

SUR LE CONCEPT DE MUSIQUE JUIVE

Frank Alvarez-Péreyre

ENTRÉE EN MATIÈRE

En ce début du XXI^e siècle, l'étude des activités de l'homme et de ses créations est soumise à plusieurs forces. La première revient à suivre sans sourciller le chemin somme toute bien balisé de la science, dont la rationalité constitue le soubassement. La deuxième soumet l'activité intellectuelle du chercheur aux feux de l'évaluation rétrospective. Cette dernière se justifie alors ou bien au nom du principe critique que toute science s'applique à elle-même; ou encore par la conviction que la démarche scientifique ne serait pas purement spéculative et que — activité sociale parmi d'autres — elle trouverait sa raison d'être et ses traits constitutifs au sein même des groupes sociaux et de leur histoire. Un troisième élément intervient encore. Il s'agit de la place faite, dans la pratique scientifique, aux conceptions que la société dont traite le chercheur peut avoir sur elle-même et sur ses productions.

Appliquée à la musique juive, la démarche qui sera adoptée dans les lignes ci-dessous s'appuiera sur les trois tendances qui viennent d'être citées. Car l'histoire des acquisitions scientifiques montre qu'il n'y a pas de concept intangible et que le regard porté sur l'objet choisi dépend grandement de déterminants culturels et sociaux, de l'histoire du chercheur aussi. En ce sens, l'évaluation rétrospective de l'activité scientifique s'impose et, avec elle, celle des concepts de base.

Mais l'approche sereinement scientifique s'impose tout autant. C'est que la systématisme dans l'analyse conduite au nom d'un point de vue et de critères bien identifiés — tout relatifs qu'ils soient — permet d'explorer pour elle-même chacune des facettes de l'objet. Cette entreprise rigoureuse est nécessaire puisqu'elle vise à éclairer ces facettes dans leur singularité relative et dans leurs relations réciproques.

Faire droit, enfin, aux points de vue culturels internes, c'est instituer l'un des carrefours où se croisent les regards externes et internes. De cette manière, le scientifique marque son souci d'identifier les conditions de relativité qui s'attachent à son regard. Il se donne par ailleurs un outil

particulièrement sensible pour l'exercice de cette relativité, qui ne saurait s'épuiser dans une infinie culpabilisation face à l'objet ou à l'abandon ambigu dans un relativisme absolu.

La perspective d'ensemble que l'on vient de dresser à grands traits semble particulièrement pertinente pour introduire à une réflexion sur le concept de musique juive. Avec celle-ci, nous sommes tout d'abord confrontés à un objet qui a une longue histoire; qui s'appuie sur un certain nombre de cadres, de pratiques et de principes; qui met en jeu des acteurs différenciés, dont l'activité peut être conçue comme la somme d'un certain nombre de productions culturelles, autant que comme la mise en oeuvre des cadres, des pratiques et des principes évoqués. Et ne perdons pas de vue que cette musique juive se manifeste au moins substantiellement au carrefour d'une triple matière sonore, textuelle et rituelle. Éminemment liée à l'histoire des individus et des groupes qui la font, la musique juive doit encore son existence — voire sa reconnaissance ou son label d'authenticité — aux dynamiques et fractionnements culturels et sociaux internes à la société juive, aussi bien qu'aux effets et aux raisons des relations avec ce qui n'est pas juif.

Notre discussion du concept de musique juive ne saurait donc être prescriptive dans son essence. Elle va plutôt s'intéresser, dans un premier temps, aux façons dont ce concept a été élaboré dans le cadre des approches scientifiques modernes de l'objet "musique juive". Il ne s'agira pas de recenser purement et simplement les définitions proposées pour les comparer entre elles. Celles-ci devront être éclairées par les différentes façons — analytiques et institutionnelles en particulier — dont la musique juive se voit spécifiée, identifiée, reconnue. Il apparaîtra alors qu'une certaine continuité de principe existe entre les points de vue modernes et des positions anciennes quant aux bases philosophiques qui sous-tendent les définitions. On verra également comment s'opère une hiérarchisation des répertoires et des pratiques, au nom de la singularité hébraïque ou juive de cette musique.

