



HAL
open science

Toucher le cœur des schismatiques ; Stratégies sonores et musicales des jésuites en Éthiopie, 1620-1630

Anne Damon-Guillot

► **To cite this version:**

Anne Damon-Guillot. Toucher le cœur des schismatiques ; Stratégies sonores et musicales des jésuites en Éthiopie, 1620-1630. *Le Jardin de Musique - Revue de l'association Musique ancienne en Sorbonne*, 2009, VI (1), p. 65-99. halshs-02268763

HAL Id: halshs-02268763

<https://shs.hal.science/halshs-02268763>

Submitted on 23 Aug 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Toucher le cœur des schismatiques
Stratégies sonores et musicales des jésuites
*en Éthiopie, 1620-1630*¹

Anne Damon-Guillot, Musée du Quai Branly, Université de Saint-Etienne
(CIEREC EA 3068)

Dans les premières décennies du XVI^e siècle, la couronne portugaise atteint les terres du Prêtre Jean. Les contacts concrets établis par le biais des ambassades luso-éthiopiennes révèlent alors l'hérésie² de ce royaume situé à l'est du continent africain, loin de l'image mythique d'un empire chrétien idéal qu'on lui prêtait depuis le Moyen Age. Néanmoins, comme l'observe l'historien Hervé Penneç, l'Éthiopie chrétienne conserve pour le Portugal son statut stratégique « d'allié potentiel, mais l'union diplomatique et militaire aurait toute sa signification si la communion de foi était réalisée »³.

¹ Les recherches pour cet article ont été soutenues par une bourse postdoctorale (2009-2010) du Musée du Quai Branly. Je tiens à remercier le Département de la Recherche et de l'Enseignement du Musée pour son soutien collégial ainsi que les participants du séminaire « Art et performance » du 18 novembre 2010 lors duquel j'ai présenté ce texte, en particulier les discutants invités pour leurs critiques constructives.

² L'hérésie porte sur la nature du Christ. Le schisme date du concile de Chalcédoine (451), lorsque se distinguèrent les Églises monophysites, dont celle d'Éthiopie, prônant une « seule nature » du Christ – la divinité du Christ incarné – tandis que le concile affirmait la double nature complètement humaine et complètement divine du Christ, dans une seule personne.

³ Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2003, p. 10.

Le souverain João III (1521-1557), soucieux de transformer l'Éthiopie en royaume catholique, engage un partenariat avec la toute nouvelle Compagnie de Jésus à laquelle il confie le projet d'élaboration d'une mission éthiopienne. Ignace de Loyola, premier général de l'ordre, rédige autour de 1550 des instructions à l'intention des missionnaires d'Éthiopie. Parmi elles, un passage concerne la musique :

« S'il plaît au Roi d'avoir une chapelle [chœur religieux] de chanteurs et des orgues, si de telles choses semblent servir ces principes [c'est-à-dire édifier le peuple lors des offices], alors même qu'il s'agit de quelque chose d'étranger à notre institution, on devrait y pourvoir au moyen de gens [...] externes à la Compagnie »⁴.

On est loin de la profusion des instruments, de l'ardeur des chants de la Semaine Sainte ou du zèle apporté dans la transmission musicale tels qu'on peut les lire une petite centaine d'années plus tard dans les textes rédigés par les jésuites. Ainsi, les témoignages de la mission éthiopienne reflètent bien l'évolution de la Compagnie dans son rapport à la musique. Pour garantir la flexibilité et la nature itinérante d'un ordre fondé avant tout pour servir « dans le monde », Ignace avait stipulé que la récitation chantée des heures liturgiques, pourtant constitutive de la vie quotidienne d'un ordre religieux, n'était pas requise. Dès les années 1560 pourtant, le succès des collèges jésuites en Europe impose de nouveaux besoins et de nouvelles pratiques en matière de musique. Si la Compagnie fait d'abord appel à des musiciens externes à l'ordre et si elle privilégie le plain chant, les moyens musicaux vont considérablement se développer en contexte missionnaire, « in support of the order's apostolic enterprise »⁵. Ainsi, lors de la décennie 1620-1630, au cœur de l'implantation jésuite en Éthiopie, la musique joue un rôle important dans la romanisation et la latinisation du pays. Le roi éthiopien Susneyos (1604-1632) avait adhéré à la foi romaine en 1621. L'Éthiopie reste catholique jusqu'en 1633, date de l'expulsion des jésuites, dont la mission officielle aura duré un peu moins d'un siècle⁶.

⁴ « Che se al Re piacesse aver cappella di cantori e organi, *quantunque* tali cose sembrano giovare su questi principii, *pure come cosa estranea al nostro istituto si dovrebbe a questo provvedere per mezzo di persone... fuori della Compagnia* ». Camillo BECCARI S.I., *Notizia e saggi di opere e documenti inediti riguardanti la storia di Etiopia durante i secoli XVI, XVII e XVIII, con otto facsimile e due carte geographice*, Rome, Case editrice italiana, 1903 (*Rerum Aethiopicarum Scriptores Occidentales (R.A.E. S.O.I.)*), vol. 1, éd. C. Beccari), p. 244-245 (traduction de l'auteur, Marie-Valentine Deschamps et Anna Laban).

⁵ T. Frank KENNEDY, "Jesuits", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 13, éd. Stanley Sadie, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 20.

⁶ Il faut préciser qu'entre 1597 et 1603, les jésuites ne sont pas physiquement présents sur le terrain. Ce n'est qu'à partir de 1607 que les Pères parviennent à nouer de véritables liens avec le pouvoir éthiopien, lui proposant le soutien militaire européen en échange d'une soumission à la papauté.

L'Éthiopie se hâte d'effacer toute trace du passage jésuite. Il ne reste rien des musiques qui ont pourtant été exécutées dans les années 1620 ; contrairement à l'héritage imposant laissé en Amérique latine⁷, aucune partition, aucun instrument, aucun témoignage iconographique n'a, à ce jour, été retrouvé. La tradition orale ne semble pas non plus se souvenir de cette rencontre. La documentation éthiopienne est certes encore à étudier, mais il semble bien qu'elle ne contienne aucune information sur la rencontre musicale qui a pu s'opérer avec les missionnaires tant elle a cherché à « gommer l'épisode jésuite et à obscurcir les actions des pères »⁸. Mes sources, par conséquent, ne donnent la parole qu'aux missionnaires – on ne voit et on n'entend les Éthiopiens qu'à travers le discours européen. Elles sont uniquement textuelles et consistent en des rapports envoyés à Rome, des récits de voyage ou des sommes érudites, autant d'écrits destinés à l'autorité romaine et insistant sur l'efficacité des méthodes jésuites.

Afin de comprendre les enjeux assignés à la musique, mais, également, au sonore de manière plus large, je croise les données ethnomusicologiques récoltées sur le terrain éthiopien, l'érudition musicologique concernant le premier baroque européen, les concepts travaillés par l'anthropologie sonore et une approche historique des textes privilégiant le « close reading », tâchant de ne jamais perdre de vue la partialité des sources⁹.

Comment les jésuites usent-ils du sonore à des fins de romanisation ? Comment les stratégies musicales, qui ont si bien fait recette dans d'autres missions, s'adaptent-elles au terrain éthiopien qui, lui, a ceci de particulier d'être déjà chrétien ? Enfin, comment les jésuites, par le biais de la musique, tentent-ils de relier l'Éthiopie au reste du monde catholique ? Pour répondre à ces questions, j'examinerai tout d'abord les types de musiciens, d'instruments et de répertoires exportés vers l'Éthiopie. J'interrogerai ensuite les procédés sonores mis en œuvre pour romaniser la population. Enfin, je montrerai comment la non-reconnaissance, par les jésuites, du système liturgico-musical éthiopien et du statut même de la musique tel que

⁷ Alain PACQUIER, *Les Chemins du baroque dans le Nouveau Monde ; De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*, Paris, Fayard, 1996.

⁸ Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, op. cit., p. 22.

⁹ « Among the new methods used by historians we find the "close reading" and interpretation of non-literary texts and the discipline of semiotics, which contains methods used by literary critics and linguists. These methods have helped historians and anthropologists to understand more about the way people communicate and how we use metaphors to convey meaning. The task of the cultural historian is to expand the borders of traditional historical method with insights gained in other disciplines, in the words of Burke, "a substantial group of scholars now view the past as a foreign country, and like the anthropologists they see their task as one of interpreting the language of 'their' cultures, both literally and metaphorically" ». Tomas Sundnes, DRØNEN, *Communication and Conversion in Northern Cameroon ; The Dii People and Norwegian Missionaries, 1934-1960*, Leiden/Boston, Brill, 2009, p. 3.

conceptualisé par l'Église d'Éthiopie, a pu contribuer à l'échec de la rencontre.

Musiciens, instruments et répertoires

Les missionnaires voyagent avec des instruments de musique. Quand on connaît la durée et la difficulté du périple jusqu'en Éthiopie, même depuis Goa¹⁰, on ne peut que s'en étonner. Il faut que la musique soit considérée comme essentielle à la réussite de la mission pour que les instruments, malgré leur fragilité, traversent les mers et bravent les périlleux chemins éthiopiens. D'excellents moyens musicaux sont en effet mobilisés : des musiciens de grande qualité, un *instrumentarium* varié et soigneusement composé, un répertoire ambitieux et à la pointe de ce qu'on joue alors en Europe. Hommes, instruments et pièces musicales ont transité par Goa, sur la côte indienne ; ils y ont fait leurs preuves.

Musiciens missionnaires et musiciens goanais

Comme le rappelle l'historien Hervé Pennec, la province goanaise envoie en Éthiopie des missionnaires cultivés, expérimentés et qualifiés, capables de restructurer l'Église éthiopienne jugée schismatique et de suivre les débats théologiques de haut vol qui ne manqueront pas de confronter ecclésiastiques éthiopiens et portugais¹¹. Dans la nécrologie que le patriarche catholique Alphonso Mendez consacre au Père Luis Cardeira, pendu en Éthiopie en 1633, il énumère les compétences de son compagnon martyr : il maîtrisait à l'oral et à l'écrit la langue de la région indienne de Goa tout comme celles, vernaculaire et ecclésiastique, d'Éthiopie ; théologien, mathématicien, il était aussi un excellent pédagogue¹². Les capacités musicales de certains missionnaires, particulièrement instruits, vont ainsi bien au-delà de la seule pratique du plain-chant. Tous les missionnaires sont chanteurs, à partir du moment où ils participent aux offices liturgiques, et certains sont également instrumentistes. Quels musiciens étaient-ils ? Parmi les Pères jésuites de la première moitié du XVII^e siècle se détache à nouveau

¹⁰ La province indienne de Goa, « mission-mère dans l'empire portugais », faisait le lien entre les centres (romain et lisboète) et les périphéries, telle l'Éthiopie. Certains jésuites y restèrent plusieurs années en mission, avant d'être envoyés en Éthiopie. Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, op. cit., p. 73.

¹¹ *Idem*, p. 136.

¹² Alphonso MENDEZ, *Expeditionis Aethiopiae*, livres III et IV, Rome, C. de Luigi, 1909 (*Rerum Aethiopicarum Scriptores Occidentales Inediti a Saeculo XVI ad XIX (R.A.E. S.O.I.)*, vol. IX, éd. C. Beccari), p. 318-319.

la figure de Luis Cardeira, missionnaire considéré par ses pairs comme particulièrement efficace... et fin musicien. Dans son *Historia Aethiopiae*, son compagnon de terrain le Père Emmanuelis d'Almeida¹³ le décrit comme un chanteur et un multi-instrumentiste. Cardeira maîtrise la polyphonie vocale : Almeida évoque en effet la *capella* (chœur) qu'il a mise en place en 1627¹⁴ au sein de la résidence de Gorgora¹⁵. En outre, il joue des orgues (*orgãos*), du clavecin (*cravo*), du *manicordio* (petit clavier à cordes pincées, à un seul registre) et de plusieurs cordophones : *viola* (viole)¹⁶, *rabequinha* (vièle à archet de type violon) et *arpa* (harpe)¹⁷. Enfin, c'est un chorégraphe : la lettre annuelle rédigée par le Père Gasparo Paës décrit une représentation donnée en 1624 devant l'Empereur éthiopien, faisant intervenir de jeunes danseurs formés par le Père Cardeira, alors Supérieur de Gorgora¹⁸. La réunion de ces trois compétences – chant polyphonique, instruments à cordes, danse – laisse supposer que Luis Cardeira a reçu, lors de ses jeunes années portugaises¹⁹, une formation complète, et individualisée, auprès d'un maître de musique. En effet, à la fin du XVI^e siècle, les enfants de la péninsule ibérique qui bénéficiaient d'un tel mode d'enseignement apprenaient précisément ces trois disciplines artistiques²⁰. Plusieurs Pères missionnés en Éthiopie ont étudié dans les hauts-lieux ecclésiastiques et artistiques que sont les villes portugaises de Coimbra et d'Evora. À Evora, où Cardeira rejoint la Société de Jésus²¹, résident de

¹³ Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, VI, Rome, C. de Luigi, 1907 (*R.A.E. S.O.I.*, vol. V et VI, éd. C. Beccari), p. 415.

