante ou descendante, et le mouvement ou l'arrêt temporaire ou définitif de la lecture musicale. Dans la mesure où ils ont pour fonction d'indiquer des modèles mélodiques à utiliser, les signes massorétiques sont également appelés *néginoth* (mélodies).

L'écrit remplace ainsi une tradition orale dans laquelle la musique se faisait par la voie gestuelle ainsi que par les convenances culturelles et la mémoire. L'écrit coexistant avec les pratiques orales, il demeurera longtemps un écart entre signe et son, par-delà le lien entre le signe et le geste, le geste vocal. Cette notation fait par conséquent appel à la mémoire.

Un détour par la paléographie musicale et l'histoire de la musique du Moyen Âge révèle plusieurs similitudes remarquables entre le système des *teamim* et l'écriture neumatique en usage du IX^e au XIII^e siècles pour noter le chant monodique religieux grégorien, dans les abbayes carolingiennes :

- Une notation in *campo aperto*, c'est-à-dire sans aucune portée ;
- L'absence de détermination précise des hauteurs. La formule est l'unité mélodique principale. Ce qui est inscrit, c'est le mouvement de la déclamation : la *modulatio* ;
- La relation son/graphie marquée par le « geste écrit », c'est-à-dire un mouvement apte à mettre en valeur une formule mélodique élémentaire. À la base du système, l'intention de traduire une mélodie se manifeste par un geste fixé sur le parchemin. Le neume est un geste écrit. C'est l'intrusion du regard dans le domaine de l'oreille.

Il n'est pas inintéressant de noter que les deux autres notations (diastématique et alphabétique), traces d'une étape transitoire de la notation occidentale, ont aussi été mises au point, sans pérennité, par les autres écoles orientales des massorètes, comme nous l'avons vu plus haut.

On peut également remarquer les similitudes entre quelques signes du système de notation tibérien et des symboles musicaux occidentaux. Guido d'Arezzo ne fut sans doute pas un connaisseur des signes massorétiques, lors de son imagination du système graphique musical moderne. Le lien est plus probablement indirect et le rapprochement sans doute davantage à faire avec la notation neumatique.

Les *teamim* sont donc placés au-dessus ou en dessous des mots, et indiquent la façon de les lire. Pour cela, ils soulignent la place de l'accent tonique et marquent l'interponctuation séparant ou liant les mots. Cependant, les *teamim* ne sont pas d'abord une ponctuation, mais une forme de notation musicale qui la génère. De plus, accordant une priorité au texte aux dépens de la mélodie, cette notation n'est pas stricte, musicalement. Elle n'indique ni notes ni intervalles. Elle équivaut à une sorte de sténographie musicale destinée à régler la succession de formules mélodiques.

Ces signes étroitement liés à la parole, suivent une syntaxe avant tout grammaticale, puis musicale. C'est pourquoi l'ensemble des règles réunit les fonctions syntaxique, exégétique et musicale des *teamim*, en un seul système comprenant toutes ces attributions, et divise l'ensemble des signes en deux groupes, à savoir :

- Les disjonctifs (*mafsiquim*) : ils marquent la fin des versets et les divisent en phrases, membres et sous-membres de phrase ; hiérarchiques, ils sont organisés selon le degré de fermeture qu'ils commandent. Traduits en termes musicaux, ils s'apparentent à des pauses ou silences. Ils ne sont pas tous de force égale : il y a des pauses plus ou moins marquées (point, point-virgule, virgule, etc.) Entre ces différents degrés, il existe aussi des gradations intermédiaires. Pour souligner le statut hiérarchique de ces signes, on les nomme par ordre d'importance décroissante : empereurs, rois, princes, lieutenants. Les autres composantes du système sont appelées *serviteurs* ;

- Les conjonctifs (*mehaberim*) : ils servent à relier les mots à l'intérieur des divisions ou subdivisions des versets. Ils correspondent à des formules musicales tantôt de transition tantôt de liaison.

Sur vingt-six signes, dix-huit sont disjonctifs et huit conjonctifs. Le système permet donc des nuances subtiles. Les pauses, par exemple, majeures ou mineures, déterminent la division générale du verset en unités larges ou plus petites, au statut secondaire. Plus le verset est étendu, plus les signes disjonctifs sont nombreux et variés.

Ainsi hiérarchisés, les *teamim* sont disposés selon l'intérêt de la dynamique et du sens de la phrase. Les mêmes fonctions sont à l'origine de la division des neumes par certains théoriciens de la musique chrétienne en *neuma di pausa* et *neuma di moto*.

