

Sémiotique modale des chants maronites du Vendredi saint

Nidaa ABOU MRAD et Toufic MAATOUK*

La question de l'éthos¹ mélodique des chants liturgiques maronites est confrontée à la problématique inhérente aux hymnes syriaques strophiques dont les mélodies-types, qui habillent la « strophe de tête » ou *rīs qōlo*, s'adaptent à une pluralité de strophes de significations différentes, et échappent *de facto* à l'emprise sémantique du texte religieux. Cependant et par-delà le processus de variation dit du *šuhlōfo*, induisant une discrimination formulaire modale entre le Temps Ordinaire, *Šhīm* en syriaque, et celui de la Passion, *Hāšo* en syriaque, certaines monodies semblent être spécifiquement appropriées aux offices du Vendredi saint. Il s'agit d'abord de trois hymnes de langue syriaque, qui reposent (moyennant des réarrangements rythmiques) sur une mélodie-type unique et récurrente qui fait se succéder, pour chaque strophe, une clausule suspensive, placée à la fin du premier vers, et une clausule conclusive, placée à la fin du deuxième. Il s'agit ensuite de deux chants apparus à la fin du XIX^e s., dont les textes poétiques de langue arabe classique relèvent d'une piété populaire doloriste, et qui dérivent musicalement de la mélodie-type d'hymnes syriaco-maronites du *Hāšo*, apparentée à celle des trois susmentionnées, moyennant l'application d'une altération descendante et fluctuante à deux degrés de son échelle modale, supposée installer un éthos afflictif dévotionnel. Cet article propose une étude sémiotique de l'inférence des procès significatifs d'ordre théologique liturgique, liés aux notions dialectiques de rédemption résurrectionniste et de dolorisme crucial, dans l'élaboration *grammaticale modale* des chants maronites.

* Moine et prêtre antonin maronite, directeur de l'École de Musique des Pères Antonins, doctorant à l'Institut Pontifical de Musique Sacrée à Rome.

¹ Voir During, 1988 et 1994, pour l'application de la notion d'éthos au territoire de l'Orient musical et pour une approche esthétique des traditions musicales afférentes.

1. Du rédemptionisme au dolorisme

Le *Hāšo* constitue un moment fort de l'année liturgique maronite, caractérisé par la grande richesse théologique et musicale de son office divin². Sa principale caractérisation musicale réside dans le *šuhlōfo*, processus de conversion des mélodies des hymnes du *Šhīm* en des mélodies spécifiques du *Hāšo*. Ces mélodies sont chantées avec des textes variables adaptés à la thématique du jour. Ces textes traditionnels, qui relèvent d'une attitude liturgique maronite empreinte de théologie patristique - notamment, celle de saint Éphrem de Nisibe (303-373)-, s'inscrivent dans la vision rédemptionniste de la liturgie (récapitulée par les orientations postconciliaires³), qui est étrangère à tout dolorisme, comme le confirment les études historiographiques de la liturgie maronite clarifiant la structure originelle de l'ensemble de l'office (Tabet, 1972 ; Gemayel, 1988).

Le dolorisme constitue cependant une attitude rituelle plus-ou-moins hétérodoxe qui apparaît d'une manière récurrente tout au long de l'histoire du christianisme (et de celle de l'islam chiite⁴). Diverses influences antiques, indo-européennes - hellènes (stoïcisme et religions à mystères initiatiques) et hindouistes (Nahel, 2004)- et sémitiques (résurgence de religions mythiques agraires, marquées par le schéma de mort et de résurrection d'un homme-dieu), sont généralement mises en cause à cet égard par les historiens comparatistes⁵.

Toujours est-il que cette sensibilité est plus aisément assumée par certaines franges du monachisme chrétien antique (les *saints stylites*, notamment) ou de la dévotion populaire, à l'ascétisme exacerbée, recourant aux pénitences corporelles, mortifications souvent instrumentalisées, qui visent à se rapprocher de Dieu (Nahel, 2004). Elle est, en outre, confortée par ce discours théologique particularisé qui insiste sur une culpabilité inhérente à la notion de *péché originel* (Saint Augustin), la rédemption étant assujettie dans cette perspective à une réactualisation personnelle, communautaire, empathique et expiatoire (destinée à se racheter en « faisant mourir » une part égotiste et mondaine de soi) de la souffrance du Christ sur la Croix.

Cette forme extrême de piété est thématifiée en Europe médiévale, notamment, par *L'imitation de Jésus-Christ*, par la vie des saints qui ont porté dans leurs corps les *stigmates* des plaies christiques et par des poèmes doloristes paraliturgiques,

² Cet office est constitué des sept prières des heures : *ramšō* (vêpres), *šafro* (matines) etc., le contenu de ces prières étant spécifique à chaque jour de la Semaine Sainte.

³ Témoin en est le texte « Salvifici doloris » -lettre apostolique de S.S. Jean-Paul II, 11 février 1984, article 3- et son insistance sur la rédemption qui « s'est accomplie par la croix du Christ ».

⁴ Si l'islam sunnite orthodoxe est exempt de dolorisme (en dehors du *fakirisme* de quelques confréries soufies), en revanche, des pans importants de la tradition chiite imamite duodécimaine sont résolument doloristes. Cela concerne principalement la commémoration du martyr de l'imam Ḥusayn, mort à Karbalā' (Irak) en 680. Les récits rituels de l'Achoura prennent en effet la forme du *ritā'*, lamentation cantillée qui incite les participants aux pleurs et aux soupirs, en alternance avec les chants de *laḥm* scandés par des participants battant leur coulepe. Il s'agit en fait d'une pratique dévotionnelle pour les fidèles, qui leur permet de revivre cette tragédie d'une manière empathique qui n'est pas sans rappeler le dolorisme chrétien (Vivier-Muresan, 2012).

