

L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ?

Séverine GABRY*¹

Les chrétiens d'Égypte représentent la minorité chrétienne la plus importante des Proche et Moyen-Orient. À l'heure actuelle, dans un pays où l'Islam s'impose *de facto* comme religion d'État, les coptes constituent 6 à 10% de la population, soit environ six millions de personnes, essentiellement implantées dans la capitale et en Haute et Moyenne Égypte, le long de la vallée du Nil. Aussi et bien que très conservatrice, l'Église copte orthodoxe² d'Égypte est extrêmement active et ce, essentiellement depuis le XIX^e siècle. C'est en effet à cette époque que le pape copte orthodoxe Cyrille IV se donne comme objectif de renforcer son Église en prenant de vastes mesures de mise en valeur du patrimoine général copte (Cannuyer, 1996, p. 46). Le premier aspect à s'en trouver affecté est la langue. Le copte, langue d'abord vulgaire puis progressivement écrite des Égyptiens dans les premiers siècles de christianisme, a été imposé comme langue liturgique au XII^e siècle (Cannuyer, 1996, p. 78). Au XIX^e siècle, sous l'instigation de Cyrille IV, cette langue subit certains remaniements, basés sur des postulats contestables et du reste contestés de nos jours³. Les pratiques musicales ne se situent pas en marge de ces actions réforma-

* Doctorante en ethnomusicologie à l'Université Paris-Ouest Nanterre-La Défense, attachée au Centre de recherche en ethnomusicologie (CREM)/Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative UMR 7186.

¹ La troisième partie (musicologique) de cet article a été écrite en collaboration avec Nidaa Abou Mrad. Qu'il en soit ici sincèrement remercié.

² Être copte en Égypte peut se décliner de trois manières : être copte orthodoxe (ce qui représente la majorité des cas), copte catholique (environ 150 à 250 000 personnes en Égypte) ou copte protestant (cas extrêmement minoritaire). Dès le XIX^e siècle, le nombre des coptes uniates (c'est-à-dire qui reconnaissent la suprématie du pape catholique romain tout en conservant le droit d'employer leur liturgie nationale) s'est trouvé accru par l'action éducative des franciscains, des jésuites et des autres congrégations catholiques. L'Église copte orthodoxe garde, quant à elle, un goût certain pour tout ce qui a trait aux traditions considérées ancestrales, qu'elles revendiquent comme « authentiques ».

³ À l'heure actuelle, deux instituts d'apprentissage de la langue copte coexistent au Caire, tous deux en désaccord concernant non seulement la prononciation à adopter de cette langue, mais aussi concernant le choix du dialecte – en référence aux six dialectes attestés des premiers siècles de notre ère (Cannuyer, 1996,

trices : elles y occupent au contraire une place majeure, pour la principale raison que les chants de la liturgie sont considérés comme les garants d'une « authenticité » en perte. Rapidement, le moyen le plus prisé de conserver est devenu l'enregistrement. Ce phénomène a pris une grande ampleur tout au long du XX^e siècle et reste plus que jamais d'actualité, grâce notamment aux progrès technologiques qui se sont démocratisés et à la volonté toujours plus tenace des coptes de sauvegarder leur patrimoine musical. Toutefois, conserver et transmettre les chants au moyen de l'enregistrement pose problème. En effet et depuis la fin de la Grande Guerre, les traditions musicales (savantes et populaires) du monde arabe, connaissent peu ou prou des processus acculturatifs, en rapport avec l'exigence de modernité et l'influence occidentale. Depuis plus d'un siècle et, notamment, l'avènement de l'enregistrement (Lagrange, 1996, p. 102-103), ces musiques sont assujetties à des tentatives de remodelage, de fixation et d'édulcoration en fonction de modèles simplifiés. L'érection de la musique savante occidentale, en tant que référent universaliste vers lequel serait supposée tendre toute musique du monde, impose de surcroît à ces traditions de profondes mutations systémiques. Qu'en est-il, à ce sujet, de l'hymnologie des chrétiens d'Égypte ? Quels sont les ressorts de la profusion d'enregistrements promue hier et aujourd'hui par la communauté copte ? Quels en sont les buts et, surtout, les conséquences, notamment sur le matériau musical lui-même ? Peut-on parler d'une fossilisation des mélodies selon des modèles établis comme immuables depuis des siècles ou existe-il une évolution de ces mêmes mélodies identifiée à partir de référents allochtones imposés plus ou moins insidieusement ?

1- Une méthode de conservation du patrimoine

L'enregistrement des musiques ecclésiastiques coptes est une entreprise qui est née sous l'impulsion de Ragheb Moftah (1898-2001) il y a maintenant près de cent ans. Considéré comme le chef de file de l'entreprise de sauvegarde de la musique copte, ce musicien a mené tout au long de sa vie des projets de transcription et d'enregistrement, tous à vocation de sauvegarde. Ses quelques biographies⁴ nous renseignent sur son parcours et notamment sur sa formation en Allemagne⁵ et révè-

p. 77-78). Ces deux instituts opposent alors l'emploi du copte bohairique – reconnu par les hautes instances religieuses officielles – au copte saïdique, dialecte considéré comme étant initialement celui du sud. Cette polémique est née au XIX^e siècle, alors que le pape Cyrille IV s'attelle à justement réformer la prononciation de la langue, de sorte à l'enseigner et à la rendre ainsi plus accessible aux fidèles.

⁴ Ces biographies sont consultables dans des fascicules, des livrets de disques et/ou véhiculées par certains membres de la communauté – tel que Michael Ghattas, responsable actuel du département de musique de l'Institut d'Études Coptes.

⁵ « Fluent in English, French and German, he was sent in Germany to study at the Faculty of Agriculture in the University of Bonn in the Rhineland », *In Memoriam*, John H. Watson, dépêche consultable sur le site www.coptic.org/music. Nombreux étaient (et sont encore) les Égyptiens à réaliser des études dans le domaine de l'agriculture, même si en réalité, la plupart d'entre eux s'orientent différemment par la suite, comme ce fut le cas pour R. Moftah. Cette formation en Europe lui a toutefois permis d'acquérir une culture musicale européenne.

lent son grand intérêt à la fois pour la musique dite classique européenne et pour les premiers travaux de type ethnomusicologique⁶.