¹⁴ Camillo BECCARI, S.I., *Rerum Aethiopicarum Scriptores Occidentales Inediti A Saeculo XVI ad XIX*, vol. 15, Rome, C. de Luigi, 1917, p. 84.

¹⁵ Par le terme résidence (*residência*), les jésuites nomment un espace associé à la présence d'un missionnaire au minimum, dans lequel se déroulent des activités prosélytes. Gorgora se trouve au nord du lac Tana. Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, *op. cit.*, p. 145 et 163.

¹⁶ Il n'est pas précisé si la viole est *de arco* (à archet, s'apparentant alors à une viole de gambe) ou *de mão* (jouée à la main, il s'agirait alors d'un luth de type guitare).

¹⁷ Manoel de ALMEIDA, *Some records of Ethiopia ; 1593-1646*, extraits de *The History of high Ethiopia or Abassia* du même auteur, traduit du portugais par C.F. Beckingham et G.W.B. Huntingford éd., Londres, The Hakluyt Society, 1954, p. 190.

¹⁸ Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu*, Rome, Per l'Herede di Bartolomeo Zannetti, 1628, p. 68.

¹⁹ Luis Cardeira est né en 1585, à Beja, au Portugal. J. VAZ DE CARVALHO, "Cardeira, Luís", *Diccionario historico de la Compania de Jesus*, éd. Charles E. O' Neill et Joaquín Ma. Domínguez, Madrid/Rome, Institutum Historicum, S. I./Université Pontificia Comillas, 2001, p. 652.

²⁰ Paulo ESTUDANTE MOREIRA, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVI^e-XVII^e siècles ; Le Ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, thèse non publiée, Université Paris IV-Sorbonne/Universidade de Evora, 2007, p. 124.

²¹ Alphonso MENDEZ, *Expeditionis Aethiopiae*, *op. cit.*, p. 318.

nombreux artistes et l'Université, fondée en 1559 sous la responsabilité des jésuites, est un grand centre intellectuel²². C'est à Evora que Cardeira, dans le cadre de la *ratio studiorum*, étudie la musique²³, les humanités, la philosophie, les mathématiques et la théologie. De même, le Père Jerónimo Lobo, arrivé en Éthiopie en 1625, a suivi un cursus d'arts à Coimbra²⁴, la ville même où Cardeira poursuit ses études de théologie²⁵. Dans le diocèse de Coimbra rayonnent la cathédrale, l'université et l'extraordinaire pôle musical qu'est le monastère de Santa Cruz. Véritables centres internationaux, on y apprend et on y joue de la musique moderne, portugaise mais aussi française, espagnole, italienne. La fréquentation des mêmes institutions a pour conséquence le partage d'une culture musicale commune parmi les jésuites. C'est muni, pour certains, de ce bagage d'excellence que les Pères portugais partent en mission. L'Inde est un autre lieu où se forment les jésuites : Cardeira, sur le terrain dès 1611, complète sa théologie à Goa, fréquente les missions de Cambay et Mogor, les collèges de Bassein, Bandra et Thana ; il passe en réalité une dizaine d'années en terre indienne avant de se rendre en Éthiopie et y développe une activité musicale importante²⁶.

D'Inde, les missionnaires importent en Éthiopie des pièces de coton²⁷, des friandises²⁸, mais également des maçons²⁹... et des musiciens. En effet, le Patriarche Alfonso Mendes (1625-1633) est accompagné de jeunes esclaves venant du sud de l'Inde, locuteurs du kannada (ou kannara), qui participent à l'ensemble musical ecclésiastique (« Canarese bondsmen from

²² Paulo ESTUDANTE MOREIRA, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVI^e-XVII^e siècles ; Le Ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra), op. cit.*, p. 50.

²³ Felix ZABALA LANA, « Cardeira », *Músicos jesuitas a lo largo de la historia*, Vizcaya, Mensajero, 2008, p. 559.

²⁴ Jerónimo LOBO, *The "Itinerário" of Jerónimo Lobo*, traduit du portugais par Donald M. Lockhart (introduction de C. F. Beckingham), Londres, The Hakluyt Society, 1984, p. xxi-xxii.

²⁵ Leonardo COHEN, « Cardeira, Luís », *Encyclopaedia Aethiopica*, vol. 1, éd. Siegbert Uhlig, Wiesbaden, Harrassowitz, 2003, p. 686.

²⁶ J. VAZ DE CARVALHO, « Cardeira, Luís », *Diccionario historico de la Compania de Jesus*, op. cit.

²⁷ Jerónimo LOBO, *The "Itinerário" of Jerónimo Lobo*, op. cit., p. 125.

²⁸ Manoel BARRADAS, *Tractatus Tres Historico-Geographici (1634) ; A Seventeenth Century Historical and Geographical Account of Tigray, Ethiopia*, traduit du portugais par Elizabet Filleul, Richard Pankhurst éd., Wiesbaden, Harrassowitz, 1996, p. 75.

²⁹ Le Père Almeida explique que ce sont des maçons indiens, amenés par le Patriarche catholique en Éthiopie, qui ont construit en 1620 un palais impérial : « It is now 4 or five years since the Emperor [Seltan Cegued], when some stone-masons came from India, brought by the Patriarch, built a palace of stone and lime, a structure that was a wonder in that country and something that had never been seen nor yet imagined, and it was such as would have value and be reckoned a handsome building anywhere ». Manoel de ALMEIDA, *Some records of Ethiopia ; 1593-1646*, op. cit., p. 188.

the church band »³⁰). A Goa, des autochtones étaient formés à la musique européenne. Le musicologue Victor Coelho rappelle que les Canarini, précisément, y étaient très appréciés pour leur jeu instrumental³¹. Le Père Lobo raconte que lors d'une visite au royaume du Dancali³², le roi se montre curieux d'entendre les différents instruments de musique que lui présentent les missionnaires. Ce sont alors de jeunes indiens qui exécutent des pièces instrumentales³³ ! Il est particulièrement frappant de lire, à plusieurs reprises, que ce sont des musiciens goanais qui jouent en Éthiopie de la musique européenne, profane comme sacrée. La main-d'œuvre indienne a été quelque peu évoquée pour son travail de maçonnerie et l'influence qu'elle a pu jouer dans l'architecture éthiopienne³⁴ ; en revanche, son rôle musical n'avait jamais été appréhendé. Les musiciens goanais relient l'Europe à l'Éthiopie, dans un système en « réseaux » qui connecte différentes « parties du monde »³⁵.

Dans le même sens, il semble que les instruments de musique européens importés en Éthiopie viennent non pas directement d'Europe, mais ont transité par Goa.

Orgues et cordophones

En amenant en terre éthiopienne des instruments de musique, les missionnaires n'importent pas seulement des objets producteurs de sons et la manifestation matérielle d'un savoir-faire artisanal – la lutherie et la facture. Aux instruments est aussi associée une symbolique, tant dans le répertoire joué par ces instruments que dans leurs particularités organologiques. Ainsi, le choix des instruments apportés en Éthiopie – ou, du moins, de ceux que les missionnaires *disent* avoir amenés – rentre dans des conceptions propres aux jésuites et au terrain éthiopien.

³⁰ Jerónimo LOBO, *The "Itinerário" of Jerónimo Lobo, op. cit.*, p. 127.

³¹ Victor COELHO, "Connecting histories : Portuguese music in Renaissance Goa", *Goa and Portugal : their cultural links*, éd. C. Borges SJ et Helmut Feldmann, New Delhi, Concept Publishing, 1997, p. 131-147.

³² Le Dancali correspond à l'actuel Danakil, en territoire afar.

³³ Jerónimo LOBO, *The "Itinerário" of Jerónimo Lobo, op. cit.*, p. 127 sq.

³⁴ Ian CAMPBELL, "Portuguese and Indian Influences on the Architecture of the Lake Tana Region : An Inquiry into the Role of Gänätä Iyäsus", *The Indigenous and the Foreign in Christian Ethiopian Art; On Portuguese-Ethiopian Contacts in the 16th-17th Centuries*, éd. M. J. Ramos et I. Boavida, Aldershot, Ashgate, 2004 (Calouste Gulbenkian Foundation).

³⁵ Serge GRUZINSKI, *Les Quatre parties du monde ; Histoire d'une mondialisation*, Paris, La Martinière, 2004 (collection Points), p. 37.

Les instruments à clavier – orgues, *cravo* (clavecin) et *manicordio* – sont largement évoqués dans les archives³⁶. Durant toute l'ère baroque, l'orgue s'installe progressivement à l'église, dans un dialogue avec le chœur, renforçant ainsi son rôle liturgique. Dès le début du XVI^e siècle, les orgues, offerts par les Portugais aux autochtones des pays dans lesquels ils se rendent, doivent non seulement intégrer les nouvelles églises pour le service liturgique mais ils jouent aussi un rôle diplomatique : cadeaux de choix, ils représentent, selon le musicologue Victor Coelho, « a brilliant example of Western science and engineering which is a symbol of power »³⁷. Si les orgues, qui voyagent par bateau, sont généralement portables et non monumentaux, il est toutefois question, dans un texte de 1482, d'un grand orgue orné, de facture italienne (« grando et ornato organo facto alla taliana »), qui stupéfie l'italien Francesco Suriano et ses compagnons, en voyage en Éthiopie. L'épisode atteste ainsi d'échanges musicaux avec l'Éthiopie dès le XV^e siècle. D'après Crawford, éditeur du texte, l'église royale dans laquelle se trouve l'orgue est sans doute celle de Atronsa Maryam, où Ba'eda Maryam fut enterré en 1478. Crawford poursuit : « He [le roi Ba'eda Maryam] had commissioned the Italian painter Brancaloneo to decorate it, and doubtless it was he who made that "Italian organ" – surely the first of its kind to be exported – which so naturally surprised our travellers »³⁸. L'orgue semble donc avoir été construit sur place. En revanche, Coelho évoque des clavecins et des orgues transportés de Goa en Éthiopie³⁹.

À la résidence éthiopienne de Gorgora, le Père Caldeira enseigne à de jeunes Éthiopiens le jeu de plusieurs instruments. Il faut noter, entre les violes et autres harpes, la présence du *manicordio*⁴⁰, instrument à cordes et à clavier, qu'on nomme par ailleurs clavichorde. Son mécanisme est simple : il repose sur un seul levier dont une extrémité, formant la touche, s'abaisse sous la pression du doigt, tandis que l'autre, brusquement relevée, supporte un petit morceau de laiton dressé, qui va frapper la corde par en dessous⁴¹. Trois caractéristiques de cet instrument le rendent particulièrement adapté au

³⁶ Voir, entre autres exemples, Manoel de ALMEIDA, *Some records of Ethiopia ; 1593-1646*, *op. cit.*, p. 190.

³⁷ Victor COELHO, "Connecting histories : Portuguese music in Renaissance Goa", *Goa and Portugal: their cultural links*, *op. cit.*, p. 136.

³⁸ *Ethiopian itineraries circa 1400-1524*, éd. O. G. S. Crawford, Cambridge, The Hakluyt Society, 1958, p. 41, 45, 52.

³⁹ Victor COELHO, "Connecting histories: Portuguese music in Renaissance Goa", *Goa and Portugal : their cultural links*, *op. cit.*, p. 136.

⁴⁰ Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, VI, *op. cit.*, p. 415.