⁵ Inversement, d'autres auteurs, comme Michel Meslin (1963) et Jean Pépin (2012), sont convaincus que ces extrapolations comparatistes sont tantôt exagérées et tantôt réversibles.

comme la célèbre *séquence*⁶ médiévale du Vendredi Saint, le *Stabat Mater dolorosa*⁷, dont la musicalisation à l'époque baroque (la plus connue étant celle de Pergolèse) est concomitante de son intégration à la liturgie catholique (en 1727) et a contribué, par la suite, au développement du dolorisme dans l'Europe du XIX^e s..

Dans cette terre antique du Levant, favorable aux élans dévotionnels liés aux tragédies religieuses, qui en font le thème d'actes rituels à visée cathartique, les pratiques paraliturgiques populaires maronites ne peuvent donc pas échapper, à la fin du XIX^e s., au souffle du dolorisme romantique, venu d'Italie et de France. C'est ainsi que serait née la version levantine du *Stabat Mater dolorosa*, alimentée par les réminiscences des lamentations d'Astarté à la mort d'Adonis et de celles de Zaynab devant la tête tranchée de son frère, l'imam Ḥusayn. Selon le Père Germanos Germanos⁸, les pratiques de piété populaire « demeurent imprégnées jusqu'aujourd'hui par cette "dérive" séculaire et n'arrivent pas à s'en sortir malgré la réforme liturgique qu'a engagée l'Église maronite lors des trois dernières décennies. La Commission Liturgie du Synode des évêques maronites a ainsi souhaité le remplacement de la célébration du rituel du "chemin de croix" dans les paroisses lors du Carême, par les chants de l'office. Certains évêques maronites ont essayé d'appliquer cette orientation. Malgré cela, les chants doloristes restent privilégiés parmi les fidèles, et si on ne les chante pas, ils considèrent que le rituel n'est pas accompli ».

2. Ségrégation sémiotique modale de la liturgie maronite

La présente recherche propose un pendant sémiotique musical à cette dissociation théologique entre liturgie rédemptioniste et dévotion doloriste, cohabitant *de facto* au sein des rituels du Vendredi saint maronite. Cette approche s'appuie sur le recoupement de cette dissociation d'ordre idéologique avec une ségrégation d'ordre mélodique qui existe entre les hymnes chantées ce jour-là.

Cette opposition concerne prioritairement les modes, manières d'être du phrasé musical au plan mélodique. Or, la description quadripartite de la modalité faite par Tran Van Khé (1968) permet de caractériser un mode donné par : (1) son échelle, ou ensemble ordonné de hauteurs séparées par des intervalles mélodiques [*modalité scalaire*] ; (2) ses degrés forts, élus au sein de son échelle [*modalité polaire et nucléaire*] ; (3) sa formule-type, ou mouvement mélodique caractéristique s'inscrivant entre les degrés forts [*modalité formulaire*] ; (4) son éthos, signification, ou émotion caractéristique, liée à cette formule-type et à la structure sous-jacente [*modalité esthétique*].

⁶ La séquence est un texte poétique composé selon la procédure des tropes sur le mélisme dénommé *Jubilus*, qui est placé sur la dernière syllabe d'un *Alléluia*.

⁷ « Poème rimé de vingt tercets de trois vers célébrant la compassion de la Vierge aux douleurs de son fils crucifié » (Honegger, 1996, p. 973). La composition de cette séquence au XIII^e s. est attribuée au franciscain italien Jacopone da Todi.

⁸ Théologien, Recteur de l'Université Antonine, com. perso. 6/02/2013.

Quant à la sémiotique modale intrasystémique (Abou Mrad, 2011, 2012), elle envisage l'énonciation modale dans son articulation⁹ à base d'unités significatives, se confondant avec les formules minimales pertinentes de l'énonciation, lesquelles s'articulent à leur tour sur la base d'unités distinctives, assimilées aux hauteurs saillantes de ces formules. Ces hauteurs sont dissociées (en termes de traits pertinents) en deux *noyaux métamodaux distinctifs*. C'est le choix de la finale d'un mode donné qui détermine le noyau principal α de celui-ci, en tant que chaîne de tierces passant par cette finale, tandis que le noyau secondaire β recouvre la chaîne de tierces passant par la susfinale. Ainsi ces noyaux constituent-ils non seulement les traits pertinents des unités distinctives des formules minimales significatives, mais (par extension) les *indicateurs sous-jacents* des phrases musicales. L'analyse permet de substituer à celles-ci leurs *lignes nucléaires grammaticales modales*, constituées par la mise en succession des *indicateurs sous-jacents* des degrés forts du profil formulaire. La référence normative en est la *ligne fondamentale $\alpha\beta\alpha$* , qui part d'un degré quelconque du noyau principal, passe par un degré du noyau secondaire pour aboutir d'une manière *transitive* à la *finale* du mode de l'énoncé englobant, signant ainsi la complétude sémantique de la phrase et son statut potentiellement conclusif. Cette courbe modale de référence cohabite néanmoins avec sa variante dénommée *ligne alternative, $\alpha\beta\beta$* , qui se termine par un degré quelconque du noyau secondaire et représente une forme d'incomplétude sémantique, synonyme de statut suspensif (Abou Mrad, 2011).