La première étape de cette entreprise conservatrice concerne précisément les enregistrements réalisés par ce musicien pour le Congrès du Caire de 1932, transcrits par la suite par Ernest Newlandsmith, musicologue et musicien anglais⁷. R. Mofteh fait en tout cas siennes les directives de ce congrès, mettant en avant la hantise de la dégradation des musiques du monde arabe et l'impératif de leur sauvegarde par l'enregistrement et la transcription selon le système de notation musicale occidentale⁸.

La deuxième étape de cette action est liée à l'histoire de l'Institut d'Études Coptes. La création de celui-ci en 1954, dans le quartier d'Abbasseyya au Caire, fait date dans l'histoire de cette communauté, notamment parce qu'elle marque pour la première fois le désir revendiqué des chrétiens d'Égypte de faire valoir l'unicité et la spécificité de leur patrimoine, présenté d'une manière distincte de celui de leurs compatriotes musulmans. L'arrivée de Nasser (figure de proue du panarabisme) au pouvoir en 1953, suite au coup d'État de 1952 contre le roi Farouk, ouvre en effet les portes d'une ère délicate pour les chrétiens d'Égypte. Après son engagement au service de la Nation égyptienne dans les années 1914-1918 et sa lutte aux côtés de son homologue musulmane pour l'indépendance de l'Égypte face au protectorat britannique, la communauté copte se voit contrainte de vivre en marge de la vie administrative et politique du pays, ce qui suscite une émigration massive en Europe et aux États-unis⁹. Néanmoins, le pape Cyrille VI (1959-1971), entreprend une série d'actions clairement synonymes d'essor pour les coptes : renouveau monastique, indépendance de l'Église copte d'Éthiopie, développement de l'action caritative de l'Église et discours œcuméniques (Cannuyer, 1996, p. 50). Dans un tel contexte, la création de l'Institut d'Études Coptes, ayant pour objectif de développer la connaissance de cette culture, met en avant une instance universitaire reconnue et ce, en dépit d'une conjoncture politique tendue¹⁰.

Un département de musique est créé au sein de cet institut dès son ouverture en 1954. L'instigateur de ce projet est une fois encore Ragheb Mofteh. Ce département est doté d'un véritable studio d'enregistrement et de son propre centre d'archivage. Quant aux chantres à qui R. Mofteh fait appel pour enregistrer les parties de la sainte messe, ils étaient tous considérés comme des garants de la tradition musicale copte, puisqu'ils avaient été formés par Mikhaïl Girgis el Batanony (1873-1957),

⁶ Pour ne citer qu'un exemple de cette influence : les transcriptions menées par R. Mofteh et publiées à l'Université américaine du Caire en 1998 sont largement inspirées des techniques de Kodaly et de Bartók, qui prônaient une transcription descriptive fidèle des chants traditionnels (Brăiloiu, 1973, p. 14).

⁷ Achevés en 1936 et non publiés, les originaux de ces transcriptions sont conservées à la Bibliothèque du Congrès, à Washington, et une copie demeure à l'Institut d'Études Coptes du Caire.

⁸ La messe de Saint Basile, une des trois en vigueur dans le culte copte, a ainsi été intégralement transcrite en 1998 à l'American University of Cairo sur le modèle descriptif prôné par Bartók en son temps. C'est Ragheb Mofteh qui est l'instigateur de ce grand projet, soutenu et aidé dans son entreprise par la Hongroise Margit Tóth et l'Américaine Martha Roy.

⁹ Cette diaspora, ne finissant pas de croître, se trouve être à l'origine de nombreux enregistrements, à destination aussi bien des émigrés que de la communauté restée au pays. Ces enregistrements sont toujours plus centrés sur la volonté de préserver et de revendiquer l'originalité du répertoire musical liturgique copte.

¹⁰ Concernant le contexte politique dans lequel la communauté copte évolue à cette époque, les restrictions diverses qui en découlent et les débuts de la diaspora, cf. Brigitte Voile, 2004, p. 55-57.

chantre aveugle, célèbre dans la première moitié du XX^e siècle pour sa maîtrise des chants liturgiques.

Cependant ce studio est délaissé au cours des dernières trente années et les nombreuses bobines d'enregistrement - dont la majorité du contenu a toutefois été transférée sur des cassettes audio - restent dans l'attente d'être numérisées, faute de moyens financiers conséquents. Notons tout de même qu'un projet récent, mené de conserve par une équipe de chercheurs et d'étudiants allemands et l'Institut, a consisté à numériser les bandes originales tirées des placards poussiéreux de l'Institut, de sorte à rigoureusement les archiver en Allemagne. Ce projet s'est achevé en octobre 2009. La majeure partie des collections, dont les originaux des transcriptions d'Ernest Newlandsmith de 1936, sont conservées à présent à la Bibliothèque du Congrès de Washington et du reste disponibles en ligne depuis quelques mois¹¹.

L'Institut d'Études Coptes est maintenant un centre de formation, d'information et de documentation. En plus des divers projets d'archivage déjà mentionnés, des cours sont dispensés à des élèves dans le cadre d'une formation universitaire. Une petite dizaine de personnes étudient au département de musique, pour une durée de deux ans. Parallèlement, Michael Ghattas, responsable actuel de ce département, autorise le travail de plusieurs chœurs, indépendamment du cursus universitaire, au sein de l'établissement. Les chanteurs peuvent ainsi suivre les cours du *mo' allem* [maître] Gad Luis, chantre aveugle (qui enseigne par ailleurs à l'Institut Didymos, autre établissement pédagogique culturel). Quatre groupes viennent ainsi apprendre et parfaire leur exécution des chants. Ils sont organisés en un chœur d'enfants, un chœur de femmes, un chœur de séminaristes et un chœur d'adultes. Le travail de ces ensembles est censé constituer une suite logique au travail d'archivage mené par R. Moftah, d'abord avec le chantre el-Batanony, puis avec Sadiq Attallah (1918-2001), élève du précédent, à savoir : promouvoir la connaissance et la maîtrise des chants de la liturgie auprès du plus grand nombre, à partir de modèles considérés comme fiables et dont les performances sont offertes à la postérité par le biais des enregistrements.