Chaque mot du texte biblique est orné par un seul signe (*taam*) ; avec les premières ou les dernières syllabes du mot, celui-ci indique l'accent tonique antérieur ou postérieur. La succession des signes suit l'ordre indiqué par la fonction de chacun d'eux.

Groupe		Nom		Signe	Traduction / fonction
type	hiérarchie	ashkénaze	séfarade		
Disjonctifs	Classe 1 Empereurs <i>qesarim</i>	sof-pasuq		׃	fin de phrase
		etnahta	atnah	ⴜ	pause, repos
	Classe 2 Rois <i>melakhim</i>	ségol	ségolta	ⴝ	bijoux à 3 pierres disposées en triangle
		shalshelet		ⴞ	chaîne
		zaqef-qaton		ⴟ	petit saut (intervalle)
		zaqef-gadol		ⴠ	grand saut
		tipha	tarha	ⴡ	ralenti, fatigué
		zarqa		ⴢ	arme à lancer (forme du taam)
	Classe 3 Vices-roi <i>mishim</i>	révia (rabia)		ⴣ	un quart, monter
		pashta	terei-qadmin	ⴤ	deux fois Kadma
		yetiv		ⴥ	assis, immobile
		tevir		⴦	rompu, arrêt
		merkha-khefula	terei-ta'amei	ⴧ	ralenti, fatigué
		geresh		garish	⴨
	Classe 4 Officiers shalishim	gershayim	shenei-gerishim	⴩	poussé deux fois
		munah-legarmeih	paseq	⴪	séparation brusque
		telisha-gedola	talsha ou tirza	⴫	tiré fort, haut
		pazer	pazer-gadol	⴬	éparpillé, dispersé
		qarne-farah		ⴭ	cornes de boeuf
		telisha-qetanah	tarsa	⴮	tiré peu
	Conjonctifs	munah	shofar-holekh	⴯	cor droit
		merkha	ma'arikh	ⴰ	allongé
		mahpakh	shofar-mehupakh	ⴱ	cor renversé
		darga		ⴲ	degré, intervalle
		qadma		ⴳ	précédent, en avant
telisha-qetanah		tarsa	ⴣ	tiré peu	
yerah-ben-yomo		ⴤ	croissant lunaire		

Tableau 1 - Les *teamim*

La table zarqah

L'ensemble du système se présente souvent sous la forme appelée « table *zarqah* ». Il s'agit de la suite des noms des *teamim* ornés de leur propre signe. Suivant les traditions, l'ordre de présentation peut différer. Le premier accent de la liste est généralement le *zarqah*, c'est pour cette raison que la table porte son nom. Elle figure dans les livres de prière et les exemplaires massorétiques du Pentateuque. Les apprentis lecteurs doivent d'abord mémoriser la suite des neumes avec leurs mélodies syntaxiques, puis adapter la musique au texte de la Bible.

זָרְקָא מִקְרֵי שׁוּפָר הוּלָךְ סְגוּלָתָא פֶּזֶר גְּדוּל יְרַח בֶּן יוֹמֵי קַרְנֵי פְרָה נְעִיא תְלִשָּׁא
אֲזָלָא גְרִישׁ פֶּסֶק אֲרִבְעֵי שׁוּפָר מְהוּפָד קְדָמָא תְרֵי קְדָמִין זְקָה קָטָן זְקָה גְדוּל
שְׁלִשְׁתָּ לַת שְׁנֵי גְרִישִׁין תְרֵי טַעֲמֵן דְרִגָּא תְבִיר מְאָרִיךְ טַרְחָא אֲתַנְחָ רְפָא דְנִשׁ
יְתִיב תְרַצָּא שְׁבוּלָת שְׁבוּלָת מְפִיק בְּהָא שְׁבָא גְעִיא נְעִיא שְׁבָא סוּף פֶּסֶק :

Figure 2 - Table *zarqah* pour l'aire séfarade (espagnole, portugaise, provençale et nord-africaine)

Utilisée à des fins pédagogiques, la table *zarqah* regroupe les accents de façon artificielle et schématique ; par conséquent, elle ne reflète qu'un seul aspect de leurs combinaisons nombreuses et complexes.

Interprétation des *teamim*

L'interprétation des *teamim* varie selon la nature du texte scripturaire : Pentateuque, Prophètes ou Hagiographes. On parle ainsi, par exemple, de « mode du Pentateuque » qui s'applique essentiellement aux prières extraites de la Bible et à la lecture de la *Thora*.