En adoptant la logique de la grammaire transformationnelle chomskyenne, la *syntaxe modale* est entendue générer non pas des phrases, mais des *lignes syntagmatiques d'indicateurs nucléaires* de base, que des règles transformationnelles convertissent en des *indicateurs syntagmatiques dérivés*, donnant les phrases, moyennant des réarrangements stylistiques, conçus en rapport notamment avec la trame temporelle métrique-rythmique¹⁰, et qui constituent les équivalents des réarrangements morphophonologiques de la grammaire verbale. En ce sens, la *ligne fondamentale $\alpha\beta\alpha$* équivaut à une *phrase-noyau* (déclarative, affirmative etc.), tandis que la *ligne alternative $\alpha\beta\beta$* tient lieu de phrase dérivée (interrogative etc.)¹¹.

⁹ Cette notion d'articulation musicale est empruntée à Nicolas Meeüs (2002 et 2012), qui applique au champ musical les principes linguistiques de la double articulation d'André Martinet (1970) et des niveaux de l'analyse linguistique d'Emile Benveniste (1962).

¹⁰ Ces réarrangements stylistiques consistent dans certains cas -comme celui qui fait l'objet de la présente recherche- en des restructurations scalaires particulières, comme les altérations fluctuantes du dolorisme.

¹¹ « L'architecture de la grammaire générative transformationnelle comportera alors une suite de *règles syntagmatiques* et une suite de *règles morphophonologiques* ayant la même forme de base (règles de réécriture [52]), reliées entre elles par une suite de *règles transformationnelles*. Le composant syntaxique unique éclatera en deux niveaux linguistiques distincts, encore plus abstraits, le niveau syntagmatique et le niveau transformationnel [1, p. 52]. Plusieurs types de transformations sont distingués, selon l'*analyse structurelle* des séquences auxquelles elles s'appliquent et selon leur résultat (le *changement structural* qu'elles font subir à ces séquences) : les *transformations obligatoires*, qui doivent s'appliquer à toute dérivation pour que l'on obtienne une phrase (de la langue concernée [53]), et des *transformations facultatives* ou *optionnelles*, dont l'entrée est déjà une phrase (en fait: l'indicateur syntagmatique sous-jacent à celle-ci) [54]; d'où une distinction fondamentale entre les phrases de la langue: *phrase-noyau* (déclaratives, simples, affirmatives et actives) vs phrases «dérivées» (interrogatives ou impératives, et/ou complexes (coordination, subordination (complétives, relatives enchâssées), et/ou négatives et/ou passives : sorties de l'application de transformations facultatives, à (au moins) une phrase noyau) [55] » (Velicu, 2005, p. 46).

En somme, si la sémiotique modale intrasystémique¹² se rapporte aux structures mélodiques profondes et à leurs dérivations, il revient aux réarrangements stylistiques, donc aux conversions inhérentes au tramage temporel rythmique de la structure de surface -et aux éventuelles fluctuations intervalliques- de déterminer la part extrasystémique (le système signifiant étant la modalité nucléaire et formulaire) de cette sémiotique modale, donnant prise à la notion de *topique musical*. Rapporter les traits sémiques extrasystémiques à des connotations significées, en référence à des schèmes culturels différenciés, et repérer le degré de redondance et de cohésion de ces significations, cela ramène à la notion d'isotopie sémantique, forgée par Algirdas-Julien Greimas (1970), qui permet de révéler la cohérence d'un énoncé par la mise en exergue de la récurrence et de la conjonction de sèmes ou unités minimales de signification¹³.

3. Sémiotique modale du résurrectionnisme maronite

Cet article pose que les hymnes s'inscrivant dans la perspective théologique liturgique rédemptionniste traditionnelle présentent la marque sémiotique modale intrasystémique du cheminement spirituel menant de la Croix à la Résurrection¹⁴. Étant donné le caractère strophique du texte poétique chanté, cette marque est *a priori* indépendante de celui-ci. Elle ne peut donc s'exprimer que par le biais d'une configuration sémiotiquement appropriée et auditivement perceptible du *texte musical* qui est réitéré tout au long des strophes chantées. Il s'agit d'un itinéraire symbolique que le *célébrant (chantant)* et le *fidèle (écoutant)* empruntent et réitérent ensemble, dans le sillage du Christ Jésus. Un tel schéma initiatique ne s'arrête pas *a priori* au *Chemin de Croix* et à l'empathie doloriste avec les souffrances du Crucifié, mais il actualise la Résurrection de Celui-ci, impliquant transitivement l'accomplissement du salut du fidèle sanctifié. Cette hypothèse est confirmée par l'analyse de trois hymnes syriaques traditionnelles du Vendredi saint maronite, dénommées *Bsafroḥ rābo* (A29, ex. 1), *Ōnoḥ Yēšū'* (A31, ex. 2) et *Ya'qubīto* (A39, ex. 3), telles qu'elles ont été enregistrées par le Père Maroun Mrad (moine antonin maronite, 1913-2009)¹⁵.

Le texte musical d'A39 présente, en effet, un profil formulaire mélodique répliatif-biphase (antécédent/conséquent) p_{op} , composé d'une phrase (p_i) répétée, qui

¹² Les approches *endosémiotiques* s'opposent à leurs homologues *diasémiotiques*, en ceci que celles-ci s'appuient sur une connotation mondaine ou référentielle de la signification par le biais d'un métalangage, tandis que celles-là recourent à une dénotation de significativité qui s'envisage à l'intérieur du système signifiant (Meeüs, 1992, p. 57-59).

¹³ « Par isotopie, nous entendons un ensemble redondant de *catégories sémantiques* qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique » (Greimas, 1970, p. 91). Pour des applications de la notion d'isotopie sémantique à des *textes musicaux*, voir : Bartoli, 2000 et Abou Mrad, 2010. Cette notion est explicitée à la note

¹⁴ L'économie du salut est en réalité triphasée : incarnation, mort sur la croix, résurrection rédemptrice. La sémiotique modale peut traduire ce triphasage respectivement par initiale, suspension, conclusion.