La deuxième partie de cet article s'attachera aux termes d'un paradoxe apparent: celui qui naît quand on confronte, d'un côté, ce que les chercheurs retiennent pour constituer le concept de musique juive, de l'autre, les méthodologies qu'ils emploient et les matériaux auxquels ils s'attachent en priorité. Ce paradoxe grandira quand on évoquera le statut des conceptions internes qui s'attachent à la notion de musique juive. Afin de tenter de résoudre ce paradoxe, il faudra s'intéresser à la fois au commerce qu'entretient le chercheur avec les

conceptions internes à la culture et aux raisons de ses choix méthodologiques. On constatera par ce biais que le chercheur est à la croisée d'un certain nombre de contraintes qui tiennent à la fois d'une histoire des modèles scientifiques et d'une socio-anthropologie de la recherche appliquée à la musique juive.

I. LES CRITÈRES DE L'APPROCHE SCIENTIFIQUE

Datera-t-on l'émergence d'une science de la musique juive des notations ou des relevés effectués par Ovadia le Prosélyte, par A. Beer ou par E. Birnbaum; des essais bibliographiques réalisés dès le XVI^e siècle; des collectes et des travaux menés au sein de la Société de musique juive populaire ou de la Société historique et ethnographique juive (créées toutes deux en 1908 à Saint Pétersbourg) par exemple?

Les limites de cette contribution ne permettent pas de trancher sur cette question ni d'en faire un débat en soi. On peut supposer que les relevés effectués par Ovadia le Prosélyte — pour ne prendre que ce cas — n'étaient pas intégrés dans le cadre d'une investigation scientifique. Il est certain, par ailleurs, que l'histoire des sciences ne procède pas par étapes tranchées. Notre propos ne visant pas à l'exhaustivité et privilégiant le caractère démonstratif, on s'intéressera plutôt mais non exclusivement à la période qu'I. Adler fait commencer avec A.Z. Idelsohn en qualifiant ce dernier de “père de la musicologie juive moderne” (1984: 89).

La qualité reconnue à A. Z. Idelsohn vient de ce qu'il a fait oeuvre d'historien et de collecteur, de théoricien et de descripteur; de ce qu'il a largement ouvert les limites géo-culturelles des répertoires jugés pertinents pour la connaissance de la musique juive; de ce qu'il a concilié jusqu'à un certain point l'importance respective des faces langagière et musicale de la matière sonore, des modalités orales et écrites de la tradition; de ce qu'il a insufflé une dynamique particulière, à vocation institutionnelle, en direction de générations de futurs collecteurs et savants. Si la musicologie juive moderne se définit bien par l'ensemble de ces traits, c'est en les envisageant solidairement — à côté des définitions — que peut apparaître plus nettement ce qui se conçoit sous le terme de musique juive.

De quelques définitions explicites

Après s'être demandé s'il convient de dire “musique juive ou musique hébraïque”, ayant précisé que “la première expression englobe la

seconde” et que “l’inverse n’est pas toujours vrai”, L. Algazi (1960: 363) récuse toute tentative de définir la musique juive par référence au *critère biologique* considéré comme tel. Bien que non exprimé, on peut supposer qu’un réel consensus réunirait, sur les mêmes positions, nombre des collègues de L. Algazi.

D’autant que ceux-ci donnent, à l’inverse, la faveur à ce que I. Adler (1984: 87) appelle le critère fonctionnel, avant de citer la définition proposée par C. Sachs en 1957 au Congrès mondial de musique juive et retranscrite par B. Bayer (1972: 555): “Musique faite par des juifs, pour des juifs, en tant que juifs”.

Triviale dans son apparence, aux yeux de l’anthropologie, cette définition met en avant un phénomène culturel auquel se réfèrent, quant à sa nature et à ses composantes, ceux qui la produisent et la consomment. Entrent donc là les répertoires et leurs raisons d’être; les usages et les fonctions; les participants directs et indirects; les justifications internes qui, en synchronie et en diachronie, motivent cette musique juive pour elle-même et en relation à l’édifice culturel plus global par lequel se définit le monde juif.

Cet ensemble de traits semble du coup exclure le seul recours à un *critère esthétique* qui tiendrait, selon les cas, d’une théorie biologique déguisée ou de la référence à des canons philosophiques dont on sait qu’ils participent, sous ce terme là, d’une histoire culturelle particulière et donc non universelle.

Si l’option fonctionnelle semble donc globalement retenue au détriment des points de vue biologique et esthétique, deux autres critères interviennent très largement dans le débat. Se faisant l’écho de nombreux spécialistes, Léon Algazi (1960) les nomme “authenticité” et “ancienneté”. Parmi des répertoires par ailleurs fonctionnellement acceptés, le degré trop poussé d’influences venues du monde non juif invaliderait — au titre de l’authenticité — la qualité véritablement juive de certains d’entre eux. Parallèlement, une hiérarchie devrait être établie, au nom de l’ancienneté relative et différente qui s’attacherait aux uns et aux autres.