⁴¹ Pour des images de l'instrument – tel qu'on peut le trouver dans le Nouveau Monde –, j'invite le lecteur à consulter le *Catalogue of clavichords made in Latin America* élaboré par Peter Davington et mis en ligne à l'adresse suivante : [http:// homepage.ntlworld.com/peter.bavington/website/](http://homepage.ntlworld.com/peter.bavington/website/) [02/10/2010].

terrain missionnaire. Tout d'abord, facilement maniable, le *manicordio* supporte bien le voyage. En effet, peu volumineux⁴², fait essentiellement de bois, son poids est relativement faible. Puisqu'il est généralement muni d'un couvercle, on peut aisément le transporter sans abîmer le clavier. Sa caisse, rectangulaire, est sans pieds et se pose par conséquent sur une table ou tout autre support séparé. De plus, la simplicité de son mécanisme en fait un instrument aisément reproductible. Ses deux autres caractéristiques sont intimement liées : le *manicordio* est non seulement un excellent outil pédagogique, mais il est également porteur de conceptions de la musique fondatrices en Occident. En effet, il est communément rapporté que son ancêtre organologique, le monocorde, fait d'une seule corde tendue sur une planche, aurait été inventé par Pythagore (VI^e siècle av. J.-C.), afin d'illustrer ses théories mathématiques expliquant les intervalles et les harmoniques musicaux. Ainsi, comme l'écrit Bernard Brauchli⁴³, le monocorde n'est pas véritablement un instrument de musique, il sert plutôt, au moins jusqu'au XVI^e siècle, à étudier les divisions de la corde vibrante – munie pour cela de curseurs – et à comprendre la constitution des échelles musicales ; en outre, il intervient comme aide à l'intonation dans l'enseignement du plain-chant. Le passage cité par Brauchli, tiré du traité *Musicae Rudimenta* (1516) de Johann Turmair, est particulièrement édifiant :

« Les utilisations du monocorde sont : il enseigne tous les tons par le toucher; par le toucher il examine tout chant. Il enseigne le bon son par le doigt et l'oreille. *Il place devant les yeux les causes de toutes les choses qui se rapportent à la musique.* Sans cette connaissance on ne peut en aucun cas devenir un musicien compétent [...]. C'est un enseignant semi-muet »⁴⁴.

Le clavicorde, ou *manicordio*, fort de cet héritage, est considéré comme un instrument représentant les principes du système musical savant occidental. Dans le même sens, le traité de Sebastian Virdung, *Musica getutscht* (1511), explique qu'il faut commencer par apprendre à jouer du clavicorde, base permettant d'avoir ensuite accès aux autres instruments⁴⁵.

⁴² Enrique Pilco décrit le *manicordio* présent au Pérou dès le XVII^e siècle : « Il consistait en une caisse rectangulaire d'un peu plus d'un mètre de longueur, d'un peu plus de trente-cinq centimètres de largeur et d'un peu plus de dix centimètres de hauteur ». Enrique PILCO PAZ, « Maîtres de chapelle, métissage musical et catholicisme dans les Andes du sud », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2006, p. 8 [accessible en ligne <http://nuevomundo.revues.org/index1799.html>].

⁴³ Bernard BRAUCHLI, *The Clavichord*, Cambridge, Cambridge University Press, R/2000, p. 9.

⁴⁴ *Idem*, p. 9-10 [c'est moi qui souligne]. « *The uses of the monochord are: it teaches all the tones by touch; by touch it examines all song. It teaches legitimate sound by the finger and ear. It places before the eyes the causes of all things that pertain to music. Whithout a knowledge of this you can by no means become a skilled musician [...]. It is a semi-mute teacher* » (traduction de l'auteur).

⁴⁵ *Idem*, p. 85.

Très présent dans toute l'Europe du XVII^e siècle, notamment dans la péninsule ibérique, sa facture fait l'objet de continuelles réflexions accompagnant les évolutions du système scalaire de la musique savante – notamment en ce qui concerne le jeu des altérations⁴⁶. Il n'est donc pas anodin de trouver des clavicordes dans plusieurs terres de mission : s'il fait partie de l'*instrumentarium* pédagogique du séminaire de Gorgora, les Indiens de Mexico sont amenés à en construire et à en jouer⁴⁷. De même, on le retrouve dans les Andes du Sud : « le *manoacordio*⁴⁸ était un outil incontournable pour se familiariser avec [l]es touches du clavier de l'orgue et les premières mélodies religieuses. [Il était] destiné à l'étude et à la pratique du clavier »⁴⁹. Enfin, l'instrument est doté d'une forte symbolique religieuse dans le milieu jésuite puisqu'au XVI^e siècle, Ignace de Loyola a la vision d'une Trinité « sous la forme d'un clavicorde à trois cordes »⁵⁰.

Outre les instruments à clavier tels les orgues, indispensables à la liturgie, et le *manicordio*, l'*instrumentarium* missionnaire semble composé uniquement de cordophones. Il y a toutefois de rares mentions de tambours, sans qu'on sache clairement s'il s'agit d'instruments éthiopiens ou européens. Je ne citerai qu'un exemple : en 1620, quand les Pères Diego de Matos et Antoine Bruno arrivent en Éthiopie, ils sont accueillis « avec beaucoup d'honneur et de magnificence par une troupe de Portugais et de Chrétiens naturels du pays, que le Pere Laurent Romano leur avoit envoyé pour les bienveigner et accompagner. Ils les conduisirent jusqu'à Fremone, où est la première maison de la Compagnie en Éthiopie, *le tambour battant*, les enseignes desployées, tirant maintes arquebuzades, pour les honorer »⁵¹.

Ce qui frappe à la lecture des archives, c'est l'absence d'aérophones : s'il est question des trompes et autres chalémies éthiopiennes qui accompagnent les déplacements de l'armée impériale⁵², on ne trouve pas de trace de flûtes ni de hautbois européens. Cela est très étonnant dans la

⁴⁶ *Idem*, p. 94 sq.

⁴⁷ *Idem*, p. 93.

⁴⁸ Le terme de *manoacordio* utilisé dans le cas du Pérou correspond au *manicordio*, ou clavicorde. Communication personnelle de E. Pilco.

⁴⁹ Enrique PILCO PAZ, « Maîtres de chapelle, métissage musical et catholicisme dans les Andes du sud », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, op. cit., p. 7-8.

⁵⁰ Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires ; Les Symboliques du sonore en France 1200-1750*, Paris, CNRS Editions, 2006, p. 92. Luc Charles-Dominique cite alors Mirimonde.

⁵¹ Ierosme, MAIORICA, *Histoire de ce qui s'est passé en Ethiopie, Malabar, Brasil, et es Indes Orientales ; Tirée des lettres écrites és années 1620 jusqu'à 1624 ; Adressée au R. P. Mutio Vitelleschi, General de la Compagnie de Jésus*, traduit de l'italien par Jean Darde S. J., Paris, Sébastien Cramoisy, 1628, p. 262.

⁵² Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, V, op. cit., p. 73.

mesure où les aérophones du vieux continent sont utilisés dans les missions jésuites quasi contemporaines – au Paraguay⁵³ ou au Pérou⁵⁴ – mais également au sein des institutions religieuses des villes portugaises dont les missionnaires d'Éthiopie sont originaires. En effet, Paulo Estudante Moreira⁵⁵ a montré dans sa thèse que la musique instrumentale était largement sollicitée aux XVI^e et XVII^e siècles dans les célébrations liturgiques de la péninsule ibérique – particulièrement dans les cathédrales de Braga, Coimbra et Evora ainsi qu'au monastère Santa Cruz de Coimbra. Dans ces églises sonnent les orgues (*orgãos*) et des cordophones – la harpe par exemple –, mais également des chalemies (*charamellas*), des saqueboutes (*sacabuxas*), des cornets à bouquin (*cornetas*), des bassons (*baixões* ou *fagotes*), des flûtes (*flautas*), des cromornes (*orlos*) et des trompes (*trombetas*). Estudante Moreira écrit : « Mises à part quelques exceptions dues aux interventions sporadiques d'instruments à cordes frottées et pincées, l'ensemble instrumental des cathédrales ibériques du XVII^e siècle [...] est quasi entièrement constitué par des instruments à vent »⁵⁶. Comment expliquer alors qu'on ne trouve pas d'aérophones dans les missions éthiopiennes ? Est-ce que les missionnaires n'en ont tout simplement pas parlé dans leurs textes – ce qui ne signifie pas nécessairement qu'ils n'en avaient pas⁵⁷ – ? Est-ce lié à un problème de production et d'acquisition des instruments ? En effet, si les claviers et les instruments à cordes étaient fabriqués au Portugal, les vents provenaient d'Angleterre et d'Allemagne. Pour les instruments d'origine allemande, leur acquisition avait lieu essentiellement en Flandre, principal centre de commerce des instruments germaniques⁵⁸. S'il était ainsi relativement difficile de se procurer des aérophones, les cordophones bénéficiaient non seulement d'une production portugaise mais aussi, vraisemblablement, goanaise⁵⁹. Le Père Almeida écrit

⁵³ Alain PACQUIER, *Les Chemins du baroque dans le Nouveau Monde ; De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*, op. cit., p. 132-133.

⁵⁴ Enrique PILCO PAZ, « Maîtres de chapelle, métissage musical et catholicisme dans les Andes du sud », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, op. cit., p. 4.

⁵⁵ Paulo ESTUDANTE MOREIRA, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVI^e-XVII^e siècles ; Le Ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, op. cit.

⁵⁶ *Idem*, p. 179.

⁵⁷ Je dois toutefois préciser que quand Almeida liste *tous* les instruments (« todos os nossos instrumentos ») dont le jeu a été enseigné par le Père Caldeira aux séminaristes de Gorgora, seuls des cordophones et des instruments à clavier sont cités. Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, VI, op. cit., p. 415.

⁵⁸ Paulo ESTUDANTE MOREIRA, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVI^e-XVII^e siècles ; Le Ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, op. cit., p. 194.

⁵⁹ Une activité de lutherie est en effet attestée dans certaines terres de mission au début du XVII^e siècle, par exemple en Bolivie. Victor COELHO, "Music in new worlds", *The*

d'ailleurs que les instruments (viole, violon, harpe, orgues, clavecin et *manicordio*) ont été ramenés d'Inde⁶⁰.

Mais sans doute faut-il lire, à travers la prédominance des instruments à cordes et des claviers, l'influence de la musique italienne. En ce sens, les jésuites, bien qu'ayant étudié à Coimbra ou Evora, suivent non pas les pratiques portugaises mais une ligne esthétique romaine et résolument moderne⁶¹. Si, à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles, l'évolution du langage musical du répertoire instrumental sacré ibérique semble correspondre à celle observée en Italie⁶², l'*instrumentarium* des églises portugaises se distingue considérablement de celui du premier baroque italien, caractérisé par le violon et autres cordes⁶³. À Goa, véritable chaînon qui relie Rome à l'Éthiopie, on retrouve les mêmes instruments désormais bien installés à l'église, comme en témoigne en 1663 le voyageur italien Joseph di Santa Maria :

« Dans cette ville j'ai eu le plaisir d'entendre à plusieurs reprises de la très belle musique pour les fêtes, en particulier pour celle de Saint Ignace de Loyola qui fut célébrée avec sept choeurs et les plus agréables *sinfonie* dans la Maison Professe des Pères de la Compagnie [...] ; et en me disant qu'il me semblait être à Rome, il me fut dit je ne me trompais pas car la composition qui avait été apportée en cet endroit était du fameux Carissimi. Je ne reviens pas des talents musicaux des Canarini et de l'aisance avec laquelle ils jouent. Il n'y a pas de hameau ou de village chrétien qui n'ait dans son église un orgue, une harpe et une viole, et un bon choeur de musiciens pour chanter lors des festivités, des jours saints, des vêpres, des messes, et les litanies, et avec un grand investissement et dévotion [...] »⁶⁴.

Cambridge history of seventeenth-century music, éd. J. Butt et T. Carter, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 95.

⁶⁰ Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, VI, *op. cit.*, p. 415.

⁶¹ Dans le même sens, Coelho précise qu'au Collège jésuite Saint-Paul de Goa, le programme musical avait des caractéristiques esthétiques et pédagogiques plus proprement jésuites que portugaises. Victor COELHO, "Music in new worlds", *The Cambridge history of seventeenth-century music*, *op. cit.*, p. 135.

⁶² Pour ce qui est de l'éclatement de la texture polyphonique et de l'attention croissante portée aux parties extrêmes. Paulo ESTUDANTE MOREIRA, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVI^e-XVII^e siècles ; Le Ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, *op. cit.*, p. 464.

⁶³ Je citerai pour exemple le compositeur Giovanni Francesco Anerio (1567-1630), qui fut en étroite relation avec les jésuites romains dans les années 1610. Sa musique instrumentale est destinée aux claviers et cordophones, comme en témoigne son recueil : *Libro delle gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto* (1607).

⁶⁴ « Godei più volte in quella Città con occasioni di Feste assai belle Musiche, particolarmente in quella di S. Ignatio, che si celebrò à sette Chori con suavissime Sinfonie nella Casa Professa de' Padri della Compagnia [...] ; e dicendo, che mi pareva di stare in Roma, mi fù risposto, che non m'ingannava, perche la compositione era del famoso Carissimi portata in quelle Parti. Non può credersi quanto rieschino nella Musica quei Canarini, come ci si esercitano, e con quanta facilità. Non v'è Aldea, ò Villaggio di Christiani, che non habbia nella Chiesa Organo, Arpa, e Viola, et un buon Coro de Musici cantandovisi nelle Feste, e ne' Sabbati, Vesperi, Messe, e Litanie, e con molto

Musique polychorale, avec des interventions instrumentales, composition de Carissimi, présence des orgues, harpe et viole : on joue et on chante à Goa comme à Rome (*che mi pareva di stare in Roma*).