¹⁵ Ces chants font partie d'un fond enregistré au Liban entre 1967 et 1972 par le Père Ivar Schmutz-Schwaller (Cologne-RFA) et figurent respectivement sous les codes A29, A31, A39 et A27 dans : Abou Mrad, Nidaa, Chédid, Youssef, Maatouk, Toufic, *Hymnes syriaques de l'office maronite, selon le Père Maroun Mrad*, livre et CD en cours de publication, Antélias, Éditions du Centre d'Études Orientales.

se termine, la première fois (p_o), par une clausule ouverte ou suspensive, dont la finale *ré* a pour indicateur sous-jacent le noyau secondaire β (ou *m*, à tierce mineure), et, la deuxième fois (p_c), par une clausule conclusive en *do*, finale qui a pour indicateur sous-jacent le noyau primaire α (ou *z*, à tierce *zalzalienne*, moyenne ou neutre). Quant à l'étude du *lignage nucléaire grammatical modal*, c'est-à-dire de la succession des indicateurs nucléaires modaux respectifs des degrés forts des syntagmes successifs, elle permet de ramener cette mélodie aux deux lignes nucléaires concurrentes que sont la ligne alternative $\alpha\beta\beta = zmm$ et la ligne fondamentale $\alpha\beta\alpha = zmm$, cette dernière étant récapitulée d'une manière résumée dans la coda cadentielle. Ainsi la tension psychocognitive de la *crucifixion*, qui semble ressortir de la prédominance sémiotique de la ligne alternative $\alpha\beta\beta = zmm$, de caractère interrogatif, tout au long de cette énonciation, ne trouve-t-elle sa résolution (sémiotique et psychocognitive) *résurrectionnelle* qu'en fin de strophe, avec l'avènement *transitif* et *rectionnel* (au sens *grammatical*¹⁶) de la clausule conclusive affirmative.

Exemple 1 : articulation en six niveaux de l'hymne *Ya'qūbūtō* (Mrad A39)¹⁷

niveau 5 : énoncé	$\alpha\beta\alpha$					monodie
niveau 4 : phrase	phrase p ouverte $\alpha\beta(\alpha)\beta$		phrase p close $(\alpha\beta)\alpha$		coda $\alpha\beta\alpha$	
niveau 3 : syntagme	cellule p1		cellule p2		cellule p3c	
niveau 2 : monème	radical IT désinence TF		IT TF		IT TF	
niveau 1 : phonème	I T F		I T F		I T F	
niveau 0 : trait	$\alpha \beta$		$\beta \alpha$		$\alpha \beta$	
chiffre cellulaire :	3-2F $\alpha\beta\beta$		2-1G $\alpha\alpha\beta$		-20D $\beta\beta\beta$	
					-1-2E $\beta\alpha\alpha$	
					1-1D $\alpha\beta\alpha$	

Strophe de tête

Sleq wōmšī-hō - qdon'rad-'i-dō tlo - tō-yaw-mīn dof meṭqarab a-lohōnrahemelayn
hī teš - lam dah-wotīshoqkad

Ce même *lignage nucléaire grammatical modal* se dégage de l'analyse des deux autres hymnes, de forme $p_o p_c$, de l'office maronite du Vendredi Saint : '*Onoḥ Yešū*' (A31, ex. 2) et *Bṣafroḥ rabo* (A29, ex. 3). Celles-ci sont composées à partir de la même mélodie-type zmm/zmz qui est adaptée (réarrangement stylistique-métrique-rythmique, de type *morphophonologique*) à une mesure ternaire, alors que la mesure de l'hymne A39 est binaire.

Exemple 2 : strophe de tête de l'hymne syriaco-maronite '*Onoḥ Yešū*' (Mrad A31)

Bho - nō yaw-mō e - mar mo - ran - lab-nay rô - zeh - l'a-mō lī - tō
Dhad lam men-kūn hū mša-lem lī - - -

¹⁶ La signification modale naît d'une mise en relation réciproque des noyaux de ces pôles dans l'ordre de succession, conformément à la notion grammaticale de « transitivité de relation », élaborée par Charles-Albert Secheyne (1926) et que Nicolas Meeüs (1992b) applique à l'analyse musicale. Cet enchaînement est analysable également en fonction de la notion chomskienne « de gouvernement, qui capte, pour l'essentiel, la relation structurale vérifiée entre la tête d'un syntagme et son complément » (Velicu, 2005, p. 57) ».

¹⁷ La transcription des exemples 1 à 4 est empruntée à Abou Mrad, 2012.

« De fait, A31, doté d'une mesure ternaire, se compose d'une phrase à trois mesures, répétée avec clausule ouverte versus close. A29 est dérivé d'A31 par rajout d'une mesure de remplissage avant la clausule, eu égard à une différence de comptages syllabiques, respectivement 12 et 14. Ainsi les deux premières mesures d'A31 et les trois premières d'A29 fusionnent-elles en une cellule synonyme homonucléaire de la première cellule d'A39, tandis que la clausule ouverte d'A39 et que la clausule fermée d'A31-A29 est synonyme de son homologue d'A31 » (Abou Mrad, 2012).