Au strict plan des définitions, la musique juive se voit donc essentiellement identifiée sur la base concurrente du critère fonctionnel et des critères d’ancienneté et d’authenticité. Ceci conduit alors les chercheurs à un double mouvement: l’obligation de tenir compte du plus grand nombre possible de répertoires pertinents au sein du monde juif; la tendance à établir une hiérarchie entre ces répertoires différents. En somme, tous les répertoires seraient foncièrement légitimes parce que

fonctionnels. Mais tous n'auraient pas le même degré de légitimité, eu égard à leur ancienneté et à leur authenticité respectives.

Les caractères généraux de la musique juive

Si l'on quitte le seul domaine des définitions pour s'intéresser aux présentations qui sont faites de la musique juive, on constate alors que les chercheurs suivent généralement un modèle de base. Leur objet s'y voit défini par le biais de deux sous-ensembles de traits.

Le premier d'entre eux correspond à une progression: du critère historique au critère musical, en passant par le critère fonctionnel. Ce sous-ensemble constitue la charpente quasi obligée de toute description — générale, synthétique ou détaillée — de la musique juive. Cette dernière est avant tout inscrite et présentée dans un cadre historique où s'égrènent des époques successives, en partant des temps anciens pour arriver à la période contemporaine. A l'intérieur de chacune des époques apparaissent différents répertoires qui sont distingués sur des bases fonctionnelles. Vient enfin la référence aux traits musicaux et littéraires qui s'attachent à ces différents répertoires.

Le deuxième sous-ensemble correspond à un tout autre axe de présentation puisqu'il s'intéresse aux matériaux eux-mêmes. Ce qui est mis en avant ici c'est, d'une part, la série des matériaux culturellement constitutifs de la musique juive, d'autre part l'inventaire des matériaux globalement disponibles pour la connaissance de cette musique. Dans le premier cas, le lecteur se voit expliquer certaines des problématiques fondamentales qui sont au cœur des traditions musicales juives, liturgiques ou non liturgiques, populaires ou savantes. Dans le deuxième cas, le même lecteur se voit présenter les limites techniques à l'intérieur desquelles la connaissance de son objet est inscrite.

Au carrefour des deux sous-ensembles, la musique juive est prise en charge par l'intermédiaire d'un modèle où interviennent des forces qui n'ont pas le même statut et dont l'articulation reste à mener. La trame de ce modèle est essentiellement historique. A son sujet, on doit se demander si la présence de l'histoire sous cette forme correspond, chez le chercheur, à une simple habitude de présentation intellectuelle des données ou bien à une problématisation intrinsèque de la musique juive. On serait tenté de privilégier la première hypothèse.

Le même modèle fait par contre la place à cette question sur la nature intrinsèque de la musique juive au moment de la discussion sur les

matériaux. Mais il ne prend que faiblement en charge l'écart qui existe entre la mise à plat des données constitutives liées à la nature de la musique juive (le lien entre oralité et écriture par exemple, ou encore le statut hiérarchique établi, de façon interne, entre le liturgique et le non liturgique) et l'énoncé des types de matériaux auxquels les chercheurs ont effectivement accès pour traiter des problématiques centrales.

Enfin, là où ces problématiques sont abordées déjà dans le cadre de la présentation historique, à propos de tel ou tel répertoire défini fonctionnellement, il faut bien constater combien l'écart reste sensible entre la présentation qui en est faite à cette occasion, le recensement des matériaux requis pour l'étude et l'évaluation de ceux des matériaux qui sont effectivement disponibles.

Des hommes et des institutions

Si la compréhension d'un concept passe par une analyse des définitions qui en sont données; si cette même compréhension peut s'aider d'une évaluation des traits explicitement retenus pour caractériser ce que le concept recouvre, il paraît utile, en principe, de s'intéresser aussi aux hommes qui ont touché de près à la musique juive avec une double vocation scientifique et sociale. A titre d'exemple, on évoquera brièvement deux personnalités: Salli Levi et A. Z. Idelsohn.