Enfin, les choix instrumentaux des jésuites, dans les premières décennies du XVII^e siècle, ne peuvent être étrangers aux injonctions du Concile de Trente (1545-1563). Le Concile voulait revenir aux valeurs fondamentales du christianisme et surtout les diffuser par le biais d'une pastorale plus évidente, d'une musique simplifiée et plus efficace que celle du maniérisme exacerbé de la Renaissance. Durant l'ère post-tridentine, l'orgue demeure pratiquement le seul instrument liturgique régulièrement toléré. Cependant, d'autres instruments vont bientôt suppléer cet usage jusque-là exclusif. Luc Charles-Dominique⁶⁵ rappelle que déjà, Montaigne entend à Vérone des violons qui accompagnent la messe avec l'orgue. Bien plus, dans la classification instrumentale qui s'élabore dès le XIII^e siècle en Europe, les cordes sont rangées dans la catégorie des instruments « bas » tandis que les vents sont des instruments « hauts ». Au bas sont associées les valeurs chrétiennes de l'humilité, au haut celles de l'orgueil et de l'excès. Ainsi, à la fin du XVI^e siècle, écrit Victor Coelho à propos de Goa, on a pu considérer qu'une plus grande utilisation d'instruments à vent « hauts » perturbait les fidèles à la messe et était irrespectueux des offices⁶⁶. En outre, le discours allégorique attaché aux vièles, luths, cithares, harpes et lyres exprime une symbolique religieuse très forte quant aux cordes – chair du Christ – et aux chevilles – clous de la Passion – des instruments⁶⁷. Dans le même sens, le registre grave, en raison de sa symbolique christique marquée⁶⁸, est privilégié. Les instruments à cordes, au contraire des vents, représentent le mieux ce registre. Enfin, ils sont le siège d'un discours allégorique centré sur la spiritualité de la résonance : « Dans le symbolisme chrétien », écrit Charles-Dominique, « les instruments les plus religieux sont la cithare et le psaltérion, en raison de l'importance de leur caisse de résonance »⁶⁹. Cette dernière particularité organologique des cordophones rejoint les canons de la « religiosité instrumentale » européenne⁷⁰ qui privilégie l'*instrumentarium* « bas », de registre grave et résonant. Les

concorso, e devotione ». Cité par David R. M. IRVING, "The Dissemination and Use of European Music Books in Early Modern Asia", *Early Music History*, 28 (2009), p. 42 (traduction de l'auteur).

⁶⁵ Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires ; Les Symboliques du sonore en France 1200-1750, op. cit.*, p. 107.

⁶⁶ Victor COELHO, "Connecting histories : Portuguese music in Renaissance Goa", *Goa and Portugal : their cultural links, op. cit.*, p. 141.

⁶⁷ Luc CHARLES-DOMINIQUE, *Musiques savantes, musiques populaires ; Les Symboliques du sonore en France 1200-1750, op. cit.*, p. 89-91.

⁶⁸ *Idem*, p. 88.

⁶⁹ *Idem*, p. 98.

⁷⁰ *Idem*, p. 110.

aérophones, instruments « hauts » et de registre aigu, sont plutôt associés à la sphère profane. Il semble donc que les églises portugaises (Evora, Coimbra, Braga), à l'époque post-tridentine, ne proposent pas les mêmes solutions instrumentales que l'ordre jésuite en mission en Éthiopie⁷¹.

Un autre point aide peut-être à comprendre l'insistance missionnaire quant aux cordophones. La spécificité du terrain chrétien éthiopien permet, selon moi, que la symbolique religieuse associée aux cordophones européens vienne rencontrer celle liée à la musique liturgique et para-liturgique éthiopienne autour de la figure biblique musicienne par excellence : David, auteur des psaumes et joueur de cordophone. Ce dernier est en effet régulièrement invoqué par les missionnaires, puis par les voyageurs européens, quand il s'agit de décrire la part instrumentale et gestuelle du rite chrétien éthiopien. Déjà, dans les années 1520, l'aumônier de l'Ambassade du Portugal, Francisco Alvares, évoque des instruments éthiopiens à cordes, nommés « *David moçanquo*, ce qui signifie la harpe de David »⁷². Un siècle plus tard, le Père jésuite Jerónimo Lobo cite le passage du Psaume 47 (46), 2 – « Omnes gentes plaudite manibus, jubilate Deo »⁷³ –, invoqué selon lui par les chrétiens d'Éthiopie comme à l'origine de leur pratique musico-gestuelle. David, référence musicale incontournable dans l'Europe chrétienne jusqu'au XVIII^e siècle⁷⁴, apparaît alors comme un point de rencontre entre la musique des missionnaires et celle des chrétiens d'Éthiopie. Cela sera assez frappant

⁷¹ Plutôt qu'une émancipation ou une désobéissance, il faut voir dans la stagnation de l'*instrumentarium* ecclésiastique portugais la conséquence d'un enfermement de la Péninsule ibérique durant le XVII^e siècle. Paulo ESTUDANTE MOREIRA, *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique, XVI^e-XVII^e siècles ; Le Ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra), op. cit.*, p. 463). De manière générale, dans les cas où l'*instrumentarium* se recentre vers une certaine religiosité, les pratiques et le répertoire musicaux ne peuvent toutefois être taxés d'austérité, les réformes tridentines apparaissant comme irrégulièrement suivies selon les terrains et, en tout cas, de portée éphémère (Cf., pour Goa, Victor COELHO, "Connecting histories : Portuguese music in Renaissance Goa", *Goa and Portugal : their cultural links, op. cit.*, p. 143).

⁷² Francisco ALVARES, *The Prester John of the Indies ; A true relation of the lands of the Prester John being the narrative of the Portuguese Embassy to Ethiopia in 1520 written by Father Francisco Alvares*, vol. 2, traduction de Lord Stanley of Alderley (1881) revue par C. F. Beckingham et G. W. Huntingford éd., Cambridge, The Hakluyt Society, 1961, p. 517. Le *masenqo* est une vièle à corde unique. La littérature religieuse éthiopienne ne fait aucune allusion à cet instrument. Toutefois, la tradition orale raconte que Dieu donna le *masenqo* à Ezra (figure biblique de l'Ancien Testament), après la magnifique performance instrumentale que ce dernier exécuta avec David au moment de la dormition de la Vierge. Grégoire MERCADÉ, *Analyse des performances azmari aujourd'hui (paroles, chants, musiques, danses...)*, mémoire de Master en ethno-poétique, Université Paris Diderot, 2010, p. 70.

⁷³ Jerónimo LOBO, *The "Itinerário" of Jerónimo Lobo, op. cit.*, p. 179.

⁷⁴ James W. MACKINNON, "David", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie, Oxford, Oxford University Press, 2/2001, vol. 7, p. 44-46.

lors de la mission franciscaine de 1752, lorsque le Père Remedius Prutky compare un cordophone éthiopien à la « harpe de David »⁷⁵, tandis qu'il est lui-même venu en Éthiopie avec son propre instrument européen – peut-être une harpe, ou un psaltérion – d'autant plus difficile à identifier que Prutky le nomme précisément... « *ma* harpe de David »⁷⁶. L'instrument éthiopien intimement lié à la figure de David est la lyre *bägänä*, utilisée dans un contexte paraliturgique : on la retrouve jouée par le roi d'Israël dans des contextes iconographiques dès le XIII^e siècle et l'association est toujours d'actualité en Éthiopie chrétienne⁷⁷. Le Père jésuite Barradas, en mission en Éthiopie dans les années 1620-1630, accorde une description précise à l'instrument nommé chez lui *bagana*⁷⁸. Si le rattachement, par les missionnaires, des cordophones éthiopiens au roi David rejoint la documentation autochtone – notamment en ce qui concerne le *bägäna* –, le lien effectif entre la musique proprement liturgique de l'Église d'Éthiopie et David – évoqué par exemple chez Lobo – est beaucoup moins évident.

En effet, il existe en Éthiopie une autre figure musicienne, locale, célèbre à l'époque et aujourd'hui dans le panthéon des saints éthiopiens : Yared. Selon les chrétiens d'Éthiopie, c'est saint Yared, qui, après en avoir eu la révélation divine, a enseigné aux hommes le chant, le jeu instrumental et la gestuelle de la liturgie. Le saint aurait vécu au VI^e siècle, mais ses *Actes* sont rédigés seulement à la fin du XV^e siècle⁷⁹. Son histoire est connue, appréciée, largement représentée, notamment dans l'iconographie du XVIII^e siècle⁸⁰. Or, pas un mot de Yared dans le texte du franciscain Remedius Prutky. Ses prédécesseurs ne sont pas plus bavards mais le Père Almeida le cite au détour d'une phrase⁸¹, ce qui prouve néanmoins que son existence n'était pas inconnue des jésuites des années 1620. Il semblerait étrange, d'ailleurs, que les missionnaires l'eussent ignoré, tant ils étaient curieux des points de vue théologiques éthiopiens, apprenant la langue liturgique, lisant

⁷⁵ Remedius PRUTKY, *Prutky's travels in Ethiopia and other countries*, traduit du latin par J. H. Arrowsmith-Brown éd., éd. Richard Pankhurst, Londres, The Hakluyt Society, 1991, p. 167.

⁷⁶ *Idem*, p. 419. Cf. Anne DAMON-GUILLOT, « Bourdonnement des insectes et musique de David : image sonore de l'Éthiopie chez le Père franciscain Remedius Prutky (1752) », *Afriques – Débats, méthodes et terrains d'histoire*, Centre d'Etudes des Mondes Africains, à paraître en ligne sur <http://afriques.revues.org/570>.

⁷⁷ Stéphanie WEISSER, « Le *bagana*, instrument de musique et de prière amhara (Éthiopie) », *Annales d'Ethiopie*, XXIII (2007-2008), p. 68.

⁷⁸ Manoel BARRADAS, *Tractatus Tres Historico-Geographici (1634) ; A Seventeenth Century Historical and Geographical Account of Tigray, Ethiopia*, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁹ Anne DAMON-GUILLOT, *La Liturgie en mouvements : 'aq'w'w'am, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie*, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁰ Cf. la base d'images en ligne *Mäzgäbä Seelat*, à l'adresse : <http://128.100.218.174:8080/ethiopia> (login : guest, username : deeds) [02/10/2010].

⁸¹ Manoel de ALMEIDA, *Some records of Ethiopia ; 1593-1646*, *op. cit.*, p. 94-95.

les textes, s'intéressant aux rites en vigueur pour mieux convaincre de la supériorité des leurs par la suite. Je suppose donc qu'ils ont délibérément choisi de passer Yared sous silence, lui préférant David. D'une part, parce que David, je l'ai dit, est un point de rencontre entre les deux Églises ; en ce sens, son évocation permet aux missionnaires de maintenir un délicat équilibre, décrivant des rites certes schismatiques mais toutefois chrétiens. D'autre part, ignorer Yared, c'est ne pas reconnaître à l'Église d'Éthiopie une tradition savante, une liturgie chantée dont la complexité s'est développée localement et qui n'a rien à envier à la liturgie romaine. Il est également stupéfiant de ne lire dans les textes missionnaires aucune trace de la notation musicale de l'Église d'Éthiopie, pourtant en vigueur depuis le XVI^e siècle au moins, et attribuée en partie à saint Yared. En rapportant à Rome des rites liturgiques éthiopiens qui ne trouveraient leur origine que dans l'Ancien Testament, les missionnaires refusent de montrer de l'Éthiopie chrétienne une forme d'érudition et une certaine modernité⁸².