Il est intéressant de constater que dans ces cours, de nombreux élèves enregistrent les chants à l'aide d'un magnétophone. Les mélodies interprétées par le *mo' allem* Gad sont ainsi toutes conservées, chaque semaine. La démarche est celle d'approfondir la mémorisation des chants lors d'un travail personnel, en dehors des cours. Ce phénomène est lié à plusieurs aspects :

- le développement de groupes de chanteurs, qui ne sont plus exclusivement des religieux, ce qui implique la présence de laïcs engagés dans une vie professionnelle non ecclésiastique et donc, on peut le supposer, moins disponibles mentalement pour tout retenir par cœur. Cet aspect est très récent, puisque les chœurs ont été exclusivement constitués de moines jusque dans les années 1960 ;
- le développement de moyens d'enregistrements abordables, ce qui permet d'œuvrer chez soi à la mémorisation des chants ;
- la recherche d'une exécution précise et d'une justesse aussi bien rythmique que mélodique, à partir d'une exécution de référence.

¹¹ <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ahas/html/coptic/coptic-home.html>

En réalité, il s'avère que toutes les manifestations musicales sont à l'heure actuelle massivement enregistrées et archivées, au sein d'instituts, de paroisses, chez des particuliers, au siège patriarcal ou encore directement sur Internet, sur des sites comme YouTube. L'acte de chanter, qui se pratiquait depuis bien longtemps dans un cadre essentiellement rituel, s'inscrit désormais de plus en plus dans une pratique sociale. Cours, offices et rassemblements de prières deviennent en effet des endroits de réunion pour les chrétiens, ce qui n'est pas sans entraîner une grande émulation religieuse, en plus d'une mise en archive quasi systématique de la moindre manifestation sonore. Reste quelques questions fondamentales : comment considérer cette masse d'enregistrements, que l'on pourrait qualifier de pléthorique depuis une dizaine d'années ? Chaque enregistrement doit-il être envisagé comme une source solide, témoin concret d'une époque, ou alors est-il absolument nécessaire de trier et de catégoriser cette myriade de supports ?

2- Une méthode d'apprentissage démocratisée

Les précédents constats m'amènent à souligner l'importance du rôle joué par les enregistrements, quels qu'ils soient, dans le processus de transmission des chants et du savoir musical copte, qu'il soit liturgique ou populaire, et en milieu aussi bien urbain que rural.

À titre d'exemple, citons Al-Ba'ayrāt, petit village de Haute Égypte situé sur la rive ouest de Louxor. Vaste lieu mythique du fait de la forte concentration de temples et de tombes pharaoniques, le hameau majoritairement chrétien de ce village reste toutefois en retrait de la vie touristique de masse des alentours, même si la plupart des habitants travaillent dans le domaine touristique. La paroisse de cette petite communauté chrétienne n'est autre qu'un modeste monastère fort méconnu des coptes étrangers à la région, Deir el Mohareb, où l'implication des fidèles dans l'organisation de la vie liturgique quotidienne est très forte. Quasiment tous les hommes du village sont consacrés depuis leur plus jeune âge en tant que *šammās* [diacres]. À cet effet, ils participent activement au déroulement musical des offices religieux.

Les chants coptes, en particulier les hymnes, sont souvent longs et fastidieux dans leur apprentissage : un nombre précis de mélismes - qu'on pourrait qualifier de vocalises en *tempo giusto*¹² -, des chants pouvant durer de vingt à trente minutes, une langue et une prononciation complexe à maîtriser... tant d'aspects concourant à une difficulté d'exécution certaine et à la nécessité d'un solide apprentissage en amont.

« Ce psaume est particulièrement difficile et long, comment l'as-tu appris ? »
« Mais grâce aux cassettes bien sûr ! ». Makram, de Al-Ba'ayrāt, est un homme d'une quarantaine d'années. Depuis son enfance, il nourrit une réelle passion pour les chants coptes, qu'ils soient liturgiques ou non. Lors de la douzième heure du Vendredi Saint, il chantera avec son frère Tāmer le fameux « Pekethronos », psaume interprété en langue copte reprenant les versets 7 et 9 du Psaume 45 de

¹² Ce ne sont pas des ornements, mais des mélismes composés précisément selon une métrique régulière (souvent mesurée) en remplissage de syllabes vocaliques longues et qui sont chantés avec le même intérêt que les parties syllabiques. Ce terme a été défini en opposition à *rubato* par Constantin Brăiloiu (1973, p. 153).

David. Qualifiée de « descendance pharaonique » par les membres de la communauté, on raconte que cette mélodie était interprétée pendant l'intronisation du roi dans l'Égypte ancienne. Rarement démentie et souvent considérée comme acquise, une telle assertion nourrit les fantasmes de la communauté en matière d'ancienneté culturelle et la conduit à œuvrer à la patrimonialisation des « preuves » de l'ancestralité de ses traditions.

« Pekethronos » n'est pas seulement considéré comme un vestige immatériel de l'antiquité : il est également d'une complexité d'exécution patente, car long (20 à 30 minutes selon l'exécutant), comprenant de longs mélismes au rythme extrêmement précis¹³, et exécuté dans un mode très particulier, le *lahn šāmī* [littéralement : mélodie levantine] Notons que seul un autre chant liturgique copte se chante dans ce *lahn* : le Psaume 55. Selon certains moines avec qui j'ai pu m'entretenir, ce mode leur viendrait des régions de Syrie et du Liban¹⁴. Aussi maîtriser ce chant est-il une rude épreuve et peu de *šammās* y parviennent. Makram est un simple *šammās* de village, qui dans la vie de tous les jours vend des tickets d'entrée pour les sites de la Thébàide. Il fait partie des quelques rares maîtrisant un tel chant - pourtant incontournable dans la liturgie du Vendredi Saint. Pour y parvenir, il travaille sur des cassettes permettant d'écouter des maîtres de référence, tel qu'Ibrahim 'Ayyād, le chantré favori du Pape Shenouda III.