A propos du premier, P.V. Bohlman écrit (1986: 253): "Levi preferred not to enter into the long-standing debate concerning the limits of Jewish music, defining it instead, as the product of Jewish musicians who naturally create from the Jewish heritage with which they are imbued. This formulation was important for several reasons. First, it was broad in scope, thus not excluding the work of musicians who had not consciously included Jewish elements in their works. Second, it allowed Levi to bind his vision more tightly to existing concepts of Zionism, which by necessity was attempting to bring greater numbers of Jews from Europe to Palestine!".

Salli Levi (tout comme A.Z. Idelsohn) a eu une activité polymorphe. Liée à des idéaux, cette activité était teintée fortement par une éducation et une histoire personnelles et par la confrontation de ces éléments constitutifs aux réalités de l'époque. Quelle conception de la musique juive se dégage de cet ensemble? P.V. Bohlman insiste à juste titre sur le caractère pragmatique et ouvert des conceptions de S. Levi en la matière. Des nécessités idéologiques, historiques et sociologiques expliquent une

telle tolérance. Les accomplissements et les positions de S. Levi reflètent globalement une vision de la musique juive dans la longue durée et le souci de créer de nouveaux outils.

Avec A.Z. Idelsohn on retrouve l'ampleur des projets, la multiplicité des moyens envisagés et des tâches accomplies, la conscience d'une mission et d'une double inscription dans l'histoire, par référence aux besoins du moment et aux continuités culturelles. Mais pour en rester à notre discussion autour du concept de musique juive, on s'attachera essentiellement à ce qui a pu être dit des conceptions d'A.Z. Idelsohn sur le sujet.

Selon E. Gerson-Kiwi, la musique juive se confond, chez A.Z. Idelsohn, avec la musique liturgique: "the Jewish nature of music can only be detected in the innermost circle of its sacred melody" (1986: 49). Et plus loin, sous la plume du même auteur, on peut lire: "where shall we look for the true and undiluted expression of Jewish song. No doubt, the world of musical liturgy, especially of biblical cantillation, psalm reading, hymnology and prayer-tunes, will always remain the nucleus of Jewishness in music" (1986: 49).

Ajoutons à ce diagnostic — qui rejoint si directement ce que disaient les définitions — une double conviction (Gerson-Kiwi 1986: 51): "...there exists a kind of "Urlinie", a binding single melody for all the Jewish liturgies, the origin of which should go back to pre-exile times"; "the similarity of melodies was, apparently, not so much based on the note-to-note conformity of melodies in oral traditions, as on the conformity of more complex characters of melody or models of tunes, which may be the same without being strictly identical".

Ces conceptions expliquent, en partie du moins, qu'A.Z. Idelsohn ait envisagé, au delà de la création de chœurs représentatifs de styles régionaux particuliers, une unification ultime des mélodies: au nom d'un chant d'Israël qui peut d'autant plus facilement voir disparaître les particularismes que ces derniers, pour A.Z. Idelsohn, sont la marque de l'esprit de la dispersion et que, fondamentalement, les musiques juives auraient une même origine et procéderaient d'une même essence culturelle.

Relions désormais les fils conducteurs apparus successivement à propos du concept de musique juive et constatons tout d'abord la convergence massive des données autour d'un postulat: si l'approche fonctionnelle de la musique juive est, rationnellement, la seule qui soit tenable aux yeux de la plupart des spécialistes, il n'en demeure pas moins

qu'une hiérarchie est établie par ceux-ci entre un coeur et une périphérie. Le coeur, c'est la liturgie qui a, en son centre, la cantilation. Le critère fonctionnel et les critères d'ancienneté et d'authenticité fondent cette conviction qui n'est pourtant pas aveugle au point d'ignorer les emprunts aux mondes non juifs et la place de la musique paraliturgique et populaire.

Est-ce l'ancienneté de l'objet; l'impact du facteur historique, centralement constitutif de l'identité d'Israël; le poids, dans les sciences humaines, des modèles explicatifs à vocation historique? Est-ce l'un de ces facteurs ou les trois à la fois? Force est de constater, en tout cas — et c'est un deuxième enseignement — que la vision de la musique juive, au plan explicatif et analytique, reste très majoritairement historique. Cela semble induire tout autant les démarches globales de la recherche que les outillages méthodologiques et les programmes particuliers de travail.