Comme on l'a vu plus haut, les *teamim* ont une signification musicale en tant que support de motifs et formules mélodiques qui laissent une marge de liberté à la cantillation ; l'interprétation de l'une des formes les plus anciennes de la musique synagogale varie à travers le temps et les communautés diasporiques.

On a retrouvé des fragments de mélodies d'une cantillation biblique en notation neumatique effectuées par un ancien clerc converti au judaïsme, Abdias le prosélyte normand (1102-1150). Ils proviennent de la *genizah* du Caire et comportent cinq versets bibliques notés. Ils furent probablement écrits pendant ses séjours dans différentes communautés juives d'Orient (Babylonie, Syrie, Palestine puis Égypte).

Les premiers manuscrits comportant des transcriptions des tables *zarqah* complètes datent du début du XVI^e siècle et sont dues à des humanistes chrétiens allemands (J. Reuchlin, J. Böschstein, C. Amman, S. Münster), que leur critique du dogmatisme conventionnel du catholicisme conduisit à rechercher la version hébraïque de la Bible. Ces tables correspondent à la tradition ashkénaze. Celle de Caspar Amman est la plus ancienne, elle a été effectuée en 1505.

Figure 3 - Tables zarqah de Caspar Amman et de Reuchlin

Ces humanistes entreprirent l'étude systématique de la grammaire hébraïque et se rendirent compte de l'importance des accents bibliques pour une bonne compréhension des textes. Johannes Reuchlin en fut l'un des plus éminents. Comme d'autres hébraïsants de son temps, il inclut dans son livre de grammaire hébraïque écrit en latin (1518) une liste des motifs mélodiques que les Juifs utilisent pour lire la Bible.

En 1976, Hanoch Avenary publie une étude comparative des mélodies du Pentateuque dans la tradition ashkénaze de 1500 à 1900. Il y reproduit une ancienne notation musicale, consignée par écrit entre 1411 et 1505, qu'il découvrit en 1973 et dont l'existence était restée insoupçonnée des chercheurs. Il rapproche également les notations de Reuchlin de celles de ses contemporains Sébastien Münster (1524) et Johannes Valensis (1545) au sein d'un tableau comparatif à côté de neuf autres notations du XIX^e et du XX^e siècle.

La cantillation hébraïque

À l'exception de certaines synagogues réformées, la lecture publique des rouleaux de la *Thora* est toujours chantée. Cette cantillation biblique traditionnelle appartient au domaine de la monodie *a capella* (dans l'intérêt de la compréhension du texte), non mesurée, sans prosodie définie - le tempo varie selon les traditions locales, mais dans tous les cas, la cadence est déterminée par la ponctuation de la phrase. Cette cantillation est par ailleurs essentiellement modale. Elle s'apparente à la psalmodie et, s'effectuant dans le respect de la phrase hébraïque, dont la structure est dichotomique, se traduit mélodiquement par une cantillation syllabique, généralement autour d'une, deux, ou trois notes, entrecoupées par une cadence, parfois mélismatique. La forme est simple, l'ambitus restreint. Selon Israël Adler, le procédé rappelle l'emploi de la corde de récitation du plain-chant grégorien.

À l'image de ce dernier, la modalité hébraïque se caractérise par l'emploi de motifs qui s'inscrivent dans une échelle sonore formée d'un ou de plusieurs tétracordes conjoints. Ces formules ont des fonctions déterminées : motif initial ou terminal, à caractère conjonctif ou disjonctif. C'est dans ces formules que l'on trouve une parenté entre les différentes traditions musicales juives.

À l'écoute des phrases cantilées, on s'aperçoit qu'il n'y a pas de tentative visant à constituer une ligne mélodique ; l'accent est mis sur le texte. Les mélodies demeurent primordialement fixées sur une note centrale avec une formule cadencée ; les pauses et les arrêts dérivent du texte et de sa ponctuation et non de la logique mélodique. Chaque pause ou chaque arrêt est indiqué par une formule mélodique. Certaines clausules sont dotées d'une ornementation mélismatique prolongée qui est en général fonctionnelle, mais jamais autonome. Le mélisme n'est pas un élément inhérent à la structure de la musique. Il reflète le souci d'insister sur une certaine partie du texte. Le chant

biblique n'est pas fondé sur des critères musicaux mais dérive et dépend de valeurs prosodiques prédéterminées.