Si le plan religieux, à travers sa musique, est toujours traité en faveur de l'Église catholique – par omission ou par certaines formes de mépris⁸³ –, la dimension sonore du pouvoir politique éthiopien bénéficie de descriptions relativement détaillées, notamment celles concernant les déplacements de l'Empereur. Les déplacements de l'armée impériale sont accompagnés de chalémies⁸⁴ (*charamelas*), de trompes (*trombetas*) et de membranophones (*atabales*)⁸⁵, autrement dit le même type d'instruments que l'on retrouve en Europe pour les mêmes circonstances. Le Père Almeida, d'ailleurs, ne s'y trompe pas : à propos de la manière suivant laquelle l'Empereur marche avec son armée, il écrit : « I find nothing remarkable or that does not exist in other countries ». Son oreille n'est pas dépaylée : les instruments, d'après lui, « do not sound bad after their fashion »⁸⁶. Par conséquent, les Portugais n'agissent pas sur le terrain de la musique militaire, jouée pourtant par les instruments

⁸² Il semble que les textes missionnaires aient contribué aux représentations actuelles que se fait parfois le monde occidental des rites chrétiens éthiopiens. En effet, la gestuelle liturgique ('*aq^waq^wam*) est toujours comparée à la danse de David devant l'Arche dans n'importe quel guide touristique, voire dans certains ouvrages historiques, alors même que les chantres en attribuent aujourd'hui la paternité à la seule révélation de Yared. Anne DAMON-GUILLOT, *La Liturgie en mouvements : 'aq^waq^wam, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie*, 2 vol., thèse de doctorat, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, 2007.

⁸³ Je ne citerai qu'une phrase éloquentes : « la musique est un domaine étranger au caractère naturel des Abyssins ». Alfonso MENDES, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 68 : « [la musica e] cosa aliena dal naturale de gli Abissini » (traduction de l'auteur).

⁸⁴ Il s'agit d'aérophones à perce conique et à anche double (hautbois ancien).

⁸⁵ Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, V, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁶ Manoel de ALMEIDA, *Some records of Ethiopia : 1593-1646, op. cit.*, p. 80.

« hauts » des Portugais de Goa⁸⁷. Ainsi, ils semblent laisser le champ de la musique de parade – son *instrumentarium* et son répertoire – aux Éthiopiens. Ils sont sur un autre front : celui, bien évidemment, de la musique liturgique et, dans une moindre mesure, de la musique de cour.

Musique liturgique et musique de cour

Les missionnaires jouent, ou dirigent, le répertoire liturgique. Il s'agit principalement du chant de la messe et des offices divins. Les célébrations extraordinaires, comme celle de la fondation de l'église catholique patriarcale, sont non seulement musicales mais font aussi appel à des pratiques spectaculaires, telle la danse : « les ieusnes enfans du Seminaire y danserent, divisez en deux bandes »⁸⁸. Des pièces peuvent être exécutées en dehors de ces célébrations canoniques, de manière isolée. Par exemple, ayant appris la mort en martyr du Père Jacques Alexandre, le patriarche Mendez se rend immédiatement à l'église et y chante le *Benedictus* avec ceux de sa résidence. Cette cérémonie spontanée et improvisée se conclut par des « varios descantes e musicas »⁸⁹ que la traduction française de 1632 – soit trois ans à peine après l'écriture du texte original en portugais – rend par « plusieurs motets en musicque »⁹⁰. On touche ici à la difficile identification de pièces religieuses dénommées souvent de manière plutôt vague et sortant parfois du déroulement strict des offices liturgiques à proprement parler – mais là n'est pas l'objectif de cet article.

⁸⁷ Victor COELHO, “Connecting histories : Portuguese music in Renaissance Goa”, *Goa and Portugal : their cultural links, op. cit.*, p. 134. À Goa, la musique profane, politico-militaire, « used for processions, marching, signaling, ceremonies and occasionally dancing » (*ibid.*) pouvait être jouée par les nombreux musiciens portugais, ou, le cas échéant, indiens, non ecclésiastiques qui accompagnaient les missions. Sur ces « oubliés de l'histoire », Hervé Pennec écrit : « intégrer [ceux qui accompagnèrent les contingents jésuites] permettrait de repenser la définition même de la mission. Dans quelle mesure les jésuites seulement peuvent être considérés comme des “ouvriers” de la mission ? Ne peut-on pas y inclure ceux qui font le voyage en leur compagnie et qui d'une manière différente mais tout aussi utile participent à l'implantation de la mission (les militaires portugais, les maçons pour les églises, les musiciens pour les chœurs) ? ». Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean, op. cit.*, p. 128, note 207.

⁸⁸ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Viteleschi, General de la Compagnie de Jésus*, traduite du portugais par B. Cardose, La Fleche, George Griveau, 1632, p. 57.

⁸⁹ *Relationes et Epistolae variorum*, éd. C. Beccari, Rome, C. de Luigi, 1912 (*Rerum Aethiopicarum Scriptores Occidentales Inediti a saeculo XVI ad XIX*, vol. XII), p. 369.

⁹⁰ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Viteleschi, General de la Compagnie de Jésus, op. cit.*, p. 22.

Comment est interprété ce répertoire liturgique ? Le Père Mendez écrit à propos de la célébration de la veille de Noël à l'église de la résidence de Ganätä 'Iyäsus :

« I'y avois chanté la Messe [...] où la musique fut si bonne que les assistans demeurèrent tous ravis de sa gravité, et de sa douceur, aussi avions nous fait un concert des meilleures voix, tant des Portugais que des Abissins, qui entre autres parties, excellent en la haute-contre, à peine pouvoit-on entendre les instrumens et les orgues, tel estoit l'esclat des voix »⁹¹.

La messe est ainsi chantée à plusieurs voix⁹², avec des instruments ; Mendez insiste aussi sur l'intensité vocale. On lit plus loin qu'en l'église de Dipsa, on chante la messe « quelquefois à double chœur » (*a dous choros*)⁹³. La pratique de la messe polyphonique, accompagnée par un ensemble instrumental, où l'ampleur vocale est recherchée, et, surtout, l'utilisation de la polychoralité⁹⁴ sont sinon modernes, du moins tout à fait en vogue dans l'Italie du début du XVII^e siècle⁹⁵. Afin de séduire le pouvoir éthiopien, les jésuites font ainsi entendre ce que l'Europe fait de mieux et de plus novateur en matière musicale. La mention de l'exécution d'un *dialogo* est en cela éloquente. Elle apparaît lors de la commémoration, en 1624, de la canonisation de saint François-Xavier et saint Ignace de Loyola :

« Avant la Messe, on présenta un dialogue à trois voix, alternant questions et réponses au sujet de cette fête, de ce rassemblement et de ces manifestations à

⁹¹ *Idem*, p. 63.

⁹² Pour la commémoration de la canonisation de saint François-Xavier et saint Ignace de Loyola, en 1624, la messe et les vêpres sont exécutées à cinq voix. Alfonso MENDES, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu*, op. cit., p. 68.

⁹³ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Vitelleschi, General de la Compagnie de Jésus*, op. cit., p. 117. *Relationes et Epistolae variorum*, op. cit., p. 401.

⁹⁴ Mendes parle aussi d'un *Miserere* à deux chœurs (« a due chori ») chanté le Vendredi Saint de l'année 1624, pour l'adoration de la Croix. Alfonso MENDES, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu*, op. cit., p. 68.

⁹⁵ À propos du premier baroque (« early baroque », 1580-1630), le musicologue Manfred Bukofzer rappelle que si Venise, à l'origine de la pratique polychorale, est associée à la modernité (« center of progress in sacred music »), Rome, traditionaliste, greffe ces techniques polychorales au *stile antico* (style ancien, faisant référence à l'écriture musicale de la Renaissance) qu'elle revendique, créant ainsi ce que Bukofzer appelle le « colossal baroque ». Manfred BUKOFZER, *Music in the Baroque Era : from Monteverdi to Bach*, New York, W. W. Norton, 1947, p. 68-69. Les archives ne livrent pas suffisamment d'informations pour savoir de quelle école (*stile antico* ou *stile moderno* – le langage musical baroque dans ses aspects novateurs –) les jésuites d'Ethiopie se réclament – si toutefois ils s'en réclament –, mais l'utilisation de la polychoralité en terre de mission montre, quoi qu'il en soit, le refus de toute solution facile, l'effort investi pour des célébrations de qualité, et l'ancrage dans une pratique musicale italienne contemporaine.

Toucher le chœur des schismatiques

propos des Saints et de leur vie (manifestations fort inhabituelles en Éthiopie) ; le tout en langue du pays : ils furent vraiment ravis de tout ce qu'ils entendaient »⁹⁶.

Le terme *dialogo* désigne un échange conversationnel entre plusieurs musiciens, ici trois chanteurs. Au début du XVII^e siècle, des dialogues en langue vernaculaire (européenne) sont inclus dans des motets, des *laude spirituali* et des madrigaux spirituels, autant de formes qui jouent un rôle important dans l'histoire naissante de l'oratorio, œuvre lyrique dramatique destinée à la représentation sur scène⁹⁷. Ainsi, en 1624, le *dialogo* sacré fait appel à des techniques d'écriture encore récentes – la monodie accompagnée – qui empruntent par ailleurs au répertoire profane. John Whenham nous rappelle que les dialogues en latin du début du XVII^e siècle avaient une fonction « semi-liturgical », telle l'introduction à un office⁹⁸. Dans le cas qui nous intéresse, le *dialogo* interprété avant la messe⁹⁹ se veut également pédagogique : dans une forme dramatique, en amharique (« in verso del paese »), il explique les « raisons » de la célébration.

Les célébrations liturgiques sont souvent l'occasion de représentations musicales, parfois en lien avec la fête religieuse mais en marge de la liturgie à proprement parler, destinées à divertir et à séduire les dignitaires éthiopiens. Toujours lors de la commémoration de la canonisation des saints Pères jésuites (1624), on retrouve la danse et la monodie accompagnée : « Une danse fut proposée et exécutée par onze jeunes enfants de Portugais, accompagnée d'un récit chanté »¹⁰⁰. Les jeunes portugais exposent ainsi

⁹⁶ Alfonso MENDES, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 69. Texte original : « Innanzi la Messa si fece un dialogo di tre, che domandauano, e rendeuano ragione della festa, del concorso, e di quelle attioni si insolite in Ethiopia, de' Santi, e della vita loro ; il tutto in verso del paese : di che pigliorono gusto singolare ». Je remercie M. Jean-Pierre Berthollet, enseignant d'italien à l'Université d'Avignon, de son aide pour la traduction des textes du XVII^e siècle.

⁹⁷ David S. NUTTER, John WHENHAM, "Dialogue", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.7, éd. Stanley Sadie, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 282-288. L'ouvrage *Teatro armonico spirituale* (1619) composé par Gregorio Anero (1567-1630), par ailleurs proche des jésuites, inclut des dialogues – entre Adam et Ève par exemple – destinés à l'oratorio.

⁹⁸ « [Two] dialogues published by Milanuzzi in his *Hortus sacer deliciarum* (1636) are entitled 'Introduction ad Vesperas' for the feasts of S Stefano and S Carlo respectively ». *Idem*, p. 287.

⁹⁹ Les archives éthiopiennes confirment ici ce que suppose Whenham : « There is no evidence to suggest that Latin dialogues of the early 17th century were intended specifically for performance at oratories ; indeed, it has been argued that some traditions of dialogue performance remained independent of the oratorian movement ». *Ibid.*

¹⁰⁰ Alfonso MENDES, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 68. Texte original : « Di

leurs talents artistiques devant la jeunesse de la cour éthiopienne – les fils de l'Empereur sont présents¹⁰¹ – dans le désir d'étonner et d'éblouir, se posant, en fin de compte, en modèles culturels à suivre : « [le] plaisir [de l'Empereur] était tel qu'à chaque fois que l'on redonnait le spectacle, il redoublait d'envie de le voir et, s'adressant à l'un de ses chers enfants, il lui disait qu'il allait le confier sous peu aux Pères »¹⁰². La volonté manifeste de plaire à l'Empereur est couronnée de succès : « L'Empereur fut aussi invité à écouter un soprano accompagné de deux violes et d'une "bandorriglia" ; ce dernier instrument le ravit au plus haut point »¹⁰³. Une monodie est chantée par un soprano, accompagnée par une basse réalisée aux violes. Les lignes suivantes insistent sur le jeu du luth *bandorriglia*, ce qui laisse à penser que l'instrument dialogue de manière concertante avec la ligne vocale. Tout semble indiquer que nous sommes ici dans un raffiné répertoire de divertissement, au langage musical, encore une fois, moderne. Le « Ràs Zelachristo » goûte la musique européenne autant que son frère, l'Empereur. Pour satisfaire sa curiosité musicale, on interprète pour lui du répertoire profane (« canzonette »¹⁰⁴), lui faisant également découvrir, par le biais de la musique, la poésie (« nostre poesie »)¹⁰⁵. Autre forme musico-poétique, relevant cette fois du répertoire religieux, la *canzone* intitulée *Testamento fatto sul letto della Croce di Christo*, chantée pour le Ras, est la seule oeuvre, parmi les archives traitant de l'épisode jésuite en Éthiopie, dont nous ayons le titre, accompagné de la mention d'un compositeur, non nommé toutefois : « œuvre d'un auteur profondément spirituel/religieux »¹⁰⁶.