Plusieurs constatations s'imposent à cet égard. Les critères de choix de modèles sur lesquels se basent les diacres désireux de parfaire leur exécution des chants ne sont en réalité pas spécialement musicaux. Ils sont plutôt de l'ordre du prestige et de la popularité dégagés par tel ou tel chantré, autrement dit, selon le degré de reconnaissance de ce dernier en tant que modèle par les hautes instances religieuses. Aussi, si le chantré en question bénéficie d'une vaste publicité sur les chaînes de télévision coptes - telle que Coptic TV -, il sera une référence unanime. Tel est le cas du chantré Ibrahim 'Ayād qui, pourtant, se démarque quelque peu de ladite tradition par ses exécutions très librement ornementées, ce que Ernest Newlandsmith appelait au début du XX^e siècle « des débris de musique arabe »¹⁵. Quant à l'usage d'instruments mélodiques dans les enregistrements, rares sont les fidèles qui y voient un inconvénient. Bien au contraire. Les instruments de musique n'ont en effet aucun rôle dans le déroulement du culte, mais les compact-discs et les cassettes en regorgent. Malgré le conservatisme de leur Église, les coptes aiment s'appuyer sur ces enregistrements considérés par les jeunes générations comme plus attractifs que les chants entendus à l'office. Aussi cela ne manque-t-il pas d'orienter l'écoute différemment : l'arrangement instrumental entraîne en effet souvent une conception harmonique de ces chants, selon des influences la plupart du temps occidentales, sans rapport avec le caractère monodique de la liturgie autochtone. Quant aux différences éventuelles supposées entre milieu urbain et milieu

¹³ Cette composition concerne deux versets du Psaume 45, mais dure néanmoins près d'une demi-heure, ce qui donne une indication sur la prééminence du style mélismatique en son sein.

¹⁴ Comme le laisserait entendre son étymologie, le mot *šāmī* ferait sans doute référence à Bilād aš-Šām, comprenant aujourd'hui la Syrie et le Liban. Cela impliquerait-il une origine syro-libanaise de ce mode liturgique copte ?

¹⁵ Ernest Newlandsmith, 12 mai 1931, *The Ancient Music of the Coptic Church*, conférence présentée à the University Church, Oxford.

rural, elles sont, à ce sujet, quasiment nulles : paroisses et monastères ont tous en leur sein des boutiques permettant l'achat de cassettes et de Cds, pour la plupart réalisés au Caire ou par au sein des diasporas. Tous disposent donc des mêmes productions mises en vente. Il existe toutefois aussi de petites productions locales, sortes de labels indépendants financés par les plus riches. La mise en valeur des chants est une priorité pour l'Église copte aujourd'hui et ce, en milieu rural aussi bien qu'en milieu urbain. Il est également à noter que cette évolution des choses - en parallèle aux effets de mode et de démocratisation des appareils d'enregistrement et d'écoute musicale - n'est pas étrangère au vaste processus de renouveau principalement développé dans la seconde moitié du XX^e siècle¹⁶.

3- Le témoin d'une mutation systémique et d'une simplification du répertoire

L'attrait des membres de la communauté copte pour la diffusion des chants liturgiques stimule la production de disques et d'arrangements musicaux divers, ainsi que le développement des chœurs, devenus pléthoriques. L'intensification des échanges entre métropole et diaspora se déploie également au niveau de la production/diffusion des enregistrements. Cependant, le contenu musical de ceux-ci pose le double problème de la mutation systémique des énoncés traditionnels et de la simplification/fixation du répertoire.

Le premier point résulte en effet de la profonde divergence établie depuis plusieurs siècles entre, d'une part, les traditions musicales des Proche et Moyen-Orient et, d'autre part, la musique savante européenne. Les traditions orientales, qu'elles soient religieuses - musulmanes, chrétiennes ou juives - ou profanes ont en effet en commun, selon Nidaa Abou Mrad (2010, p. 6-7), les caractérisations suivantes :

- 1) **texture** monodique, souvent hétérophonique ;
- 2) **composante mélodique** modélisée sur une modalité se déclinant¹⁷ en :
 - a. une composante scalaire privilégiant l'ossature zalzalienne (agencement de secondes majeures, dont les mesures logarithmiques tournent autour de 200 ± 25 cents, et de secondes moyennes ou neutres dont les mesures tournent autour de 150 ± 25 c.) (Abou Mrad, 2009, p. 39-40) ;
 - b. une composante nucléaire au sein de laquelle se dessinent préférentiellement un substrat pentatonique (lié à des cycles de quartes et quintes alternées) et un substrat zalzalien (lié à des cycles de tierces moyennes) (Abou Mrad, 2009) ;
 - c. une composante formulaire polymorphe, souvent revêtue d'ornements ou remplie de mélismes ;
 - d. une composante esthétique axée sur un référent transcendantal (During, 1994a) ;

¹⁶ Une thèse non publiée mais qui demeure la référence dans ce domaine est celle de Dina El Khawaga, 1993, « Le Renouveau copte. La communauté comme acteur politique », IEP.

¹⁷ Selon la quadripartition modale de Tran Van Khé (1968), reformulée par Nidaa Abou Mrad (2009) : un mode s'approche selon quatre points de vue : (1) une échelle intervallique - modalité scalaire ; (2) des degrés hiérarchiques - modalité nucléaire ; (3) des formules-types - modalité formulaire ; (4) un éthos - modalité esthétique.

- 3) **composante temporelle** (métrique rythmique) modélisée prioritairement sur la métrique verbale (prééminence du Logos), la périodicité métrique passant au deuxième plan ;
- 4) **performance** de caractère herméneutique (During, 1994b, p. 33 et 63-64, Picard, 2001), laissant à l'interprète une importante marge de variabilité *in vivo* des énoncés musicaux.

La musique savante européenne de l'époque moderne se caractérise en revanche par : (1) une texture polyphonique ; (2) une composante mélodique modélisée sur le système tonal harmonique privilégiant l'ossature diatonique (agencement de secondes majeures et de secondes mineures) et les enchaînements motiviques d'accords ; (3) un système temporel privilégiant la périodicité métrique ; (4) une performance de caractère littéral, la créativité étant du ressort du compositeur.