Or, et en troisième lieu, la musique juive semble aussi devoir être conçue au nom de problématiques structurelles et culturelles dont l'histoire n'est certainement pas absente mais où se rejoignent des traits d'une nature et d'un impact autres. Il convient d'évoquer ici — dans une perspective plus anthropologique — les fonctions, les usages et les rituels; la part constitutive et essentielle du versant écrit et du versant oral; la multiplicité, la différenciation et la nécessité corrélatrice des différents types d'écrits; la statut, les modalités, les raisons d'être, les évolutions, dans le temps et dans l'espace, de l'oralité; la sociologie des différents éléments propres à la musique juive comme fait social et culturel; et encore, l'oublierait-on, la teneur musicale, l'identité musicale des répertoires à considérer du strict point de vue musicologique mais aussi en relation avec l'ensemble des facteurs réunis ci-dessus.

II. UNE IDENTITÉ VOILÉE

Le tableau que l'on vient de dresser et les tendances qui le constituent conduisent désormais à se demander:

- quelle part respective faire aux points de vue historique et anthropologique dans la compréhension de la musique juive?
- quelle extension donner au terme "musique" et, par conséquent, quelle légitimité accorder respectivement à la seule face musicale et à l'insertion de celle-ci dans un complexe beaucoup plus large de données?

- comment caractériser ce complexe, dans ses constituants et ses logiques internes?

Les modèles de l'analyse musicologique

S'intéressant à la définition des langues juives, le linguiste C. Rabin (1981) postulait qu'il convient de ne pas confondre l'histoire de ces langues et ce qui caractérise celles-ci en propre. Ainsi posée, l'alternative laisse entière la possibilité d'une analyse des faits de type philologique. Or ce point de vue a globalement inspiré l'essentiel des travaux consacrés aux différents témoignages de la musique juive, liturgique, paraliturgique ou profane. L'un des exemples les plus éclairants de cette tendance reste l'ouvrage classique d'E. Werner, *A Voice Still Heard* (1976). Si de telles études ont permis de repérer les filiations et les infléchissements stylistiques, les héritages et les ruptures, elles ont laissé presque entier ce que les définitions et les appréciations générales de la musique juive appellent, à savoir la compréhension de ses traits intrinsèques.

A côté du modèle philologique et sans toujours le contredire, le modèle comparatif a motivé de nombreux travaux, dont les exemples les plus massifs et les plus parlants sont dus à A.Z. Idelsohn. Faisant droit à la diversité régionale et temporelle des répertoires, l'approche comparative a permis de rassembler et de hiérarchiser des quantités significatives de matériaux et d'introduire face à ces derniers un ordre conceptuel différent de ce que proposait l'option philologique. Mais le point de vue comparatif a été tributaire — tout comme l'hypothèse philologique sur ce point — d'une propension à atomiser les données musicales, à ne pas rechercher quelles en sont les articulations sous-jacentes.

Dire cela n'est pas introduire subrepticement un modèle structural. C'est d'abord constater que l'atomisation des données musicales (à propos du *luaḥ zarka*, par exemple) va à l'encontre des habitudes culturelles les plus récurrentes. Les descripteurs de la musique juive ne savent-ils pas, par expérience, que la comparaison terme à terme des *te'amim* ne peut constituer une fin en soi puisque le *luaḥ zarka*, fondamentalement, une raison d'être relative au sein d'une dynamique culturelle inscrite dans un double ancrage temporel et fonctionnel?

Dans cette revue des tendances de la recherche appliquées au versant musical de la musique juive, il convient encore d'évoquer au moins un troisième type d'analyse. Celui-ci fait droit, concurremment, aux problématiques générales de la musicologie et à la nature éminemment

culturelle des solutions musicales. A titre d'exemple, évoquons des travaux consacrés récemment à la musique liturgique des juifs de San'a (Arom and Sharvit 1994). Ici, les données propres à la musique sont appréciées au sein d'un système dont l'ensemble des règles musicales et culturelles est décortiqué. La vocation anthropologique d'un tel modèle est claire. Sa dynamique et ses résultats sont loin de représenter un courant dominant dans le champ de la musique juive; mais ils montrent une voie qui, quoique difficile, éclaire d'une manière particulièrement novatrice les ambitions affichées par la musicologie attachée aux traditions musicales juives.

Au point où l'on en est, force est de relever un paradoxe dont il faudra déterminer s'il n'est qu'apparent ou s'il est plus fondamental. Ce paradoxe tient au fait que les spécialistes de la musique juive postulent une définition large, non exclusivement musicale — sachant par expérience dans quel paysage culturel plus global s'insèrent les données sonores — tout en présentant une analyse des données qui, majoritairement, semble vite laisser en chemin une analyse détaillée et articulée du complexe d'éléments dont ils laissent pourtant entendre qu'il est constitutif de leur objet et de sa définition.