« Edificatione » est le terme employé pour décrire l'effet produit sur l'esprit du Ras Zelachristo après l'exécution du *Testamento fatto sul letto della Croce di Christo*. Les missionnaires prêtent ainsi aux pièces musicales le pouvoir d'édifier l'esprit, mais aussi de toucher le coeur. Ainsi, la musique serait à même de changer un homme.

più vn ballo con recitar cantato, di vndici giouanetti figli di Porthogesi, con vna disfida ò cartello » (traduction de J.-P. Berthollet et de l'auteure).

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² « E ne prese tanto diletto ; che per molte volte che si rifacesse, ogni volta più gli cresceua il desiderio di vederlo ; dicendo ad vn suo figliuolino : Da qui innanzi, ti consegno a' Padri », *ibid.* (traduction de J.-P. Berthollet et de l'auteure).

¹⁰³ « Si fece ancor sentire all'Imperatore vn Soprano con due viole, & vna bandorriglia (stromento da sonare) di che molto gustò », *idem*, p. 69 (traduction de J.-P. Berthollet et de l'auteure).

¹⁰⁴ Il s'agit de pièces vocales courtes, simples, de style italien, composées à partir de la fin du XVI^e siècle jusqu'à celle du XVIII^e siècle. Ruth I. DE FORD, "Canzonetta", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, éd. Stanley Sadie, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 79-80.

¹⁰⁵ Alfonso MENDES, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 70-71.

¹⁰⁶ « fatta da vn'Autore molto spirituale », *ibid.* (traduction de l'auteure). Je n'ai pu, à ce jour, identifier ni l'œuvre ni le compositeur.

Une romanisation par le sonore

L'utilisation du sonore comme outil de conversion semble rentrer dans un vaste programme sensoriel qui vise à émouvoir la population éthiopienne. Pour reprendre les termes des textes jésuites, il faut faire pleurer, faire rire, mettre en joie, satisfaire, émerveiller, étonner, troubler ou encore captiver (*rapire*). La distribution d'objets de dévotion (« les Grains benis, les Rosaires, les Croix, les Crucifix, et les Images »), la reconstitution de scènes religieuses (« la Creche, que les Peres avoient dressée dans leur Eglise, tres-propre à exciter la devotion »), la représentation théâtrale (« la demonstration de l'*Ecce Homo*, et de plusieurs autre misteres fort devots ») et l'exécution de pièces musicales (« on y chanta les tenebres, la Messe et la Passion, avec grande devotion ») travaillent dans le même but : « conserver les anciens Catholiques en leur Foy, et [...] la faire prendre racine aux coeurs des nouveaux conuertiz »¹⁰⁷.

Les missionnaires importent des sons nouveaux, qui accompagnent les situations spectaculaires, mais s'immiscent également dans le quotidien de la population, dans une prise de possession sonore du territoire et des âmes.

Feux d'artifice, clochers et horloges

La mission éthiopienne repose non pas véritablement sur la christianisation de la population, évangélisée dès le IV^e siècle, mais sur sa romanisation. La question de l'autorité religieuse apparaît alors comme centrale. La prise de pouvoir passe par l'appropriation de l'espace sonore. Occuper le terrain, manifester sa présence, tels semblent être les enjeux des tirs de fusées (*raggi*), pétards (*mortaletti*) et autres feux d'artifice (*lauori di poluere arteficiata, fuochi lauorati*), au-delà de l'émerveillement que ces effets pyrotechniques peuvent susciter :

« Pour les Vêpres du 10 mai, le samedi précédant le dimanche du Bon Pasteur, on lança beaucoup de fusées ainsi que des pétards et l'on construisit beaucoup de feux d'artifice ; le spectacle fut apprécié par chacun, mais plus particulièrement par l'Empereur ; tard dans la nuit, il sortit de sa résidence à la lumière des flambeaux et grimpa même sur la terrasse de l'église d'où étaient lancés des feux d'artifice pour les admirer à plaisir »¹⁰⁸

¹⁰⁷ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Vitelleschi, General de la Compagnie de Jésus, op. cit.*, p. 17, 63, 83.

¹⁰⁸ Alfonso MENDES, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 69.

Comme l'écrit Olivier Féraud au sujet des détonations napolitaines, ce type de sonorités, « destinées à imposer l'écoute au plus grand nombre », « à travers une dimension sensible qui se veut imposante et parfois violente, [...] sont porteuses de sens, de valeurs culturelles, d'une charge émotive ou même d'informations »¹⁰⁹. Les feux d'artifice ne véhiculent pas à proprement parler de message religieux – bien qu'ils apparaissent dans l'extrait cité dans un contexte paraliturgique –, leur éclat fastueux est une manifestation de puissance à destination du pouvoir éthiopien. Marqueurs et régulateurs du temps, les sons des cloches et des horloges révèlent des enjeux plus complexes.

Dans la description qu'il livre de l'église catholique Gännätä 'Iyäsus (« paradis de Jésus »), construite à Azäzo à partir de 1621¹¹⁰, le Père Almeida évoque son clocher – « torre de sinus », littéralement « tour de cloches »¹¹¹. Son nouveau pour les oreilles éthiopiennes¹¹², de forte intensité, la cloche impose à tous ceux qui l'entendent une présence catholique. Comme l'a montré Alain Corbin dans un tout autre contexte, la cloche tend à construire une « identité territoriale » aussi loin que s'étend son « rayon sonore »¹¹³. Dans le cas des missions, les volées de cloches s'apparentent à une prise de possession sonore du territoire. Si la sonnerie communautaire se veut être un marqueur d'identité dans les campagnes françaises du XIX^e siècle¹¹⁴, les cloches installées dans les églises catholiques d'Éthiopie semblent remplir la même fonction. En effet, quand le Père Gasparo Paës, fraîchement arrivé de Goa en 1624, se rend pour la première fois à la résidence de Gorgora, c'est « au son des cloches (*campane*) et par un *benedictus* à plusieurs voix » qu'il est accueilli¹¹⁵. Les cloches, tout comme

¹⁰⁹ Olivier FÉRAUD, « Une anthropologie sonore des pétards et des feux d'artifice à Naples », *ethnographiques.org*, 19 (2009) [accessible en ligne : <http://www.ethnographiques.org/2009/Feraud>].

¹¹⁰ Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, *op. cit.*, p. 189.

¹¹¹ Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, *op. cit.*, p. 388.

¹¹² Si les lithophones – pierres plates suspendues – placés à l'entrée des églises éthiopiennes, servent, comme les cloches des églises catholiques, à rassembler les fidèles, leur sonorité et leur portée sont tout à fait différentes de celles des cloches tubulaires et métalliques, placées en hauteur et sonnées à la volée, qui caractérisent les clochers européens. Alvares, aumônier de l'Ambassade du Portugal en Ethiopie, fournit une description de ces lithophones dès les années 1520. Francisco ALVARES, *The Prester John of the Indies ; A true relation of the lands of the Prester John being the narrative of the Portuguese Embassy to Ethiopia in 1520 written by Father Francisco Alvares*, vol. 1, *op. cit.*, p. 76. On en trouve toujours aujourd'hui en Ethiopie.

¹¹³ Alain CORBIN, *Les Cloches de la terre ; Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 98.

¹¹⁴ *Idem*, p. 79.

¹¹⁵ Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu*, *op. cit.*, p. 47.

le chant liturgique, sont un repère auditif qui rassemble et connecte entre eux les membres d'une même communauté religieuse ; la cloche « permet à l'individu de ressentir plus aisément l'identité du groupe auquel il appartient »¹¹⁶. Le dispositif campanaire mis en place à Azäzo et Gorgora semble faire l'objet d'un soin particulier : d'une part, la pluralité des cloches – *sinos*, *campane*¹¹⁷ – permet une sonnerie polyphonique, d'autre part, le terme *torre* (tour) renvoie à une possible indépendance du bâtiment qui les abrite, de type campanile¹¹⁸. Ce type de clocher, qui a connu un vif succès dans les réductions de Chiquitos¹¹⁹, permet de regrouper des cloches de taille importante et/ou en grand nombre, augmentant ainsi le volume des sonneries. Enfin, si la cloche impose une sonorité intimement liée à la présence missionnaire, elle modifie également la perception du temps¹²⁰ en scandant et organisant les journées au fil des offices.

La présence – ou l'absence – de manifestations sonores ne rythme pas seulement le quotidien, elle balise également l'année liturgique. En 1629, alors que le Père Jacques de Matos accompagne l'Empereur Susneyos et son

¹¹⁶ Alain CORBIN, *Les Cloches de la terre ; Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, op. cit., p. 154.

¹¹⁷ Si Almeida rédige son *Historia Aethiopiae* dans sa langue maternelle, le portugais (d'où l'emploi de *sinos*), Paës écrit en italien (*campane*) les lettres qu'il envoie à ses supérieurs romains.

¹¹⁸ Certes, les relevés architecturaux (Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, op. cit., p. 192) ne font pas apparaître de clochers isolés, mais les vestiges des églises de l'époque jésuite sont dans un état tel qu'il laisse la possibilité d'émettre de nouvelles hypothèses.

¹¹⁹ Au milieu du XVIII^e siècle, les missions jésuites de Santa Cruz en Bolivie sont dotées de campaniles : à San Javier par exemple, ou encore San Miguel. Alain PACQUIER, *Les Chemins du baroque dans le Nouveau Monde ; De la Terre de Feu à l'embouchure du Saint-Laurent*, op. cit. La persistance du campanile en terrain missionnaire, à une époque où il est tombé en désuétude en Europe, semble montrer l'efficacité du dispositif (Maryse BIDEAULT, « Campanile », *Encyclopaedia Universalis*, 2008 [en ligne <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/campanile/#>]).

¹²⁰ Le rôle signalétique de la cloche qui impose aux autochtones le temps des missionnaires est présent de manière frappante dans les catéchismes en images destinés à l'évangélisation de la population mexicaine. Dans des manuscrits attribués aux missionnaires catholiques par Bérénice Gaillemin, doctorante en ethnologie à l'Université Paris X, le mot « maintenant » – issu de la fin de l'*Ave Maria* : « *Maintenant* et à l'heure de notre mort » – est représenté par une main, ou un personnage, agitant une cloche. La cloche apparaît bien, ici également, comme un instrument missionnaire qui organise le temps, en touchant à l'intimité des perceptions sensorielles des populations autochtones : l'ouïe est mobilisée – et, dans le cas des catéchismes mexicains qui traduisent, dans un effet synesthésique, un son en image, la vue. Cf., par exemple, le catéchisme n°832 « Harvard testarian » (1791), conservé à la Peabody Museum Library, Harvard University, Cambridge. C'est la copie de ce manuscrit qui est parvenue jusqu'à nous, réalisée par le Père jésuite Perez au XIX^e siècle. Je remercie Bérénice Gaillemin de l'avoir mise à ma disposition.

armée, il veille au respect du silence dans le camp militaire pendant le temps du carême :

« Son principal employ fut le long du Caresme et en la semaine Sainte, durant laquelle le camp ressembloit plus à une assemblée de Chrestiens, et de Religieux, que de soldats, sans qu'on ouït ny bruit, ny danse, ny balet : il y eut seulement quelque resiouissance de nuit, en une maison, dont le Père eut nouvelle par le raport de deux hommes passans près de la tante qui disoient, IESUS nest-ce pas icy la semaine Sainte, ie ne sçay comment ces personnes ozent danser maintenant. Le Père rendit cete action fort odieuse en la predication, qu'il fit le l'endemain, et pour preuve quelle avoit deplu à Dieu, la mesme nuit le feu prit en cete maison [...]. L'on tient aussi pour certain, qu'une des causes du desastre passé, qui advint en la bataille derniere, procede de ce que les soldats, au temps de Caresme, avoient passé la nuit precedente, en danses et balets [...]. Tous ces euenements leur ouvriront les yeux et leur firent concevoir la reuerence, et le respect qu'on doit porter au Saint temps de Caresme. »¹²¹

La rupture du silence imposé lors de la Semaine Sainte a pour conséquence le désaveu public du Père Matos ainsi qu'une punition divine – la défaite militaire. En rentrant dans le giron de l'Église romaine¹²², l'Éthiopie chrétienne s'était soumise de fait à un nouveau calendrier, le grégorien¹²³, qui imposait ses périodes de silence et ses périodes de réjouissance sonore. Dans le cadre du calendrier julien, dont elle ne suit plus le comput durant le seul épisode de sa conversion, l'Église éthiopienne observe, elle aussi, le carême, durant lequel elle modifie par ailleurs ses pratiques musicales¹²⁴. Toutefois, Pâques – et le carême qui précède – ne

¹²¹ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Viteleschi, General de la Compagnie de Jésus, op. cit.*, p. 88-89.