Quant à la musique copte, elle semble avoir subi ces mutations acculturatives en raison d'une idéologie moderniste prédominant dans la plupart des milieux musicaux égyptiens après la Grande Guerre, prenant la forme d'une sorte de darwinisme culturel musical (Lagrange, 1996, p. 143), consistant à vouloir appliquer aux musiques locales les normes musicales occidentales, supposées caractériser le point d'aboutissement universel de l'évolution des musiques du monde. Cependant, les prémices de cette attitude sont patentes dès la fin du siècle précédent. Les missionnaires jésuites Jules Blin et Louis Badet ont en effet successivement transcrit en 1888 et 1899 des passages de la messe copte catholique et ce, de manière extrêmement minimaliste. Aucun ornement n'apparaît et les mélodies sont notées selon une échelle d'ossature diatonique. Ils ont justifié ce travail de transcription en insistant sur l'intérêt de conserver une musique directement héritée (selon eux) des temps pharaoniques et jugée à l'époque en perte en raison de l'oppression exercée à l'endroit de la minorité chrétienne par la majorité musulmane. L. Badet conseillait alors vivement aux séminaristes, dans la préface de son recueil de chants de la liturgie de saint Basile, d'apprendre le solfège de sorte à pouvoir utiliser ses transcriptions pour apprendre les chants au séminaire et aussi pour jouer de l'orgue dans les offices coptes catholiques. Ce projet n'a pas vu le jour et l'orgue n'a vraisemblablement jamais été utilisé pendant le déroulement du culte. Toutefois, cette tendance à employer une échelle diatonique pour transcrire des hymnes coptes d'ossature zalzalienne a perduré au XX^e siècle, qu'il s'agisse des musicologues et ethnomusicologues occidentaux (Ernest Newlandsmith, Margit Tóth et Martha Roy) ou des transpositeurs autochtones (Ragheb Mofteh et, dans une certaine mesure Goerge Kyrillos), ce qui n'est pas sans laisser des traces dans la pratique et son enregistrement sonore, lorsqu'elle s'appuie sur une transmission par voie écrite ou lorsqu'elle intègre (parfois horizontalement) des éléments d'harmonie verticale, ce qui est le cas de chants harmonisés et/ou instrumentalement accompagnés, véhiculés désormais par le disque.

D'autre part, ces enregistrements deviennent les vecteurs d'énoncés musicaux édulcorés par simplification et fixation littérale d'une tradition qui se veut pourtant séculaire et conservatrice. À en croire les discours en vogue, il n'y aurait qu'une seule et même musique « authentique » dans la liturgie copte : que dire alors des

nouvelles « musiques coptes », notamment, les *tarānīm* (chants populaires à argument religieux) et autres *madīḥ*-s (chants de louange) ?

Dans cette quête de la reconnaissance de la sécularité du patrimoine musical copte, l'enregistrement pose problème. Aussi certains groupes renommés, comme l'Ensemble David, en transcrivant et en enregistrant, à partir de leurs propres transcriptions, les chants de la liturgie, figent-ils de nombreuses mélodies. Celles-ci sont de surcroît épurées de leurs ornements et mélismes, traditionnellement interpolés (d'une manière improvisative) par les chantres solistes. Il en résulte la diffusion de chants aux mélodies naïves, édulcorées, affadies. Pourtant, de nombreux coptes, si attachés à leur patrimoine culturel, trouvent que l'Ensemble David fait référence dans le domaine, alors que leurs productions sonores témoignent clairement d'une simplification toute récente des énoncés musicaux traditionnels.

Prenons pour exemple l'hymne « Golgotha », chant d'autant plus apprécié des membres de la communauté qu'il est jugé ancestral et relativement simple d'exécution (strophique, de forme ABABA, aux énoncés fort simples), *a contrario* du chant « Pekethronos », évoqué précédemment. Chantée, de nos jours, au terme de la douzième heure du Vendredi Saint, la mélodie de cette hymne aurait été (selon la tradition populaire) celle d'un chant interprété pendant les enterrements des pharaons. Elle serait donc demeurée intacte, selon la forte croyance populaire copte, durant des millénaires. L'étude comparative de cinq versions enregistrées (contextuellement différenciées) de la première phrase de cette hymne est éclairante à plus d'un titre. Les deux premières versions sont strictement traditionnelles¹⁸, *a capella*, s'agissant du chœur du Collège Clérical du Caire, sous la direction du vénérable diacre *mo'allem* Ibrāhīm 'Ayād (version n° 1), donnant une interprétation de style neumatique (avec peu d'ornements rajoutés), et de la voix nue du *mo'allem* Mohāreb, chanteur aveugle de Haute Égypte, âgé de 25 ans (qui a étudié pendant cinq ans dans un grand institut), qui offre ici (version n° 2, enregistrement que j'ai réalisé en janvier 2010) une performance de style mélismatique, au remplissage vocalique variable selon les vers. En revanche, les trois suivantes relèvent d'une démarche acculturative résolument croissante : la version n° 3, faisant partie du CD de l'Ensemble David, réalisé sous la direction de George Kyrillos et publié par l'Institut du Monde Arabe à Paris, demeure, par son caractère *a capella*, proche de la tradition, mais se démarquant néanmoins de celle-ci par sa mixité chorale et l'échelle adoptée, tandis que la version n° 4, interprétée par le même ensemble et le même chef, repose sur un chœur masculin (avec un bref passage en solo) accompagné d'un pupitre de violons et d'une contrebasse en pizzicato, et que la version n° 5 figure dans le disque *Mozart l'Égyptien* d'Hughes de Courson (en montage interpolé au milieu de l'Introït du *Requiem* du compositeur salzbourgeois) et est chanté (avec simplification des ornements et mélismes et rajout d'un rudiment de vibrato) par Monika, fille du même George Kyrillos, alors âgée de 13 ans, accompagnée par son père au *ūd* et par un bourdon orchestral. Par-delà l'aspect éminemment anecdotique de la version n° 5, il est aisé de vérifier à l'écoute que les trois enregistre-

¹⁸ Terme sujet à caution dans le domaine de l'anthropologie, nous noterons qu'ici, il renvoie à un type d'exécution validée par les directives cléricales coptes orthodoxes, dans une perspective de pratiques conservatrices émises en contexte liturgique.

ments de l'hymne « Golgotha » effectués sous la responsabilité de George Kyrillos suivent scrupuleusement (moyennant le rajout d'ornements pour la version n° 4 et une éradication de ceux-ci pour la version n° 5) la partition prescriptive publiée par ce musicien sur le site électronique de l'Ensemble David (<http://www.davidensemble.com/english/musicnotation.htm>). Tandis que les versions enregistrées reposant sur cette partition présentent une échelle modale d'ossature diatonique, les transcriptions descriptives de type étique (*etic*) proposées ici pour la musique des deux premiers vers de cette hymne selon les interprétations des *mo'allems* 'Ayād (exemple n° 1) et Moḥāreb (exemple n° 2) mettent en exergue clairement une échelle d'ossature zalzalienne.