Exemple 3 : strophe de tête de l'hymne syriaco-maronite *Bṣafroḥ rabo* (Mrad A29)

Bho-nô yawmô šam-lî 'i-dô - mô - rô d'îrê wad'edô - né hlof fūr-qon-an
Wet-tay - ab wô dne'ûl lseh-yûn _ wnes-bûl ha-šê

En outre, ce *lignage grammatical modal rédemptioniste* semble passer les frontières géographiques et culturelles, puisqu'il se retrouve dans l'hymne *Golgotha* (ex. 4) de la liturgie copte du Vendredi Saint, telle qu'elle est chantée par le chœur du Collège clérical du Caire, dirigé par Ibrāhīm 'Ayād (Gabry, 2010, p. 67-82).

Exemple 4 : strophe de tête de l'hymne copte *Golgotha*

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

4. Philologie mélodique des chants doloristes maronites

Le Père Joseph Houry (1992) situe à la charnière entre le XIX^e et le XX^e s. le moment où sont composés deux chants maronites du Vendredi saint sur des vers arabes classiques [de connotation doloriste] à partir d'une ancienne mélodie syriaco-maronite dont deux degrés subissent alors des altérations descendantes : la litanie *Anā l-'ummu l-ḥazīna* (ex. 5), qui paraphrase la thématique de la séquence *Stabat Mater*, et l'hymne *Yā ša' bī wa-ṣaḥbī*, de thématique apparentée.

Exemple 5 : premier verset et répons de la litanie maronite *Anā l-'ummu l-ḥazīna*, d'après Fayrūz (2006, piste 1)

verset

A - nālum - muhazī - nah - wamāmanyu-'az - zī - hā

répons

Fal-ya-kun - maw - tub - ni - ki - ha - yā - tan - li - tā - li - bi - hā

Tandis que cet auteur désigne l'hymne *Ho q̄t̄lo bmesrēn* du Vendredi saint (ex. 6¹⁸) comme portant la mélodie originare de ces chants, le Père Maroun Aoun¹⁹ rapporte la formulation de la coda *Yā man dāq 'alayhā* (ex. 7) de la litanie susdite²⁰ à la mélodie de l'hymne *Qūm fawlōs* du Vendredi saint (Mrad, A42).

Exemple 6 : l'hymne *Ho q̄t̄lo bmesrēn* selon le Père Hage

Hō q̄t̄ - lū bmes - rēn e - mar - fes - hō wan - kī - sū bseh - yūn - ē - mar qūsh - tō

Aussi l'analyse comparative de l'hymne *Ho q̄t̄lo bmesrēn* (ex. 6) avec la coda *Yā man dāq* (ex. 7) met-elle en exergue une correspondance approximative des structures mélodiques profondes, s'agissant des lignes nucléaires *mmm* et *mzmz* \approx *mz(m')z*, mais qui est doublée d'une importante différenciation des structures musicales de surface, notamment eu égard au tramage temporel, caractérisé par une métrique régulière à quatre pulsations isochrones ternaires, pour l'hymne, et par une métrique irrégulière, à six pulsations anisochrones (surtout binaires), pour la coda.

Exemple 7 : strophe de tête du chant maronite *Yā man dāq* (Mrad)

Yā man dāq 'a-lay - hā - fi-rā - qul - wa-hid Wa- qad - ah-ma - la - tid-du-mū' - bi-fay - dīn ma - dīd'

¹⁸ L'exemple 6 réécrit en mesure 9/8 la transcription de cette hymne par le Père Louis Hage (1990, p.145). Quant à la transcription *arythmique* de cette hymne par le Père Paul Achkar (1939), elle épouse un profil formulaire analogue à la version Hage, mais qui en diffère par la finale, respectivement, *ré* et *do*.

¹⁹ Spécialiste de la liturgie syriaco-maronite, directeur du Centre d'Etudes et de Recherches Orientales, com. perso. 22/01/2013.

²⁰ La coda récapitule la seconde moitié du *verset* et la première moitié du *répons* de la litanie.

En revanche, la comparaison de cette coda avec l'hymne *Qūm fawlōs* (ex. 8) confirme pleinement l'assertion de Maroun Aoun. L'adaptation du texte musical d'A42 (mesures 1-2) aux paroles de *Yā man dāq* procède en effet : (1) d'un ralentissement du tempo, conservant la même figuration rythmique de métrique irrégulière²¹, (2) d'un remplissage mélismatique de plusieurs syllabes et (3) d'une altération bémolisante du *la* et du *ré* (en fait : plutôt une fluctuation de ce degré).

Quant à l'analyse musicale du premier verset de la litanie proprement dite et de son répons -effectuée à partir de la version enregistrée par la chanteuse Fayrouz (2006, piste 1, ex. 5)-, elle met en exergue un processus d'adaptation libre à partir de la même mélodie-type altérée : (1) la première moitié de la mélodie-type (ex. 8, mes. 1 ; ex. 7, mes. 1) correspond à la seconde moitié du verset de la litanie (ex. 5, mes. 3-4) ; (2) la seconde moitié de la mélodie-type (ex. 8, mes. 2 ; ex. 7, mes. 2) correspond à la première moitié du répons de la litanie (ex. 5, mes. 5-6). Il reste à déterminer pour cette litanie les processus d'élaboration des fragments musicaux apparemment additifs qui encadrent la mélodie-type originale de la coda, c'est-à-dire : la première moitié de chaque verset et la seconde moitié du répons.

Exemple 8 : début de l'hymne syriaco-maronite *Qūm fawlōs* (Mrad A42)

S'agissant d'une litanie²² atypique qui fait alterner des versets méditatifs, centrés sur la « tragédie christique », vue du point de vue marial, avec un répons fixe qui est prédicatif plutôt que supplicatif²³, la sémantique verbale du verset initial et celle du répons²⁴ -qui résumant la thématique de l'ensemble de la litanie- semblent jouer un rôle non négligeable dans l'élaboration de cette musicalisation.