¹²² Rappelons que l'Empereur éthiopien Susenyos s'est soumis à Rome en 1622.

¹²³ Le monde chrétien utilisait jusqu'en 1582 le calendrier julien. Institué par Jules César, ce calendrier supposait que la durée de l'année tropique est exactement de 365,25 jours. Mais sa durée réelle est de 365,24219 jours, si bien que les événements récurrents que sont les équinoxes et les solstices avançaient d'un jour tous les 128 ans. James Lequeux explique que « vers 1500, l'équinoxe de printemps tombait ainsi dix jours plus tôt que dans l'Antiquité, le 11 mars au lieu du 21 mars. De plus, le calcul de la date de Pâques, qui fait intervenir la Lune, était devenu complètement faux ». Grégoire XIII fut chargé par le Concile de Trente de rétablir la situation : en supprimant des jours et en jouant sur les années bissextiles, il institua le calendrier grégorien. James LEQUEUX, « Grégorien calendrier », *Encyclopaedia Universalis*, 2008, [en ligne : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/calendrier-gregorien/#>].

¹²⁴ Par exemple, les instruments de musique accompagnant la liturgie tels les sistres et les tambours sont interdits durant le carême. Anne DAMON-GUILLOT, *La Liturgie en mouvements : 'aq'aq'am, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie, op. cit.*, p. 166.

tombent pas aux mêmes dates dans les deux systèmes calendaires. Ainsi, l'adoption du calendrier grégorien impose une nouvelle organisation de l'année liturgique, et par conséquent une modification de son investissement sonore.

La présence sonore des missionnaires se manifeste également à travers les horloges qu'ils importent. En effet, les archives révèlent que le Père Barnetto portait une « petite horloge » (*horioletto*)¹²⁵, qui émerveille l'Empereur « parce qu'elle sonnait les heures automatiquement (*da se*), tout en indiquant aussi les phases déclinantes et ascendantes de la lune »¹²⁶. Bien plus que des gadgets sonores, les horloges apportées par les jésuites sont les vecteurs d'un découpage du temps différent de celui en vigueur en Éthiopie : comme dans le système romain, les Éthiopiens divisent les 24 heures de la journée en deux fois 12 heures mais zéro heure en Éthiopie correspond à six heures en Europe¹²⁷. Quelles qu'aient été ses répercussions concrètes – et, de toute façon, éphémères – sur l'organisation du temps en Éthiopie, l'horlogerie fait partie du programme jésuite de christianisation. En 1601, quand le célèbre Père jésuite Matteo Ricci arrive à la cour impériale de Pékin, il offre une épINETTE, une mappemonde et... deux horloges à sonnerie. Catherine Pagani explique : « By the time of Ricci's arrival in the Far East, clocks and clock-makers had been used in Europe as a metaphor for God and the creation ; for the Jesuits, the clock went beyond its role as a technological artefact and represented the higher beliefs they hoped to instil in the Chinese »¹²⁸. En avançant l'idée que l'univers lui-même est une horloge de Dieu – le Créateur a mis de l'ordre dans le chaos –, l'horlogerie rentre dans le vaste projet jésuite de la propagation de la foi par la science (*propagatio fidei per scientias*). La sonnerie et le bruit mécanique des systèmes horlogers sont les manifestations sonores et concrètes des concepts

¹²⁵ Si la traduction littérale du texte (« un'horioletto portato dal Padre Barnetto ») laisse à penser que le Père présente à la cour une montre portative, il reste difficile de savoir s'il s'agit bien de ce dispositif ou d'une horloge de table. En effet, si ces deux types de marqueurs du temps peuvent comporter des sonneries, les montres portatives semblent être plus rares au début du XVII^e siècle. Eugenio Pereira SALAS, « L'évolution de la notion du temps et les horlogers à l'époque coloniale au Chili », traduit de l'espagnol par P.-X. Despilho, *Annales ; Economies, Sociétés, Civilisations*, 1 (1966), p. 148-149.

¹²⁶ Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 48.

¹²⁷ Pour plus d'explications sur cette question, cf. Emmanuel FRITSCH, *The Liturgical year of the Ethiopian Church*, Special Issue of *Ethiopian Review of Cultures*, volume IX-X (2001), p. 26. L'heure est toujours lue ainsi en Éthiopie.

¹²⁸ Catherine PAGANI, « Clockwork and the Jesuit Mission in China », *The Jesuits II. Cultures, sciences and the arts, 1540-1773*, éd. J. W. O'Malley, G. A. Bailey, S. J. Harris et T. F. Kennedy, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 2006, p. 659.

théologiques défendus par les jésuites. En cela, ils s'adressent à l'intime de l'être pour une modification, non moins intime, de la perception du temps.

Atteindre l'oreille de celui qui sait entendre est la voie qui mène à son cœur. En ce sens, la musique aurait le pouvoir d'ouvrir à la vérité de la foi romaine.

Entendre chanter la messe et sortir du « brouillard »

Dans sa lettre de 1626, le patriarche catholique Alfonso Mendes décrit l'attitude de l'Empereur éthiopien lors du chant de la messe de la sainte Trinité, célébrée par le patriarche lui-même : attentif, le monarque semble sortir d'un épais brouillard (« uscisse da cieca caligine ») ou se réveiller d'un profond sommeil (« o si suegliasse da profondo sonno »). Dans les pages qui suivent, l'Empereur Susenyos jure avec force sa foi romaine. Mendes estime que, contrairement à Susenyos, ses prédécesseurs sur le trône n'ont su *entendre* l'évêque catholique Andrea d'Oviedo venu en mission en Éthiopie dans les années 1550 : « jamais les paroles et les mérites d'un tel homme [Oviedo] n'atteignirent *les oreilles et les coeurs* des trois rois d'Éthiopie Claude [Galawdewos], Admas [Minas] et Malak Sagad [Sarsa Dengel] »¹²⁹. Quand le missionnaire franciscain Remedius Prutky relit l'épisode jésuite plus de cent ans après, il invoque lui aussi cette surdité symbolique de l'Éthiopie, dont elle ne serait sortie que pendant la période de sa conversion au catholicisme :

« Il y eut un temps où l'Éthiopie fut prospère, et catholique : à présent elle est misérable et hérétique, païenne, idolâtre, musulmane, juive. Autrefois elle était digne de toute louange, à présent elle n'est digne d'aucune, car pour les Éthiopiens d'aujourd'hui, *Ils ont des yeux mais ne voient pas, ils ont des oreilles et n'entendent pas* Psaumes CXV. 5, 6 »¹³⁰.

Tout au long du texte franciscain, la cécité et la surdité à la seule vraie foi – la romaine – sont décrites comme les causes des maux du royaume éthiopien.

¹²⁹ « Non entrorno giamai le parole & i meriti di un tant'huomo nell'orecchie e nel cuore de' tre Rè d'Ethiopia, Claudio, Adamàs, e Malac Ceguèd », Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu*, op. cit., p. 117-118 (traduction de l'auteur ; c'est moi qui souligne).

¹³⁰ « There was a time when Ethiopia had been prosperous, and Catholic : now she is wretched and heretical, pagan, idolatrous, Mahometan, Judaist. Once she was worthy of every praise, now she is worthy of none, for of the Ethiopians of today, *Eyes have they but they see not, they have ears and hear not* Psalms CXV. 5, 6 ». Remedius PRUTKY, *Prutky's travels in Ethiopia and other countries*, op. cit., p. 141 (traduction de l'auteur).

Afin d'atteindre les oreilles et l'esprit de la population, les jésuites des années 1620, passés maîtres dans l'art de la parole, font grand usage de la prédication. Pour toucher le cœur des Éthiopiens et leur révéler ainsi la Vérité, la musique apparaît comme une arme efficace, au-delà des mots. Cela présuppose qu'à la musique – européenne ! – est associé un pouvoir universel : elle serait un langage qui parle à chacun. Certes, « science forgée dans la cosmologie grecque, la musique incarne l'ordre du monde ; l'ordre du monde tel que Dieu l'a créé, ajoutent les philosophes médiévaux ». Jusqu'à la fin du XVI^e siècle, la musique est ainsi « expression et synthèse » de cet ordre du monde, en ce qu'elle rend « les ratios numériques [– qui révèlent la concordance extraordinaire de toutes les parties de l'univers –] perceptibles par les sens extérieurs, autrement dit audibles »¹³¹. Toutefois, comme l'écrit Théodora Psychoyou, la première moitié du XVII^e siècle est un tournant dans la façon dont la musique est pensée. L'émergence d'un nouveau langage musical au début du XVII^e siècle amène de réels changements dans la pratique qui la rendent incompatible avec les écrits théoriques existants. Ces nouveautés techniques – liées notamment à l'avènement de la basse continue et de la monodie accompagnée – sont étroitement associées à l'introduction d'un nouvel « idéal esthétique pour une musique délibérément expressive »¹³². Ne nous y trompons donc pas : plus que la manifestation de l'Harmonie universelle témoignant de la perfection de la Création dont nous serions les auditeurs passifs et éblouis, la musique, telle qu'elle est pensée dans les années 1620, veut « plaire et mouvoir en nous diverses passions »¹³³. Dans la volonté de comprendre de manière rationnelle les phénomènes musicaux et leurs effets, Descartes étudie les mécanismes qui font que l'âme « pourra se plaire à une musique qui suivra toutes les mesmes regles que la nôtre »¹³⁴. Si on suit le raisonnement cartésien, on peut ainsi penser que toute âme peut potentiellement être touchée par la musique qui suit les « règles » énoncées par l'Europe savante. Ainsi, la musique constitue un point de rencontre entre différents auditeurs. C'est ce qui semble être en jeu dans un épisode rapporté par le Père Lobo¹³⁵ alors qu'il se trouve avec ses compagnons dans le royaume de Dancali, sans pouvoir avancer plus avant dans le territoire éthiopien. Les rapports avec le roi local sont tendus : les présents apportés par les Portugais sont jugés insuffisants. Le jeu du *rabequinha* (petit violon) vient alors détendre l'atmosphère. Le violoniste soliste – un Indien –

¹³¹ Théodora PSYCHOYOU, « D'art et de science au temps de Louis XIII ou de la musique comme un Janus », *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*, éd. J. Duron, Wavre, Mardaga/Centre de Musique Baroque de Versailles, 2007, p. 45, 47.

¹³² *Idem*, p. 51.

¹³³ *Idem*, p. 55. Théodora Psychoyou cite ici Descartes (1618).

¹³⁴ *Idem*, p. 57. Théodora Psychoyou cite encore Descartes (1633).

¹³⁵ Jerónimo LOBO, *The "Itinerário" of Jerónimo Lobo*, *op. cit.*, p. 125-127.

remporte en effet un vif succès auprès de l'auditoire. L'enchaînement des nombreuses pièces, toutes aussi connues les unes que les autres des oreilles portugaises, ravit le roi. Particulièrement, une pièce vient susciter le rire commun : elle imite le braiement d'un âne. Le répertoire imitatif, alors bien représenté en Europe¹³⁶, veut divertir et créer une connivence entre auditeurs. Lobo écrit que la pièce reproduit le braiement de façon si réaliste que l'auditoire le reconnaît immédiatement, sans que personne n'ait pourtant dit au préalable ce que la pièce était supposée représenter. Le jésuite ne doute pas une seconde du partage universel du code en jeu. Les applaudissements nourris et les rires du roi de Dancali et de son entourage semblent lui donner raison¹³⁷. Le choix d'une pièce imitant la nature n'a rien d'anodin : instaurer une complicité avec l'auditoire autochtone grâce à une pièce construite autour de sons de la nature, c'est reconnaître à la musique un pouvoir, là où le langage et la diplomatie ont échoué. Finalement, c'est mettre en pratique le mythe d'Orphée, dont l'idéal est repris au début du XVII^e siècle¹³⁸ : comme la harpe de l'amant d'Eurydice, le *rabequinha* peut charmer le monde entier¹³⁹.

Les textes jésuites témoignent de la réussite des stratégies musicales mises en œuvre pour émouvoir dans les années 1624-1625, au plus fort de l'implantation catholique. Si la musique européenne semble plaire infiniment à la haute société éthiopienne¹⁴⁰, à laquelle elle est tout d'abord destinée, elle séduit aussi les simples habitants de « Goiama », qui ne viennent « que pour

¹³⁶ Pensons par exemple au *Capriccio stravagante* de l'italien Carlo Farina, composé dans les années 1625-1630. La pièce, qui donne elle aussi un rôle prépondérant au violon, est caractérisée par l'imitation de cris d'animaux et de sonorités d'instruments. Fantaisiste, elle révèle également une grande liberté créatrice. Carlo FARINA, *Capriccio stravagante ; Sonate*, Ensemble Clématis, 1 CD Challenge Records Depot, B0023HPI4G, 2009.