Exemple 1 : Transcription descriptive de la musique des deux premiers vers de l'hymne « Golgotha » selon l'interprétation du chœur du Collège Clérical du Caire

Ghol - gho - tha em - mét Hé - - - vré - os:

5

Pik - ra - ni - on em - mét - ou - - - ei - nin:

Exemple 2 : Transcription descriptive de la musique des deux premiers vers de l'hymne « Golgotha » selon l'interprétation du *mo'allems* Mohareb

Gholgho - tha em - mét Hé - - vré - os:

5

Pik - ra - ni - on em - mét - ou - - - ei - nin:

Exemple 3 : Notation prescriptive de la musique des deux premiers vers de l'hymne « Golgotha » (« Golgossa »), par George Kyrillos

γολ γο θα μετ θε Βρε ο

10

c: πικ ρα νι ο ν μετ ον ει

20

νι η: πι μα ε τα γ α ψκ π θο

Exemple 4 : Transcription descriptive (de type étique) de la musique du premier vers de l'hymne « Golgotha » figurant dans « Mozart l'Égyptien »

Nonobstant cette différence d'ossature, la comparaison de ces transcriptions entre elles met en exergue l'existence d'une seule ligne formulaire commune qu'il est possible de résumer, en la simplifiant (selon une double approche paradigmatique des variations – au sein d'une seule et même version – et synoptique des variantes – entre différentes versions – (Picard, 2009, p. 32)) et la rapportant à l'initiale/finale C/do, sous la modélisation de type émique (*emic*) de l'exemple n° 5.

Exemple 5 : Version émique en C des premiers vers de l'hymne « Golgotha » à partir des interprétations traditionnelles

Une simplification supplémentaire¹⁹, doublée d'une segmentation cellulaire, ouvre la voie au chiffage de cet énoncé selon la procédure micromodale (Abou Mrad, 2009)²⁰ et donne lieu au modèle de l'exemple n° 6.

Exemple 6 : Version modélisée des premiers vers de l'hymne « Golgotha » à partir des interprétations traditionnelles

L'analyse synoptique des exemples n° 1 et 2, de caractère résolument traditionnel, met en exergue les données suivantes :

1. texture et appareil sonore : chant *a capella* strictement monodique, selon les normes culturelles en vigueur ;
2. composante mélodique :

¹⁹ Cette simplification, visant à mettre en exergue la structure profonde en retirant les éléments de surface, est effectuée ici selon les indications de François Picard figurant dans son « Analyse paradigmatique et synoptique de quelques airs de Nanyin » : « Avant de tirer un modèle, un squelette de l'analyse des parties communes aux différentes variations et variantes, on peut accéder sous la surface de ce qui est joué et perçu par deux moyens : 1) opérer une réduction aux notes écrites dans la notation originelle ; 2) réduire aux notes porteuses d'une nouvelle syllabe du texte. Il se trouve, et j'ai à titre expérimental généralisé cette constatation à d'autres pièces d'autres répertoires, que les deux procédés sont quasiment équivalents. De plus, on vérifie que le squelette obtenu est bien le modèle commun aux différentes variations et variantes. On remarque qu'aucune réduction en fonction de la place des notes dans la mesure n'aurait pu donner ce résultat » (Picard, 2009, p. 32).

²⁰ Le chiffage adopté ici consiste en l'affectation d'un pentagramme à chaque segment analysé, où deux entiers relatifs décrivent successivement les intervalles IT (de l'initiale à la teneur) et TF (de la teneur à la finale), tandis que la lettre majuscule indique la teneur (selon la nomenclature alphabétique des notes) et que les lettres minuscules représentent respectivement les noyaux intégrant la teneur et la finale.

- a. **modalité scalaire** d'ossature zalzalienne, se présentant sous l'aspect de succession d'intervalles de seconde majeure (C-D), moyenne (D-E^{db}), moyenne (E^{db}-F) et majeure (F-G) ;
 - b. **modalité nucléaire** faisant alterner triade zalzalienne z (C, E^{db}, G) et substrat pentaphonique/pentatonique p (C, D, F) ;
 - c. **modalité formulaire** partageant l'énoncé en deux sections de profils quasiment symétriques allant de Cz vers Dp, puis retournant de Dp vers Cz ;
 - d. **modalité esthétique** : organisation de la succession des cellules micromodales selon un schéma alternant z et p dans un contexte macromodal dominé par z (noyau des notes initiale et finale), instaurant un ballotement ininterrompu entre détente et tension ;
3. **composante temporelle** : métrique régulière et mesurée binaire, présentant une carrure binaire ;
 4. **type de performance** : ornementation fournie, de style mélismatique, dénotant une interprétation de caractère herméneutique.

Exemple 7 : Version modélisée des premiers vers de l'hymne « Golgotha » à partir de l'interprétation acculturée de « Mozart l'Égyptien »

Ghol - gho - tha em - mét Hé - - - - vré - os:_____

L'analyse du début de l'hymne « Golgotha » à partir de l'interprétation acculturée de « Mozart l'Égyptien » donne lieu au modèle de l'exemple n° 7, mettant en exergue les données suivantes :

1. **texture et appareil sonore** : chant monodique accompagné à la fois par les trémolos monodiques du *'ūd* et d'un bourdon instrumental instituant une polyphonie élémentaire, étrangère à la tradition ecclésiastique copte (qui ne connaît même pas de bourdon vocal de type *ison*, propre à la liturgie byzantine) ;
2. **composante mélodique** :
 - a. **modalité scalaire** d'ossature diatonique, se présentant sous l'aspect de succession d'intervalles de seconde majeure (C-D), majeure (D-E) et mineure (E-F) ;
 - b. **modalité nucléaire** axée sur deux substrats alternatifs, la tierce diatonique t (C, E) et le noyau pentatonique p (C, D, F) ;
 - c. **modalité formulaire** partageant l'énoncé en deux sections de profils quasiment symétriques allant de C vers D, puis retournant de D vers C ;
 - d. **modalité esthétique** : organisation de la succession des cellules modales selon un schéma alternant t et p dans un contexte macromodal dominé par t (confirmé par le bourdon en C), instaurant, par rapport à la version traditionnelle, un ballotement amoindri du fait du diatonisme homogène des deux noyaux concurrents, mais néanmoins compensé par la dissonance de D avec le bourdon C ;
3. **composante temporelle** : métrique régulière et mesurée binaire, présentant une carrure binaire ;

4. type de performance : style presque strictement syllabique, dénotant une interprétation de caractère littéral, de telle sorte que l'exemple n° 4 puisse être considéré comme l'équivalent d'une version simplifiée (émique, mais d'ossature différente) pour les exemples n° 1 et 2.