Les traditions d'interprétation

Les accents bibliques constituent un élément inséparable de la liturgie juive car la lecture précise des rouleaux sacrés de la *Thora* a toujours été une préoccupation des communautés. Ainsi, les *teamim* sont universellement admis par tous les Juifs. Néanmoins, à l'écoute des lectures publiques ou cérémonielles des Écritures, on constate que d'une communauté à l'autre leur interprétation musicale diffère. On parle de rites distincts : les deux principaux, *l'ashkenazi* (septentrional) et le *sefardi*¹ (méridional), ont de multiples dérivés. Amnon Shiloah distingue huit traditions principales de cantillation :

1. le sud de la péninsule arabe, c'est-à-dire le Yémen. Il s'agit peut-être de la plus ancienne tradition de cantillation, peut-être même avant l'élaboration du système tibérien ;
2. le Moyen-Orient : Iran, Boukhara, Kurdistan, Géorgie et le nord de l'Iraq ;
3. le Proche-Orient : Turquie, Syrie, Iraq central, Liban et Égypte. Connue sous le nom de « tradition séfarade de l'Est », cette forme de psalmodie se retrouve dans certaines communautés grecques et balkaniques ; ce système est devenu le style dominant dans les communautés non ashkénazes d'Israël. On le nomme maintenant « *yerousalmi* ». Certains *hazzanim* lui trouvent des ressemblances avec les rites constantinois et tunisien. Les motifs musicaux sont marqués par l'influence des modes arabes du *maqâm* ;
4. l'Afrique du Nord : Libye, Tunisie, Algérie et Maroc. Le système utilisé dans ces régions illustre l'influence des modes pentatoniques africains, spécialement dans les communautés éloignées du littoral méditerranéen ;
5. l'Italie. On retrouve également cette tradition au sein de la communauté juive romaine de Jérusalem.
6. les Séfarades et les communautés portugaises d'Europe. Ce sont les Séfarades dits de l'Ouest ;
7. les Ashkénazes d'Europe de l'Ouest : les pays germanophones, la France, les Pays-Bas, et l'Angleterre ;
8. les Ashkénazes d'Europe de l'Est : c'est le style dominant utilisé dans les communautés d'Israël et dans les pays anglophones.

La plupart de ces traditions connaissent des sous-traditions. Les différences musicales sont importantes entre les traditions nationales et dans certains cas au niveau régional.

Mais il faut souligner que cette large variété d'interprétations musicales individuelles et de traditions locales est subordonnée à un principe souverain : le respect scrupuleux de la formulation adéquate telle qu'elle est déterminée par l'alternance des accents disjonctifs et conjonctifs.

Théoriquement admis par toutes les traditions, les *teamim* ne sont dans la pratique pas toujours tous utilisés. On observe à ce propos des variantes suivant les communautés, les signes faisant défaut ne sont pas les mêmes.

Selon Amnon Shiloah, la version séfarade d'Orient permet une grande latitude dans l'utilisation des motifs : il arrive parfois que lors d'une même lecture, un ministre officiant emploie des motifs différents pour un accent identique figurant en plusieurs endroits au sein d'un même verset. C'est surtout dans la tradition de lecture ashkénaze qu'on trouve un usage cohérent de motifs musicaux clairement définis.

Enfin, au sein d'une même tradition de chant du Pentateuque, il existe des lectures particulières à certaines occasions comme la cantillation du *Cantique de la Mer*, des *Dix Commandements*², des bénédictions de Jacob ou de la construction du temple. En l'occurrence, le choix d'un motif donné est déterminé par les circonstances. Il est d'usage dans certaines communautés d'utiliser à ces moments-là, pour plus de solennité, le *taam elione* (supérieur), par

¹ À ne pas confondre avec le *sfarde*, rite polonais.

² Dans certaines synagogues, ce passage de la *Thora* ne peut être lu par un *bar-mitsva*.

opposition au *taam tahton* (inférieur), suivi pour toutes les autres périodes de l'année. Bien que très répandu, cet usage n'est pas une obligation et ne relève que de coutumes locales. Les passages ne sont pas forcément les mêmes d'une communauté à l'autre, le nombre de versets peut aussi varier. Dans tous les cas, le changement donne un ton plus solennel et impressionnant au chant. Les fidèles de certaines communautés écoutent le Décalogue debout.