Ajoutons ici un point essentiel qui devrait permettre de centrer de façon encore plus précise le débat qui vient d'être posé. Dans l'introduction qu'il consacre au catalogue des notations manuscrites hébraïques, I. Adler s'attache à l'identité des documents disponibles pour commenter: "Only 'music' and more precisely musical 'innovations' seem to have been considered worth notating. Recitatives and other items of traditional chant were hardly thought of as 'music'...". (Adler 1989: xxxvii)

Devant quelle situation nous trouvons-nous désormais? Nous devons d'abord considérer, en suivant les dires des spécialistes, que dans l'ensemble des répertoires de musique juive fonctionnellement pertinents, le coeur de ces répertoires et de cette musique est constitué par ce qui a trait à la liturgie, dans ses différentes composantes et en particulier la cantilation. En deuxième lieu, toujours aux dires des spécialistes, la liturgie, comme fait de culture, est certes constituée de musique mais s'appuie sur un complexe d'éléments sonores, textuels et rituels liés entre eux par un certain nombre de règles et de principes qui dépassent la nature strictement orale, écrite ou fonctionnelle des données brutes. En troisième lieu, la quantité et la nature des matériaux musicaux disponibles pour l'étude de la musique juive ne permettent qu'un aperçu

partiel de répertoires dont il se confirme que leur épaisseur et leur raison d'être ne seraient que partiellement musicales. Ajoutons encore que les analyses des spécialistes sont tributaires de modèles intellectuels rigoureux et bien identifiés, dont la nature même empêcherait toutefois — jusqu'à un certain point — une vision plus systématique et englobante de l'objet d'étude.

Il reste enfin à se demander si un parallélisme réel existe entre les appréciations générales des spécialistes sur la musique juive et une tendance, interne à la culture, à considérer cette musique comme liée à un ordonnancement culturel qui ne trouverait pas sa source et sa cohérence dans la seule musique. Ce constat de parallélisme paraît fragile, pourtant; car le point de vue culturel interne est largement sous-estimé, sinon méconnu; et il y a un écart trop grand entre les appréciations générales des spécialistes à propos de leur objet et leur façon de s'attacher concrètement à celui-ci.

Les critères du point de vue anthropologique

Les spécialistes de musique juive insistent à juste titre sur la nécessité qu'il y aurait à prendre en compte une quantité importante de matériaux très différents par nature et tous également pertinents. Il est difficile de citer ici mot pour mot la longue présentation, à la fois synthétique et argumentée, qu'en donnait I. Adler (1984: 87, 88). La lecture de ces lignes est décisive parce qu'elle met en avant les problématiques essentielles qui fondent la musique juive. En suivant le raisonnement d'I. Adler, nous relevons:

- l'existence d'une masse considérable d'écrits de tous types;
- l'importance de ces écrits pour l'étude externe;
- le besoin d'un recours aux traditions orales pour l'étude interne;
- la singularité de la musique juive, inscrite au carrefour de l'oralité et de l'écriture;
- dans ce dernier cas, la relation univoque entre écriture et code écrit et normalisé (c'est-à-dire les *te'amim*);
- la nécessité d'un travail et d'un lien constants entre sources écrites et orales;
- la double dialectique qui existe entre les données anciennes et les données vivantes pour leur validation réciproque;
- la signification globale de cette dialectique.

L'énoncé programmatique que présente I. Adler a une valeur anthropologique qui dépasse largement le seul sort des données strictement musicales. Et cet énoncé présuppose non seulement de vastes connaissances mais encore une méthodologie que l'on qualifiera de pluridisciplinaire.

Le recours au qualificatif de pluridisciplinarité — au delà de l'évidence théorique qui semble s'y attacher à propos de la musique juive — présente pourtant des difficultés. Car l'approche pluridisciplinaire ne consiste pas simplement à rassembler des compétences techniques. Elle implique une construction intellectuelle qui dépasse la qualité intrinsèque des outillages, pour prendre en compte l'essence même du phénomène complexe que les disciplines différentes ont pour vocation d'éclairer.