Aussi la comparaison des deux types d'interprétation de la même hymne est-elle en mesure d'appuyer l'hypothèse proposée dans cet article et consistant à considérer que les enregistrements commerciaux de musique copte auraient tendance à propager des versions à la fois édulcorées, par simplification et fixation, des énoncés musicaux traditionnels et subissant des mutations systémiques d'ordre à la fois textural (polyphonie sommaire et instrumentation) et mélodique, dans la mesure où l'ossature et tierce diatoniques remplacent respectivement ici l'ossature et triade zalzaliennes. Il conviendrait néanmoins de ne pas généraliser systématiquement cette assertion à partir de ce constat, étant donné que l'exemple n° 4 relève d'une situation particulière s'inscrivant dans une démarche annoncée comme acculturative (*Mozart l'Égyptien*) et constituée, par là même, un cas de figure extrême, précisément par son caractère anecdotique, que laissent cependant présager (par extrapolation prospective) les deux autres versions (plus « traditionnelles ») enregistrées par le même George Kyrillos²¹. Au total, il s'agit certes d'une caricature, mais d'une caricature révélatrice d'une tendance avérée.

4- L'enregistrement comme outil ethnomusicologique

L'enregistrement peut donc être porteur d'évolutions et de transformations, comme il a été possible de le constater précédemment. Mais dans un tout autre cadre, il permet également l'étude concrète de l'évolution musicale grâce à un travail descriptif diachronique. Dans la première moitié du XX^e siècle, plusieurs musicologues ont réalisé des enregistrements de chants coptes, actuellement conservés dans les archives sonores du musée d'ethnographie de Berlin. Il s'agit d'enregistrements non commerciaux, effectués en Égypte entre 1910 et 1935 par Gotthelf Bergsträsser, Walter Wreszinski, Brigitte Schiffer, Robert Lachmann, Hans Hickmann et Alfred Berner (Ziegler, 2006). Hans Hickmann a également réalisé en 1958, en collaboration avec le Duc de Mecklembourg, un « catalogue de la musique folklorique égyptienne », dans lequel sont répertoriées quelques musiques liturgiques coptes.

Le travail de comparaison de ces différents enregistrements reste à faire et permettra d'établir une analyse en profondeur de l'évolution de la musique liturgique copte au XX^e siècle, avec des dates et des repères précis dans le temps. Dans la perspective d'une compréhension des discours et des représentations que se font les coptes de leur musique liturgique, une telle étude permettra de discuter des assertions telle que celle de l'immuabilité totale ou relative des chants de la liturgie des chrétiens d'Égypte.

²¹ Les travaux de ce musicien offrent d'autres contrastes, notamment, en rapport avec l'usage de l'ossature scalaire zalzalienne pour transcrire et interpréter certaines autres pièces liturgiques, comme l'hymne « Ep Ouro » <http://www.davidensemble.com/notation/Resurrection/EpOuro-Long.pdf>, affublée d'une armature si^b, mi^b, la^{db}, et d'une indication « Scale : G Bayati » (sic).

Conclusion

L'enregistrement des chants coptes a ainsi plusieurs vocations, l'« officielle » étant l'archivage d'un patrimoine se devant de demeurer intact et l'« officieuse » - conséquence de la première - étant la diffusion massive de ce dit patrimoine musical religieux. Dans la mesure où il revêt différentes formes, ce deuxième aspect est exploité de diverses manières : outil d'apprentissage, outil d'écoute de type divertissement (chants de la liturgie agrémentés d'instruments ou aux *tarānīm*) ou encore outil de diffusion pour les membres de la communauté expatriés, la musique devenant dès lors un étendard synonyme de ralliement des diasporas avec la terre mère.

Toutefois, considérer que cette effervescence n'aurait aucun impact sur la vie musicale et sur les chants eux-mêmes serait une erreur. Échanges et globalisation sont plus que jamais à prendre en considération dans un pays toujours plus en contact avec l'Occident (notamment par le biais des échanges avec les nouvelles générations issues de la diaspora copte). Le matériau musical s'en trouve transformé, ce qui n'est pas sans créer un certain fossé entre les discours d'un côté et les pratiques réelles de l'autre.

En dépit du conservatisme de l'Église copte, les enregistrements entraînent donc une évolution des pratiques musicales, puisque celles-ci s'ouvrent au plus grand nombre et ne sont plus réservées à une élite religieuse. Mais ils conduisent aussi à la fixation de nombreuses mélodies, surtout celles chantées pendant l'office eucharistique : il ne faut pas perdre ce patrimoine sonore, il est donc nécessaire de le connaître parfaitement à partir de modèles de référence, même si ces modèles de référence travestissent en réalité une tradition musicale qui s'inspire de plus en plus du modèle arbitrairement imposé par l'Occident depuis la fin du XIX^e siècle. Mais ne parlons pas de fossilisation : ces modèles diffèrent eux-mêmes les uns des autres et en définitive, les diacres et les chantres, en s'en inspirant, réalisent encore une production souvent assez personnelle des chants de leur répertoire, tout en gardant également un ancrage dans leurs régions, avec ce que cela implique comme spécificités musicales – nous pensons là à l'influence, certes minime, de chants populaires locaux. Aussi, et en dépit du souhait des instances religieuses d'unifier le patrimoine musical à travers toute l'Égypte, les musiques coptes poursuivent peu ou prou leur évolution. Et que certaines d'entre elles se figent peut-être aussi être considéré, au fond, comme une évolution de ce patrimoine, à plus forte raison que, pour la postérité, elles restent désormais conservées et deviennent ainsi les témoins concrets d'une époque à un temps donné, permettant ainsi d'envisager l'évolution dont elles ont été l'objet.