La première phrase musicale de la litanie, de style cantillatoire mélismatique unipolaire (I=T=F), et de texte déclarant « Je suis la mère affligée », relève d'un processus d'élaboration récursif de type « construction à branchement gauche »,

²¹ Il s'agit d'un rythme de type *aksak*, pris dans un sens large (Brailoïu, 1951), ici, à six pulsations anisochrones : 2+2+3+2+2+2. Cette rythmique relève également de la logique du *quanto* syllabique (Lambert, 2012).

²² C'est-à-dire d'une alternance entre (1) des formules variables de prières, précisant à chaque fois une destination particulière, et (2) une supplique en forme de répons souvent fixe ou se ramenant, en tout cas, à un nombre restreint de formules.

²³ En voici le texte complet :

أنا الأم الحزينة وما من يعزيها - فليكن موت ابنك حياة لطالبيها - أم يسوع قد بكت فأبكت ناظرها - فليكن موت ابنك حياة لطالبيها - هفي على أمة قتلت راعيها - فليكن موت ابنك حياة لطالبيها - نوح الحمام على تشتت أهليها - فليكن موت ابنك حياة لطالبيها - عذارى أورشليم تبكي على بنها - فليكن موت ابنك حياة لطالبيها - تعالوا إلى مريم أمه نعزيها - فليكن موت ابنك حياة لطالبيها.

²⁴ Traduction littérale par les auteurs : (1^e verset) : « Je suis la mère éplorée que nul ne console ! » (répons) : « Que la mort de ton fils soit une vie pour ceux qui la demandent ! ».

selon la terminologie de la grammaire générative transformationnelle²⁵, s'agissant d'une efflorescence formulaire axée sur la corde-mère *fa*. Du point de vue sémiotique modal, il s'agit d'une *phrase déclarative* s'inscrivant exclusivement dans le noyau *m*, principal pour le verset, donc de caractère préparatoire à la phrase négative et exclamatoire « que nul ne console ! », que dénote la fin du premier verset sur *ré*, degré différent de la corde-mère²⁶, même s'il appartient au même noyau, mais surtout de noyau différent de celui de la finale commune de la litanie et de sa coda.

Quant à la supplique méditative et prédicative du répons, « Que la mort de ton Fils donne la vie [éternelle] à ceux qui la demandent ! » elle s'enracine dans la douleur de la mort du Fils pour espérer conséquemment le rachat expiatoire de la vie du fidèle. La phrase musicale qui soutient la première moitié de cette supplique revêt un caractère conclusif qui découle de son élaboration à partir de la conclusion de la mélodie-type centrale de *Qūm fawlōs*, mais que tempère néanmoins la bémolisation du *ré*. Toujours est-il que la phrase qui suit est plus clairement conclusive et semble dériver de la structure sous-jacente *zmz* des mesures 5 et 6 (partie annexe de mesure binaire) du même *Qūm fawlōs*, et ce, en vertu d'une construction syntaxique de type « embranchement droit (récursives à droite) »²⁷.

5. Isotopie sémantique des *stigmates doloristes mélodiques*

Il reste à élucider l'incursion des altérations mélodiques supposées connoter un dolorisme allochtone sur le territoire autochtone des mélodies-types traditionnelles syriaco-maronites. De fait, il s'agit de deux altérations *a priori* autonomes dans leur distribution et leur connotation polysémique, mais qui, par leur conjonction, confirment le topique de l'affliction doloriste et, par leur disjonction contrastive ou par leur disparition, constituent des topiques aux connotations moins funestes.

La première altération est la bémolisation du *la*. Le *la^{db}* (demi-bémol) fait certes partie de l'échelle des mélodies-types ayant pour noyau principal le noyau *z*, comme les mélodies-types étudiées dans cet article, mais le *la^b* en est différent et n'en constitue pas vraiment un allophone scalaire modal, d'autant plus qu'aucune formule relevant des modes traditionnels syriaco-maronites ne comprend une insistance analogue à celle observée ici sur la tierce *fa-la^{db}*. En revanche, l'usage du *la^b* dans les chants doloristes rompt avec cette norme. Ainsi la culmination de la phrase déclarative de la litanie sur le *la^b* (mes. 2), selon un parcours formulaire quasi-symétrique (par rapport au *fa*) de la descente initiale (mes. 1) sur le *ré*, met-elle en exergue un ambitus provisoire « *dissonant* » (selon les critères de la langue tonale harmonique occidentale) de quinte diminuée et réalise un emprunt polysémique à la tonalité occidentale de *fa mineur*, d'une part, et, d'autre part, au mode *Nahāwand muraṣṣa'* de connotation modale ottomane arabisée, qui n'est pas sans comporter

²⁵ Il s'agit de « constructions à branchement gauche (récursives à gauche) [[[...]....]...]: [[[[John]'s brother]'s father]'s uncle] was on the train [32] (génitive récursif) (Velicu, 2005, p. 44, faisant référence à Chomsky, 1965)

²⁶ Processus dit de descente de finale (à partir du degré commun de la teneur-finale que constitue la corde-mère) dans la théorie des cordes-mères élaborée par Dom Jean Claire (1962, Saulnier, 1997). L'analyse en termes de cordes-mères est introduite par le Père Hage (1990) sur le champ des mélodies syro-maronites.