La variété d'interprétation à l'intérieur d'une même tradition est aussi le fait du chanteur. En l'absence d'indication de hauteur, le signe laisse à l'interprète une marge d'improvisation sur le contour de la formule, s'il le souhaite. Sont également en jeu la fidélité de sa mémorisation auditive, son niveau de connaissance de l'ensemble d'un système relativement complexe appliqué plus ou moins rigoureusement partout, voire sa volonté peu ou prou affirmée de conserver la tradition. Tout ceci constitue un ensemble de paramètres déterminants dans l'application d'une notation élaborée dans le souci de conserver la doctrine.

Ainsi, en dépit du rôle considérable joué par ce système dans le maintien des traditions musicales, la cantillation biblique d'un même texte permet une variété des mélodies plus ou moins importante d'une communauté à l'autre, d'un chantré à l'autre.

Les causes de la diversité d'interprétation sont aussi à chercher du côté des différents types de transmissions suivant le groupe d'origine des chantres. L'apprentissage des *teamim* se fait le plus souvent dès le plus jeune âge chez les *hazzanim* séfarades ; de père en fils, à la synagogue, en écoutant le chantré titulaire ou au *Talmud Thora*, école religieuse fréquentée dès l'enfance. Dans tous les cas, chaque *taam* est mémorisé par mimétisme. L'enseignant chante la mélodie, l'enseigné la répète, quotidiennement, jusqu'à connaître l'ensemble du système qui se matérialise par la table de *zarqah*, suite des noms des *teamim*, ornés de leur propre signe. Le *taam* est chanté sur la mélodie à laquelle il correspond.

La diasporisation des communautés, et par conséquent de leurs *hazzanim*, a eu pour effet sur l'interprétation du chant synagogal en général et sur celui des *teamim* de la *Thora* en particulier, une multiplication des rites connus par les *hazzanim*, du fait de la proximité des communautés et, pour beaucoup des chantres, de leur emploi dans des communautés dont ils ne sont pas originaires. On constate aussi, par conséquent, l'existence de mélanges des noms des *teamim* entre les rites mais également des formules mélodiques de traditions différentes.

Les chantres

L'amplification des parties chantées à l'office contribua à l'institution du chantré professionnel (*hazzan*). Il seconde le rabbin dans les parties vocales de l'office (prières et lecture de la *Thora*). Certaines communautés possèdent deux *hazzanim* qui se partagent les offices selon leur propre organisation. Il arrive que le second soit un « apprenti », actuellement en formation.

Par ailleurs, comme on l'a vu plus haut, l'interprétation des *teamim* varie selon la nature du texte scripturaire. Chanter la *Thora* demande donc un savoir-faire et une expérience. Le lecteur est obligé de mémoriser les signes s'il veut effectuer une cantillation correcte. La complexité du système massorétique ne peut donc être connue que par des chantres éduqués et pratiquant régulièrement la lecture du texte mosaïque. Dans certaines communautés, un préposé à la lecture de la *Thora* est engagé (*ba'al qeriah* ou *ba'al qoré*) à côté du chantré (*ba'al tefillah*), pour assurer les autres parties vocales de l'office (prières, psaumes). Une telle répartition des tâches est plutôt opérée dans les synagogues ashkénazes.

La formation des chantres juifs est dépendante de leur origine. Pour les séfarades, l'apprentissage des *teamim* se fait par mimétisme, en répétant les mélodies chantées par un maître, au *Talmud Thora*, une structure ouverte à tous, dans des classes non réservées aux « musiciens » ; on apprend un *taam* après l'autre, jusqu'à connaître l'ensemble de la table *zarqah*. La connaissance de la notation musicale chez les pratiquants d'une tradition orale est exceptionnelle chez les *hazzanim* séfarades, contrairement à leurs homologues ashkénazes, bénéficiant eux d'un apprentissage occidentalisé de la liturgie. Le rite ashkénaze a bénéficié d'une rationalisation par les techniques de notation occidentales et d'une transmission qui s'est effectuée au sein d'une

éducation musicale plus large. En Europe orientale déjà, la *hazzanout* avait subi l'influence de la musique savante occidentale. La virtuosité, la stylisation et le professionnalisme qui caractérisent ce rite le distinguent des *hazzanout* des communautés non-européennes qui, dans l'ensemble, sont plus spontanées et à la portée de tout homme ayant une bonne oreille et une voix agréable.

Contrairement aux rabbins, qui changent souvent de communauté après quelques années de service, le *hazzan* reste à son poste, maintenant ainsi la continuité de la liturgie et l'esprit de la communauté. Le chantre devient le garant de la tradition des fidèles. Ainsi celui qui pourrait ne pas apparaître à première vue comme indispensable est en réalité essentiel pour la communauté dont il dépend.