Bibliographie

- Abou Mrad, Nidaa, 2007, « Compatibilité des systèmes et syncrétismes musicaux : une mise en perspective historique de la mondialisation musicale de la Méditerranée jusqu'en 1932 », *Filigrane*, n° 5, Paris, Delatour, p. 93-120.
- Abou Mrad, Nidaa, 2009, « Procédure d'investigation micromodale des traditions musicales du Proche-Orient », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM, n° 3, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p.37-74.

- Abou Mrad, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.
- Badet, 1899, *Chants liturgiques des Coptes, notés et mis en ordre par le Père Louis Badet de la Cie de Jésus*, Le Caire, Collège de la Sainte Famille, Petit séminaire copte.
- Blin, Jules, 1888, *Chants liturgiques des Coptes*, Le Caire, Imprimerie Nationale.
- Brăiloiu, Constantin, 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève, Minkoff Reprint.
- Cannuyer, Christian, 1996, *Les coptes*, Turnhout, Brepols.
- During, Jean, 1994a, « Question de goût : L'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'Islam », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Esthétiques », n° 7, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.
- During, Jean, 1994b, *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Paris, Verdier.
- El Khawaga, Dina, 1993, « Le Renouveau copte. La communauté comme acteur politique », IEP, thèse de doctorat non publiée.
- Gabry, Séverine, 2009, « Processus et enjeux de la patrimonialisation de la musique copte », *Égypte/Monde arabe* no 5-6, p. 133-158.
- Hickmann, Hans, Mecklembourg, Charles Grégoire Duc de, 1958/1979, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne (été 1955), précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la vallée du Nil*, Strasbourg, Éditions Valentin Koerner.
- Lagrange, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud).
- Moftah, Ragheb, 1998, *A Transcription of the Complete Liturgy of St Basile*, avec la collaboration de Margit Tóth et Martha Roy, Le Caire, American University of Cairo.
- Newlandsmith, Ernest, 1931, *The Ancient Music of the Coptic Church*, conférence présentée à the University Church, Oxford.
- Picard, François, 2001, « La tradition comme réception et transmission (Qabala et Massorèt) », *Approches herméneutiques de la musique*, Jacques Viret (éd.), Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 221-233.
- Picard, François, 2009, « Analyse paradigmatique et synoptique de quelques airs de Nanyin », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM, n° 3, Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p.23-36.
- Voile, Brigitte, 2004, *Les coptes d'Égypte sous Nasser*, Paris, CNRS Éditions.
- Tran, Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.
- Ziegler, Susanne, 2006, *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Berlin, Musée d'Ethnographie.

Documentation électronique

www.coptic.org/music

<http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihms/html/coptic/coptic-home.html>

<http://www.davidensemble.com/english/musicnotation.htm>

<http://www.davidensemble.com/notation/Resurrection/EpOuro-Long.pdf>

Discographie

Devant le nombre pléthorique d'enregistrements de musique copte disponibles aujourd'hui, je ne présenterai ici qu'une discographie sélective en rapport direct avec le contenu de l'article. Une brève sélection d'autres disques permet en outre au lecteur d'avoir un aperçu du type de disques actuellement diffusés. Les exemples sont toutefois tellement nombreux qu'il est fréquent d'en découvrir de différents à chaque nouveau passage dans une église : mis à part les disques produits à l'étranger et ceux de l'Ensemble David, rares sont ceux qu'il est possible de trouver dans plus de deux églises différentes en Égypte.

Hymne « Golgotha » – version n° 1 : Ayād, (*šammās*) Ibrāhim (direction), *Chœur du Collège Clérical*, Le Caire, Filomark Sound.

Hymne « Golgotha » – version n° 2 : enregistrement personnel du chantre Moḥāreb, réalisé à Al-Ba'ayrāt (rive ouest de Louxor) le 7 janvier 2010 (enregistreur numérique Marantz PMD-660), téléchargeable au lien <http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/publication/article/rtmmam-4-un-siecle-denregistrements-materiaux-pour-letude-et-la-transmission-1.html>.

Hymne « Golgotha » – version n° 3 : Kyrillos, George (direction), 1999, CD *Ensemble David, Égypte, Liturgies coptes*, Paris (France), Institut Du Monde Arabe - Distributeur : Harmonia Mundi - EAN : 794881486021.

Hymne « Golgotha » – version n° 4 : Kyrillos, George (direction), n.d., CD *Ensemble David, For Early Coptic Hymns*, digital master by « David Audio ».

Hymne « Golgotha » – version n° 5 : Courson, Hugues de (arrangements musicaux), 1998, *Mozart l'Égyptien*, vol. 1, Virgin Classics.

Cette hymne *Golgotha* est publiée de surcroît dans le CD de chants coptes suivant :

Ayād, (*šammās*) Ibrāhim, 2004, Le Caire, Filomark Sound. Ce disque fait état d'une version non mentionnée dans l'article d'un Golgotha (d'ossature diatonique) interprété selon l'enseignement de George Kyrillos. Pourtant, cet enregistrement a bien été réalisé par Ibrāhīm Ayād, cette fois s'accompagnant lui-même au *ūd*.

Ayād, (*šammās*) Ibrāhim (direction), 2004, *Chœur du Collège Clérical, Mouḥtālāt al alḥān*, 2004, Le Caire, Filomark Sound.

The Heritage of the Coptic Orthodox Church, The rite and hymns of the annual Sunday vespers praise, 2004, Coptic Orthodox Patriarchate, the Church of the Virgin Mary and St. Athanasius, Mississauga (Canada).

Par ailleurs, la communauté copte de la région parisienne a mis à la disposition de tous des disques de chants coptes et de *tarānīm* en langue française :

Cantiques et chants de l'Église copte, n.d., 4 vol., Chorale de l'église copte orthodoxe de l'Archange Michel et Saint Georges, Villejuif (France).