²⁷ [I saw [the cat that caught [the rat that stole the cheese]]] [33] (objet direct récursif) (Vélicu, 2005, p. 44).

un zeste d'occidentalisation. Il s'agit, en tout cas, d'une modalité scalaire intervalle étrangère au langage modal des mélodies syriaco-maronites, même si la structure grammaticale (modale formulaire-nucléaire) profonde de la suite de cette litanie est celle du *Qūm fawlōs* traditionnel autochtone. Pour être confirmé dans son intentionnalité déterritorialisante afflictive, c'est-à-dire dans son statut d'*exosème doloriste*, la *bémolisation polysémique* de la hauteur *la* nécessite qu'une autre donnée musicale appartenant au même *texte* porte en elle la récurrence et la conjonction de ce trait exosémique signifié, créant ainsi une *isotopie sémantique*. Cependant et faisant suite à cette phrase déclarative modalement ambiguë, la phrase négative et exclamatoire du verset ne comporte aucune altération et s'inscrit dans le procès sémiotique intrasystémique qui est propre aux mélodies-types traditionnelles et qui ne fournit donc pas la confirmation isotopique attendue.

En revanche et sans rompre avec ce procès -ou plutôt en s'y superposant au titre d'une sémiotique extrasystémique- la *bémolisation* du *ré*, en signant la référence verbale à la mort du Fils (en début de répons), semble marquer mélodiquement la douleur de la Mère, tandis que l'annulation de ce *bémol* (*ré bécarré*) en fin de répons -et dans le contexte d'une redondance de la ligne nucléaire *zm'z* → *zmz* - connote la sérénité concomitante à l'espérance de rédemption vivifiante, comme si la douleur se transmutait en salvation (ou la rachetait) sur le double plan théologique et musical et ce, même si la résurrection du Fils n'est pas annoncée dans cette lecture ritualisée du récit évangélique de la Passion, la rédemption étant paradoxalement assignée (dolorisme oblige) au procès crucial et non pas au procès résurrectionnel. Et cette fluctuation du *ré* se fait d'une manière apparemment indépendante du phénomène d'attraction (supposant que le *bémol* soit requis en descendant et le *bécarré* en montant).

En fait, la *bémolisation* du *ré*, associée à une structure scalaire de genre chromatique (association dans un tétracorde d'une seconde maxime ou augmentée avec deux petites secondes), si elle est rare en contexte maronite traditionnel, se rencontre dans quelques hymnes syriaco-maronites isolées. L'exemple le plus proche du champ étudié ici est la coda *Kyrie eleison* de l'hymne *Sūgīto* (Mrad A27, ex. 9) du Vendredi saint. Si le *Sūgīto* présente une importante similitude de facture rythmique et formulaire avec l'hymne *Ho qīlo bmesrēn* (ex. 6), cette coda semble reposer sur un *réarrangement morphophonologique altératif scalaire* (de la mélodietype de l'hymne en question), consistant à proposer à partir du même lignage syntaxique nucléaire une structure de surface qui diffère quelque peu du modèle (du point de vue formulaire) et, surtout, qui adopte (du point de vue scalaire) le genre chromatique lié à la *bémolisation* du *ré*. Ce profil formulaire et scalaire rare, tout en étant similaire à celui de la coda de la litanie, ne s'associe néanmoins pas à une poésie doloriste. C'est précisément l'usage fluctuant et intertextuel de la *bémolisation* du *la* et du *ré* qui réalise l'*isotopie sémantique* du dolorisme et, en creux, celle de l'espérance salvifique.

Exemple 9 : hymne *Sūgīto* (Mrad A27)

A - bō gni - zō sha - dar lab - reh dneb-è - fi-rè bkarmeh dāb - rōm brō to - lū-melsoh - yay lad-mō _____
 sha - rī - rō tah-ti - yo - teh sēd _____

Stō-men qā-lōs qū - rī - yā - lā - - - - - yī - son _____

Conclusion

L'étude de l'inférence des procès théologiques liturgiques crucial versus résurrectionniste dans l'élaboration grammaticale modale des structures profondes et de surface de l'énonciation musicale des chants maronites du Vendredi saint confirme l'existence d'un double procès sémiotique modal. Le premier est intrasystémique, c'est-à-dire qu'il est inhérent à l'indexation nucléaire des formules modales ; il correspond, en l'occurrence, à la conversion de la structure nucléaire modale profonde fondamentale affirmative, liée à la Résurrection, en une structure syntaxique interrogative liée à la Croix, qui entretient une tension initiatique et mystérieuse provisoire débouchant transitivement sur l'éthos rédemptionniste et résurrectionniste lié à la ligne fondamentale et à sa clause conclusive. Le second procès est extrasystémique, c'est-à-dire qu'il ne concerne pas l'organisation syntaxique des indicateurs nucléaires ; il correspond ici aux réarrangements (de type morphophonologique) de la structure intervallique (modalité scalaire) de surface, par le biais d'altérations variables intéressant des degrés fluctuants de l'échelle, dont la conjonction isotopique installe l'éthos doloriste lié à la Croix et dont la disjonction connote l'espérance rédemptionniste sans pourtant passer par la résurrection. Cette analyse permet d'abord de confirmer l'approche grammaticale modale générative et transformationnelle en tant que lecture pertinente des procès signifiants des énoncés monodiques traditionnels maronites et, plus généralement, de la région du *Mašriq*. Chemin faisant, elle ouvre la voie à une relecture affinée du fait rituel et de la conception théologique qui lui est sous-jacente, à partir du fait musical qui lui est associé (et ce, d'une manière plus intime que le strophisme apparent ne le laisse entrevoir). Ainsi est-il possible d'envisager une variante rédemptionniste *hétérodoxe* du dolorisme : à suivre le cheminement sémiotique modal de la litanie *Anā l-'ummu l-hazīna*, la Croix serait, à elle seule, vivifiante, donc salvatrice²⁸.