Dans ce contexte, il faut bien relever qu'en matière de musique juive, c'est le cloisonnement des disciplines qui prévaut globalement. Par delà ce cloisonnement, il y a bien une difficulté conceptuelle qui se fait jour, si l'on veut honnêtement caractériser et expliquer, par exemple, l'extrême difficulté dans laquelle se trouvent les linguistes et les musicologues à propos d'un éventuel travail mené en commun sur les phénomènes de cantilation. De même, la dimension ethnomusicologique implique-t-elle de lier, au moins, les aspects ethnographiques et les aspects musicaux oraux; d'établir plusieurs ponts entre données d'oralité et données écrites. Or, n'est-il pas symptomatique que les rares spécialistes qui s'aventurent dans ce territoire (dont Sharvit, 1982) s'attachent, dans la très grande majorité des cas, au seul texte biblique et à sa cantilation?

L'absence d'intérêt est presque générale quand il s'agit de la Michna, de la Guemara ou du Zohar, par exemple. Cette absence là est notable, s'il est vrai que la liturgie et la cantilation constituent le coeur même de la musique juive. Certains diront que la Michna, la Guemara ou le Zohar ont peu à voir avec la liturgie et la cantilation. Ce diagnostic a quelque pertinence s'il veut manifester les différences fonctionnelles, rituelles, de ces types de répertoires. Mais pour ce qui est des dialectiques de l'oralité et de l'écriture d'une part; pour ce qui est d'une approche des points de vue interne sur la liturgie et la cantilation — en incluant d'ailleurs la cantilation du texte biblique lui-même —, le silence des chercheurs sur ces répertoires-là est lourd de conséquences au regard d'une identification globale de la musique juive.

L'élargissement des perspectives concrètes de la recherche n'est pas impossible, semble-t-il (Wolberger 1990; Alvarez-Péreyre 1990). Il est

vrai qu'il appelle un certain nombre de révisions théoriques ou méthodologiques, certaines évaluations rétrospectives et des tentatives nouvelles. Un exemple particulièrement éclairant est fourni, dans ce contexte, par l'étude que R. Flender (1992) a consacrée aux Psaumes.

L'analyse de ce chercheur et les résultats qu'il présente reposent sur une démarche d'ensemble qui réunit différents impératifs: une prise en compte incessante et fine des fondements écrits et oraux du judaïsme et de leurs continuelles et multiples interrelations; une intégration essentielle et originale de la dimension historique; une sensibilité poussée aux différents plans constitutifs de la psalmodie; une conception systémique des données culturelles pertinentes. A ces impératifs théoriques et méthodologiques s'ajoute une importante condition intellectuelle: une évaluation constante et rigoureuse des traditions scientifiques successives qui ont pris la psalmodie pour objet d'étude au cours des âges. Or cette évaluation critique des démarches scientifiques antérieures a pour objectif majeur d'éclairer leurs présupposés théoriques et méthodologiques en signalant ce que ces présupposés peuvent signifier dans l'optique d'une démarche d'ensemble adéquate.

Facteurs intellectuels et facteurs sociologiques

Face à un objet complexe, qu'ils définissent globalement de façon pertinente, les travaux sur la musique juive se caractérisent en somme par trois traits, qui indiquent du même coup ce que les spécialistes entendent sous le concept de musique juive.

Le premier tient à la fois à la large domination du point de vue historique ; à la place secondaire qui est accordée au point de vue anthropologique et à la difficulté à concevoir que le point de vue historique et le point de vue anthropologique puissent constituer deux versants légitimes et articulés d'une entreprise d'ensemble.

Le deuxième trait, c'est l'extrême difficulté qu'ont les chercheurs à traiter de la musique juive d'un point de vue interdisciplinaire, alors que les problématiques fondamentales qui caractérisent leur objet font d'un tel point de vue une condition essentielle de la description.

Le troisième trait est lié à l'absence quasi générale d'évaluation des courants intellectuels et scientifiques qui, à un degré ou un autre, façonnent les études particulières. Cela vaut aussi bien pour les grandes options théoriques que pour l'outillage méthodologique le plus quotidien (ainsi, par exemple, des dénominations les plus courantes en matière

d'analyse des faits liturgiques).

Si ces trois traits sont tout à fait déterminants, leur seule réévaluation ne serait pas suffisante. Car un dernier facteur vient compliquer un peu plus la tâche de l'analyste de la musique juive.

Ce facteur tient à ce que les spécialistes — aussi bien ceux qui sont engagés dans la tradition et les pratiques juives que ceux qui ne le sont pas, à titre personnel — établissent bien souvent une cloison rigoureuse et étanche entre la démarche scientifique appliquée à la musique juive et ce qu'ils savent par ailleurs ou peuvent savoir facilement quant aux dynamiques culturelles internes qui motivent et justifient cette musique (entendue ici aussi bien sous son angle musical le plus étroit ou par le biais de ses différentes composantes).