Les *hazzanim* peuvent être originaires de la même région que l'ensemble des fidèles, ils suivent alors le rite correspondant. En d'autres cas, ils sont d'une autre tradition et se plient alors à celle de la communauté qui les emploie.

À certains offices de la semaine ou lors de fêtes religieuses, ils changent de rite pour quelques chants, ou pour l'ensemble de l'office, si la majorité des fidèles est originaire d'une tradition autre que celle de la synagogue. Lors d'un mariage ou d'une *bar-mitsva*, par exemple, célébrée dans une synagogue d'un rite étranger aux mariés ou au *bar-mitsva*, il est également très fréquent que le *hazzan* les honore par des chants issus de leur tradition.

La plupart des *hazzanim* connaît donc d'autres traditions d'interprétation des *teamim*, en plus de celle dans laquelle ils officient, originelle ou non. Cette connaissance des différents rites est le résultat de la diasporisation des communautés, venant de lieux aussi éloignés que variés ; soit par goût, par « curiosité », soit par nécessité professionnelle. Il s'agit d'un apprentissage autodidacte, en écoutant leurs confrères, par mimétisme.

La longue expérience de la cantillation de la Bible par les *hazzanim* fait que ceux-ci n'ont pas réellement besoin d'un souffleur à côté d'eux ni même d'une personne (*maguid*) chargée d'effectuer la chironomie appropriée³. Par contre, ils la pratiquent eux-mêmes pour aider les lecteurs occasionnels du parchemin à la synagogue.

La lecture de la *Thora* fait l'objet d'une surveillance obligatoire. Il s'agit de vérifier si le lecteur fait une faute et, si c'est le cas, de lui faire reprendre le mot erroné. Ceci incombe au *maguid*, précédemment cité, mais peut aussi, dans certaines communautés, être secondé par l'ensemble des fidèles qui suivent le texte dans un recueil contenant l'ensemble de la *Thora* avec la massore. Ce contrôle collectif est très vigilant sur l'exactitude de la vocalisation du mot (respect des voyelles). Il l'est moins pour la conformité aux *teamim* que beaucoup ignorent. Arrêter le lecteur pour une faute de *taam* est donc assez rare.

À part le lecteur de la *Thora* attitré d'une synagogue, une autre personne est amenée à lire un passage du rouleau, il s'agit du *bar-mitsva*. À sa majorité religieuse, en principe à treize ans, la tradition veut que le jeune garçon Juif remplace le chantre lors de la lecture de la *Thora* pour la *parasha* correspondante. Suivant ses capacités, l'adolescent lira une seule section ou davantage.

Trois cas de figure se présentent pour l'apprentissage de la lecture du parchemin des *bar-mitsva* : soit l'enfant suit des cours d'hébreu depuis plusieurs années (au *Talmud Thora*, par exemple) et peut apprendre également les *teamim*, s'il s'y prend relativement tôt, soit quelques semaines avant la cérémonie, il apprend la section qu'il chantera en mémorisant l'air, préalablement enregistré par le ministre officiant de la synagogue, soit il lui faudra apprendre le texte de façon phonétique et la mélodie par cœur.

Dans la tradition yéménite, le Pentateuque est lu par des membres de l'assistance, comme cela se pratiquait dans les synagogues de l'Antiquité. Dans les autres communautés, il arrive parfois que des portions du texte soient lues par des non-professionnels, mais cela reste exceptionnel et ce n'est pas là comme au Yémen, imposé par la coutume.

³ Cela ne les empêche pas, ils en ont d'ailleurs le devoir, de travailler cette lecture, de la « réviser », une ou deux fois avant de monter à la *teba* le samedi matin.

Lire la parole du Dieu d'Israël lors des offices célébrés dans les communautés juives, c'est en même temps la chanter. Cette lecture publique des cinq livres de la Bible est en effet une cantillation qui a pour fonction de rendre audible et compréhensible la phrase hébraïque écrite sans ponctuation. Le rôle de cette récitation chantée du texte sacré en prose qu'est le Pentateuque apparaît donc primordial, et semble d'abord extra-musical. Le texte doit être intelligible. Mais le Verbe pourrait être seulement déclamé, lu tout simplement, ce qu'il est par ailleurs dans l'étude solitaire ou les écoles. Or sa déclamation solennelle dans les synagogues est toujours chantée - comme l'est d'ailleurs l'ensemble du culte juif - donc inévitablement musicale. La signification est essentielle, la musicalité en est volontairement indissociable.