²⁸ D'après le Père Germanos Germanos (com. perso. 6/02/2013), « La piété populaire doloriste, voire "lamentationniste", des chants arabes de la semaine sainte garde la croix comme moyen de salut en la "détachant" du Ressuscité : elle est devenue "la croix de la mort" et non plus "la Croix du Ressuscité", et ce, malgré les réformes liturgiques engagées par le Synodes des évêques maronites au cours des trois dernières décennies ».

Bibliographie

- ABI KHALIL, Rachid, 1995, « L'office maronite de la semaine sainte », *Parole de l'Orient*, Vol. XX, Tome I, Kaslik (Liban), Éditions de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « L'isotopie sémantique en tant que révélateur de l'exosémie musicale », *Musurgia* XVII/1, Paris, ESKA, p. 5-15.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2011, « Unité sémiotique de la *qaṣīda* à répons chez Yūsuf al-Manyalāwī », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 5 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) », p. 53-74.
- ABOU MRAD, Nidaa, 2012 (à paraître), « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia*, XIX/4 (2012), Paris, ESKA.
- ASHQAR, Paul, 1939, *Méodies liturgiques syro-maronites*, Liban, Jounié.
- BARTOLI, Jean-Pierre, 2000, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia* VII/2, Paris, ESKA, p. 61-72.
- BENVENISTE, Émile, 1962, « Les niveaux de l'analyse linguistique », *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, MA : Mouton), réédité in *Problèmes de linguistique générale, vol. 1* (Paris, Gallimard, 1966), p. 31-119.
- BRAILOIU, Constantin, [1951], « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff, p. 301-340.
- CHOMSKY Noam, 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge Massachussets, MIT Press, (trad. fr., 1971, *Aspects de la théorie syntaxique*, Paris, Seuil).
- CLAIRE, Jean, 1962, « L'Évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), p. 196-211, p. 229-245.
- DURING, Jean, 1988, *Musique et extase : L'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris : Albin Michel.
- DURING, Jean, 1994, « 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 : 27-50.
- GABRY, Séverine, 2010, « L'enregistrement des chants coptes. Vers une fossilisation du répertoire ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM, n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », p. 67-82.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, 1970, *Du sens. Essais sémiotiques*, Le Seuil, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF.
- HAGE, Louis, 1971, *Le chant de l'Église Maronite*, vol. 1, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- HAGE, Louis, 1990, *Les monuments du chant maronite : analyse, classements et références*, vol. IIIA, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- HAGE, Louis, 1999, « La modalité du chant syro-maronite », *Études grégoriennes* XXVII (1999), p.143-163.
- HONEGGER, Marc, 1996, *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas.
- JEAN-PAUL II, *Salvifici doloris*, Lettre apostolique, Rome, 11 février 1984
- KHOURY, Joseph, 1959, « Introduction à la musique syro-maronite », *La revue sacerdotale*, pp.230-244.

- KHOURY, Joseph, 1992, *Tarānīmūnā, Les chants syriaques de l'Église d'Antioche des maronites*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- LAMBERT, Jean, 2012, « Le "quanto syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, RTMMAM n° 6 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », p. 19-42.
- MARTINET, André, 1970, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.
- MEEÛS, Nicolas, 1992a, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale* (juin 1992), p. 57-59. Version revue (2008) <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>.
- MEEÛS, Nicolas, 1992b, « Transitivité, rection, fonctions tonales. Une approche cognitive de la tonalité », *Analyse musicale* 26 (février 1992), p. 26-29. Version revue (2008) : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/spip.php?article28>.
- MEEÛS, Nicolas, 2002, « Musical Articulation », *Music Analysis*, vol. 21, Issue 2, July 2002, p. 161-174.
- MEEÛS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, n° 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 11-18.
- MESLIN, Michel, 1963, « Liturgie et science des religions. Note à propos d'un livre récent », *Revue de l'histoire des religions*, tome 163 n° 1, p. 53-76.
- MONELLE, Raymond, 2007, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *Sens et signification en musique*, Martha Grabocz (éd.), Paris, Hermann Éditeurs, p. 177-194.
- NAHEL, Jean-Luc, 2004, Aspects culturels, spirituels et religieux de la douleur, Journées d'études APF Formation- Unesco- Paris
- PÉPIN, 2012, « Antiquité - Le christianisme primitif », *Encyclopædia Universalis*, Paris, version CD-Rom (2012).
- SAULNIER, Daniel, 1997, *Les modes grégoriens*, Paris, Tournai, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes.
- SECHEHAYE, Charles-Albert, 1926, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, Champion.
- TABET, Jean, 1972, *L'office commun Maronite, Étude du Lilyo et du Safro*, Kaslik (Liban), Bibliothèque de l'Université Saint-Esprit de Kaslik.
- TRAN Van Khé, 1968, « Modes musicaux », *Encyclopædia Universalis*, Paris, vol. XI, p. 148-153.
- VELICU, Anca-Marina, 2005, « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64, http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf.
- VIVIER-MURESAN, Anne-Sophie, 2012, « Pour comprendre l'Iran chiite », *Revue Croire* (27 août 2012).

Discographie

- ABOU MRAD, Nidaa, CHÉDID, Youssef, MAATOUK, Toufic, s.d. (à paraître), *Hymnes syriaques de l'office maronite, selon le Père Maroun Mrad*, livre et deux CD, Hadath-Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine.
- FAIRUZ, 2006, *Vendredi Saint : chants sacrés orientaux*, CD, Beyrouth, Voix de l'Orient, Abdallah Chahine.