La raison d'être de cette attitude semble avoir une double source. La première tient à l'extrême difficulté dans laquelle se trouvent les Humanités quand il s'agit de statuer sur la place qu'il convient d'accorder, dans la description scientifique, aux points de vue qu'une culture a d'elle-même ou exprime sur elle-même. Pour les uns, l'acceptation de tels points de vue signifie la fin de la science. Pour les autres, cette acceptation se substitue purement et simplement à toute rigueur scientifique. Pour d'autres encore, les points de vue internes ont une place particulière et légitime, au sein d'une démarche scientifique qui ne démissionnerait pas de ses propres droits (Alvarez-Péreyre and Arom 1993).

La deuxième source semble liée étroitement à la relation qu'entretiennent souvent les spécialistes de musique juive — juifs et non juifs — avec les deux composantes auxquelles leur être social est confronté :

- celle du scientifique qui, bien souvent, assimile l'acceptation du point de vue culturel interne à une trahison vis-à-vis de l'idéal scientifique moderne, donc à une trahison vis-à-vis de l'image sociale que l'adhésion à cet idéal scientifique véhicule avec elle;
- celle du judaïsme, au sein duquel la musique semble liée à des fondements philosophiques et identitaires auxquels la science a difficilement recours si elle récusé les points de vue internes. Dans ce dernier cas, la disqualification du point de vue interne est liée en général au fait que les scientifiques assimilent ces points de vue au concept de "religion", en concevant ce concept dans la lignée de la philosophie des Lumières.

De ce point de vue, l'étude de la musique juive ne représente pas un cas unique. Largement dépendante d'une histoire des modèles intellectuels, elle est aussi confrontée aux enjeux ou aux démons intellectuels et sociaux d'une modernité dont l'approche du "religieux" mène le scientifique quelquefois très loin de l'essence même des faits dits religieux.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, I.
 1984 La musique juive. In: *Précis de musicologie*, éd. J. Chailley, 86–101. Paris.
- 1989 *Hebrew Notated Manuscript Sources up to circa 1840: A Descriptive and Thematic Catalogue with a Checklist of Printed Sources*, 2 vols. München. (RISM B IX¹).
- Algazi, L.
 1960 La musique juive. In: *Histoire de la musique*, sous la direction de R. Manuel, tome I, 363–373. Paris.
- Alvarez-Péreyre, F.
 1990 *La transmission orale de la Michna. Une méthode d'analyse appliquée à la tradition d'Alep*. Paris/Jérusalem.
- Alvarez-Péreyre, F., and S. Arom
 1993 Ethnomusicology and the emic/etic issue. *World of Music* 35(1): 7–33.
- Arom, S. and U. Sharvit
 1994 Plurivocality in the liturgical music of the Jews of San'a (Yemen). *Yuval* 6: 34–67. (In collaboration with N. Ben Zvi, Y. Mazor and E. Sheinberg).
- Bayer, B.
 1972 Music. In: *EJ*, vol. 12: 554–566.
- Bohlman, P.W.
 1986 The archives of the World Centre for Jewish Music in Palestine, 1936–1940, at the Jewish National and University Library, Jerusalem. *Yuval* 5: 238–264.
- Flender, R.
 1992 *Hebrew Psalmody: A Structural Investigation*. Jerusalem.
- Gerson-Kiwi, E.
 1986 A.Z. Idelsohn: a pioneer in Jewish ethnomusicology. *Yuval* 4: 46–52.

- Rabin, C.
1981 What constitutes a Jewish language? *International Journal of the Sociology of Language* 30: 19–28.
- Sharvit, U.
1982 The musical realization of biblical cantillation symbols (*te'amim*) in Jewish Yemenite tradition. *Yuval* 4: 179–210.
- Werner, E.
1976 *A Voice Still Heard: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*. University Park and London.
- Wolberger, L.
1990 *Music of Holy Argument: the Ethnomusicology of Talmudic Debate*. Middletown, Connecticut.

Yuval

STUDIES OF THE JEWISH MUSIC RESEARCH CENTRE

Volume VII

STUDIES IN HONOUR OF ISRAEL ADLER

Edited by

ELIYAHU SCHLEIFER and EDWIN SEROUSSI

Jerusalem 2002

The Hebrew University Magnes Press, Jerusalem