Pour la plupart des *hazzanim* (plus particulièrement les séfarades), la cantillation de la *Thora* est un chant, non pas une simple lecture. Le plaisir musical est réel ; ils estiment « faire de la musique ». La conformité aux mélodies apprises dans l'enfance n'est pas totale. Ils se permettent des modifications tout en restant dans le cadre de la formule de base.

Ainsi, à partir de ce rapport entre la contrainte syntaxique et la mise en son des mots, deux questions peuvent être posées : une autre musique dérivant des *teamim* est-elle possible ? et, une autre musique, ne dérivant pas des *teamim* est-elle possible pour la lecture de la *Thora* ?

Bibliographie

- ADLER, Israël, « Histoire de la musique religieuse juive », *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. I, Labergerie, Paris, 1969.
- ADLER, Israël, « Les chants synagogaux notés au XII^e siècle (ca. 1103-1150) par Abdias le prosélyte normand », *Revue de musicologie*, n°1, 1965.
- ADLER, Israël, « Musique juive », *Encyclopédie de la musique*, vol. II, Editions Fasquelle, Paris, 1959.
- ADLER, Israël, *La Pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Editions Mouton, Paris-La Haye, 1966.
- AJCHENBAUM, Jocelyne et Yves Marc, *Les Judaïsmes*, Gallimard, Paris, 2000.
- ALGAZI, Léon, « La musique juive », *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique*, vol. I, Gallimard, Paris, 1960.
- ALGAZI, Léon, « La musique religieuse israélite en France », *La musique religieuse française de ses origines à nos jours*, La Revue Musicale, Editions Richard Masse, 1953-1954, numéro spécial 222.
- ALGAZI, Léon, « Substance de la musique synagogale », *Encyclopédie des musiques sacrées*, vol. I., Labergerie, Paris, 1969.
- AVENARY, Hanoch, « Jewish Music », *Encyclopaedia Judaica XII*, Jérusalem, 1971.
- AVENARY, Hanoch, « La diaspora », *Encyclopédie de la musique*, dir. M. Honegger, vol. Technique, A-K, Bordas, Paris, 1956.
- AVENARY, Hanoch, *Encounters of East and West in Music*, Department of Music, Tel-Aviv University, 1979.
- AVENARY, Hanoch, *Studies in the Hebrew, Syrian and Greek liturgical recitative*, Tel Aviv, 1963.
- BAYER, Bathya, *The material relics of music in ancient Palestine and its environs*, Tel Aviv, 1963.
- BERG, Roger, *Histoire des Juifs à Paris*, Les Editions du Cerf, Paris, 1997.
- BERG, Roger, *Histoire du rabinat français*, Les Editions du Cerf, Paris, 1992.
- BROD, Max, *Israel's Music*, Sefer Press Ltd, Tel-Aviv, 1951.
- CHAILLEY, Jacques, *40 000 ans de Musique*, Plon, Paris 1961.
- CORBIN, Solange, *L'Église à la conquête de sa musique*, Gallimard, Paris, 1960.

- FENTON, Paul, « La musique sacrée de tradition ashkénaze », *Musiques des Juifs, musiques juives*, Revue L'Arche, n°571, Paris, novembre 2005.
- GASTOUE, Amédée, *Les Origines du chant romain*, Paris, 1907.
- GERSHON, Ephros, *The Cantorial Anthology : Traditional and Modern Synagogue Music*, 6 vol., New-York, 1929-1969.
- GERSON-KIWI Edith, « Jewish Music », *New Grove*, vol. II, Macmillan, London, 1954.
- GERSON-KIWI, Edith, « Israël biblique », *Encyclopédie de la musique*, dir. M. Honegger, vol. Technique, A-K, Bordas, Paris, 1956.
- GERSON-KIWI, Edith, « Musique dans la Bible », *Dictionnaire de la Bible*, Letousey & Ané, Paris, 1956.
- GERSON-KIWI, Edith, *Mutations and Migrations of the Music*, Departement of Music, Tel-Aviv University, 1980.
- HADAS-LEBEL, Mireille, *L'hébreu : 3000 ans d'histoire*, Albin Michel, Paris, 1992.
- HEMSI, Alberto, *La musique de la Thora*, Editions orientale de musique, Alexandrie, 1929.
- IDELSOHN, Abraham Zebi, *Jewish liturgy and its development*, Dover, New-York, 1929-1992.
- IDELSOHN, Abraham Zebi, *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies*, 10 volumes, KTAV publishing house inc., Leipzig, 1914-1932.
- JARASSE, Dominique, *Guide du patrimoine juif parisien*, Editions Parigramme, 2003.
- JEFFERY, Peter, *Re-Envisioning Past Musical Cultures. Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, University of Chicago Press, 1992.
- LACHMANN, Robert, *Jewish Cantillation and Song in the Isle of Djerba*, Hebrew University, Jerusalem, 1940.
- LEMAIRE, Frans C., *Le destin juif et la musique, trois mille ans d'histoire*, coll. Les chemins de la musique, Fayard, Paris, 2001.
- MICHELS, Ulrich, *Guide illustré de la musique*, volume 1, Les indispensables de la musique, Fayard, Paris, 1988.
- REVELL, Ernst John, *Biblical Texts with Palestinian Pointing and their Accents*, Missoula, Montana, 1977.
- ROTEN, Hervé, « Musiques juives en France », *Musiques des Juifs, musiques juives*, Revue L'Arche, n°571, Paris, novembre 2005.
- ROTEN, Hervé, *Les traditions musicales judéo-portugaises en France*, Maisonneuve & Larose, Paris, 2000.
- ROTEN, Hervé, *Musiques liturgiques juives, parcours et escales*, Cité de la Musique/Acte Sud, Paris, 1998.
- ROY, Stella-Sarah, *Musiques et traditions ashkénazes*, L'Harmattan, Paris, 2002.
- SADAK, Sami, « La musique judéo-espagnole », *Musiques des Juifs, musiques juives*, Revue L'Arche, n°571, Paris, novembre 2005.
- SENDREY, Alfred, *Music in Ardent Israel*, Vision Press, Londres, 1969.
- SENDREY, Alfred, *A Bibliography of Jewish Music*, Columbia University Press, New York, 1951.
- SENDREY, Alfred, *The Music of the Jews in the Diaspora*, Philosophical Library, New York, 1970.
- SHILOAH, Amnon, *Les traditions musicales juives*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1996.
- SHILOAH, Amnon, « Jewish Music », *New Grove*, vol. II, Macmillan, London, 1954.
- SHILOAH, Amnon, *The Dimension of Music in Islamic and Jewish Culture*, Ashgate, Brookfield, 1993.
- SHILOAH, Amnon, *The Musical Tradition of Iraqi Jews*, Iraqi Jew's Traditional Culture Center, Or-Jekuda, 1983.
- SPECTOR, JOHANNA, *The Significance of Samaritan Neumes and contemporary practice*, Studia Musicologica, Budapest, 1965.
- TAYAR, Marguerite, *Le système cantilatoire de la Bible et son expression musicale dans les traditions juives des communautés méditerranéennes*, Thèse, Université Paris VIII, 1987

- TAYAR, Marguerite, *Musique hébraïque dans la Communauté Israélite de Marseille, des origines à nos jours*, Doctorat d'Université, direction André Bourde, Aix-en-Provence, 1979.
- WEIDMANN, Karl, *La Musique d'Eglise*, Delaplane, Paris, 1912.
- WEIL, Daniel Meir, *The masoretic chant of the bible*, Rubin Mass Ltd. Publishers, Jerusalem, 1995.
- WEIL, Gérard Emmanuel (dir.), *Concordance de la Cantillation du Pentateuque et des Cinq Megillot*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1978.
- WERNER, Eric, « Jewish Music », *New Grove*, vol. II, Macmillan, London, 1954.
- WERNER, Eric, « The Music of Post-Biblical Judaism », *New Oxford History of Music, Ancient and oriental music*, Oxford University Press, London, 1957.
- WERNER, Eric, *The Sacred Bridge. The Interdependency of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millenium*, Columbia University Press, New York, 1959.
- YEIVIN, Israel, *Geniza Bible fragments with Babylonian massorah and vocalization*, Makor Publisher, Jérusalem, 1973.
- YEIVIN, Israel, *Introduction to the Tiberian Masorah*, Missoula, Montana, 1980.

Articles

- « Cantillation et liturgie », *Les cahiers du judaïsme*, Alliance israélite universelle, Paris
- « Cantillation », *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, Editions du Cerf, Paris, 1993
- « Cantillation », *The jewish encyclopedia*, vol. III, Funk & Wagnalls company, London, 1906