¹³⁷ Lobo ajoute que si l'auditoire autochtone reconnaît aussi facilement le braiement, c'est que ce son l'accompagne familièrement dans sa vie quotidienne... Les différents rires de l'auditoire cosmopolite, toutefois, ne reposent vraisemblablement pas sur les mêmes motivations.

¹³⁸ Théodora PSYCHOYOU, « D'art et de science au temps de Louis XIII ou de la musique comme un Janus », *Regards sur la musique au temps de Louis XIII*, op. cit., p. 51.

¹³⁹ Cette conception sera particulièrement persistante car le franciscain Remedius Prutky, en mission en Éthiopie en 1752, confère à son jeu de harpe un pouvoir presque miraculeux. En effet, son instrument lui permet de se tirer des pires situations : « [...] where my prayers and the intervention of friends had failed my instrument succeeded. [...] I too [like David before Saul] played on my harp and every difficulty departed ». Remedius PRUTKY, *Prutky's travels in Ethiopia and other countries*, op. cit., p. 420. Les figures musiciennes d'Orphée et de David se superposent alors.

¹⁴⁰ Par exemple, « molto gustarono » (« ils l'apprécièrent au plus haut point »), « sodisfatti » (« satisfaits ») sont les termes régulièrement employés pour décrire les sentiments du Ras Zelachristo et de son entourage à l'écoute de la musique. Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu*, op. cit., p. 71.

écouter l'orgue, alors qu'ils n'ont rien d'autre à faire ici »¹⁴¹. Le champ lexical du sentiment, utilisé pour décrire les réactions des auditeurs éthiopiens, est fort et insistant. Par exemple, le chant du *Miserere* du Vendredi Saint accroît encore la désolation (« compunsero ») de ceux qui pleuraient déjà après avoir écouté avec émotion (« commotione ») le sermon sur la Passion du Christ¹⁴². Quant à l'expression de la joie, elle est particulièrement vive dans un autre passage rédigé également par le Père Gasparo Paës¹⁴³. Lors de la commémoration de la canonisation des saints Pères jésuites, la prestation dansée et musicale donnée par de jeunes Portugais en costumes est réalisée avec un tel talent...

« qu'ils gagnèrent le coeur de tous les Catholiques ; quant aux schismatiques, ils en furent frappés d'étonnement. L'Empereur lui-même exultait et débordait de joie [...] ; quant aux jeunes danseurs, [l'Empereur] prétendait les adopter et comme tels, les aimer et les garder dans son coeur. Son Secrétaire, dont nous avons parlé précédemment, dit au Maître du Séminaire qu'il désirait parler aux Pères afin que ces derniers accueillent ses enfants et leur enseignent tout ce qu'il avait pu voir. Un savant de son entourage, homme particulièrement sérieux, alla jusqu'à dire : "A quoi bon plus de livres ou de débats pour exposer la doctrine des Pères ? Ceci suffit bien". »¹⁴⁴

La musique et la danse confortent les catholiques dans leur foi et sème le trouble (*confusero*) dans le coeur des schismatiques. L'Empereur exulte et emploie un vocabulaire amoureux (« siano miei, amo, tengo nel cuore ») à l'égard des jeunes danseurs. La phrase du *dottore* exprime la toute-puissance de la représentation musicale et sa force de persuasion : elle passe avant les livres et les exposés théologiques des Pères, puisqu'elle seule suffit à convaincre – « questo basta ».

¹⁴¹ « E molti vengono di Goïama, solamente per vdir l'organo, senz' altro affare », *ibid.* (traduction de J.-P. Berthollet et de l'auteure).

¹⁴² *Ibid.* Sur « l'expression de l'émotivité » comme « moyen d'action » chez les jésuites, cf. Camilo CORTIZO, « Les missions populaires dans le royaume de Galice (1550-1700) », *Missions religieuses modernes ; « Notre lieu est le monde »*, éd. Pierre-Antoine Fabre et Bernard Vincent, Rome, Ecole Française de Rome, 2007, p. 332 sq.

¹⁴³ Ce passage a déjà été remarqué par Francis Falceto dans le seul article qui consacre à ce jour quelques lignes à la dimension musicale de l'épisode jésuite en Éthiopie. Francis FALCETO, « Un siècle de musique moderne en Éthiopie (précédé d'une hypothèse baroque) », *Cahiers d'Etudes Africaines*, 168 (2002), p. 711-738.

¹⁴⁴ « che si guadagnorono il cuore di tutti i Catholici, e confusero gli scismatici. L'Imperatore in particolare brillaua, et non capiua in se stesso di gioia [...] ; e questi (intendendo di quei del ballo) siano miei ; che come tali, gli amo e tengo nel cuore. Il suo Segretario, di cui sopra dicemmo, disse al Maestro del Seminario, che desideraua parlar co' Padri, acciò riceuessero i suoi figliuoli, & insegnassero loro tutto ciò che habueua veduto. Et un suo dottore, huomo graue, hebbe a dire : Che occorrono più libri ò ragioni della dottrina de' Padri ? questo basta », Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 68-69 (traduction de l'auteure et de J.-P. Berthollet).

L'émotion apparaît comme un passage obligé à la romanisation par l'éducation : c'est parce que le secrétaire de l'Empereur a été touché par la représentation à laquelle il a assisté qu'il souhaite confier ses enfants au séminaire catholique, afin qu'ils apprennent « tout ce qu'il a pu voir ». En enseignant la musique aux jeunes Éthiopiens, les Pères leur inculquent par là-même la liturgie romaine, en particulier par l'assimilation des chants. Le Père Cardeira excelle en la matière ; la qualité des musiciens formés par lui-même et la rapidité de ses méthodes sont sans cesse soulignées : « en six mois, le Père Supérieur forma des basses, des ténors et des sopranos en mesure de produire une bonne musique »¹⁴⁵. Cependant, l'enseignement de certaines formes de danse, de pratique instrumentale ou de poésie¹⁴⁶ semble parfois dépasser le strict cadre liturgique et on peut s'interroger, avec John W. O'Malley, sur l'évolution de l'ordre jésuite par rapport à ses textes fondateurs tels les *Formula* rédigés au milieu du XVI^e siècle : « the evangelical vocabulary of the Formula does not seem easily reconcilable with teaching horsemanship or with writing books on rhetoric or, for sure, on dance ! ». Comme le souligne toujours O'Malley dans l'introduction d'un imposant ouvrage consacré au rapport de l'ordre ignatien à la culture, la science et l'art, les jésuites

« enseignaient le programme [humaniste] non pas en tant que préparation à la théologie, le raisonnement clérical traditionnel, mais en tant que programme complet en lui-même, avec ses propres buts, qui formerait des laïcs doués du savoir et des compétences dont ils avaient besoin pour tracer leur chemin dans ce monde. Et pour tracer leur chemin de telle sorte à être un soutien pour les autres et un bénéfice pour les communautés dans lesquelles ils vivaient. Cela était en fin de compte l'idéal »¹⁴⁷.

Ainsi, romanisation et européenisation sont indissociables ; l'apprentissage de la langue portugaise, de la langue latine, de la poésie, de la danse, du répertoire musical de divertissement, du catéchisme et de la liturgie dans toutes ses formes – musicale, gestuelle, etc. – tend à former idéalement des hommes... qui ressemblent aux jésuites eux-mêmes et dont

¹⁴⁵ « *il Padre che soprastava, in termine di sei mei ha formato Bassi, Tenori, e Soprani, per poter far' vna buona musica* », *idem*, p. 68 (traduction de l'auteure et J.-P. Berthollet).

¹⁴⁶ *Idem*, p. 71.

¹⁴⁷ « [they] taught the [humanistic] program not as a preparation for theology, the traditional clerical rationale, but as a program complete in itself, with its own proper goals, that would provide laymen with the learning and skills they needed to make their way in this world. And to make their way so as to be a help to others and a benefit to the communities in which they lived. That at least was the ideal ». John W. O'MALLEY, "Introduction : The Pastoral, Social, Ecclesiastical, Civic, and Cultural Mission of the Society of Jesus", *The Jesuits II. Cultures, sciences and the arts, 1540 -1773*, éd. J. W. O'Malley, G. A. Bailey, S. J. Harris et T. F. Kennedy, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 2006, p. xxx-xxxi (traduction de l'auteure).

O'Malley résume les caractéristiques dans les termes de « urbanity », « civiltà », « conversazione », « honneste homme »¹⁴⁸. Devenir comme eux, c'est le souhait que les Pères prêtent au Ras Zelachristo ; en effet, ce dernier voudrait que la jeune noblesse et les intellectuels éthiopiens maîtrisent les arts exportés par les jésuites :

« Aussi n'en finissait-il plus de louer la finesse d'esprit et l'élégance de forme de nos poésies, disant qu'en Éthiopie rien de semblable n'existait. Plusieurs fois, il demanda au Père pourquoi il venait pas à Goïama où résidaient ses enfants ainsi que beaucoup d'autres enfants nobles, auxquels il pourrait donner ses enseignements. Il laissa dans notre établissement deux experts de leurs chants pour qu'ils y apprennent les nôtres, ainsi qu'à jouer des instruments, ce qui les ravissait plus que tout. »¹⁴⁹

La jeunesse est particulièrement sollicitée par les jésuites, tant pour sa capacité à édifier ses aînés que pour la plasticité de son cerveau. D'une part, de l'aveu quelque peu utilitariste du Père Mendez, le « peuple [est] attiré [autour de l'église de Dipsa] tant par les prix qu'on y donne, que par la musique des petits enfans »¹⁵⁰. Si les prestations enfantines sont à même d'émouvoir la population, les jeunes d'Éthiopie, comme dans d'autres terres de mission, apprennent d'autre part le catéchisme (*dottrina christiana*) en musique. La scansion et la mélodie en facilitent la mémorisation. Récitant ou chantant à haute voix les préceptes de la foi romaine, ils témoignent, dans certaines occasions officielles, de la bonne discipline de ceux gagnés à la cause catholique¹⁵¹.

La musique, dotée d'un pouvoir orphique, suscite l'émotion. Elle fraye un chemin jusqu'au cœur des schismatiques, elle les élève pour devenir autres. Changer les Abyssins, les « réduire », pour reprendre le terme consacré, tel est l'enjeu de la mission.

¹⁴⁸ *Idem*, p. xxxi.

¹⁴⁹ « Non finiva di lodare l'ingegno et la maniera delle nostre poesie ; dicendo, che in Ethiopia non vi sia cosa simile. Disse più volte al Padre. Perchè V.R. non viene a Goïama ; doue hò i miei figliuoli, & altri molti nobili fanciulli, a' quali potrebbe insegnare ? E lasciò qui due periti nel suo canto, perche apprendessero il nostro, & a sonar di tasti ; il che sopra tutto lo rapisce », Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 71 (traduction de l'auteur et de J.-P. Berthollet).

¹⁵⁰ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Vitelleschi, General de la Compagnie de Jésus, op. cit.*, p. 117.

¹⁵¹ Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 226-227.

De l'incarnation sonore du Verbe

Les jésuites veulent éradiquer (*sradicare*) les « erreurs » des chrétiens d'Éthiopie¹⁵². Par conséquent, ils insistent sur la forme, sur la manière dont les choses doivent être faites et dites. L'exactitude de la formule est à leurs yeux primordiale. Ainsi, le Père Pereira traduit en langue vulgaire et *corrige* les psaumes « qui dans leurs versions ordinaires estoient remplis d'erreurs »¹⁵³. Les jésuites ne se contentent pas d'apporter quelques modifications à la liturgie éthiopienne. Ils emploient le terme « *riduttione* » (réduction) pour parler de leur action en Éthiopie¹⁵⁴. *Réduire* est le verbe utilisé dans les missions américaines pour désigner d'abord la sédentarisation et le regroupement des Indiens dans des villages organisés et, ensuite, leur soumission à l'Église catholique et à une vie dite civilisée. Vouloir « réduire » les Éthiopiens, c'est en quelque sorte les considérer, à l'instar des Indiens, comme des non chrétiens. Bien plus, les jésuites baptisent les chrétiens d'Éthiopie, niant ainsi toute la valeur de leur premier baptême¹⁵⁵. Plutôt qu'à une conversion de l'orthodoxie éthiopienne au catholicisme, le vocabulaire jésuite laisse penser que les missionnaires travaillent à l'éradication des rites éthiopiens pour une adhésion complète à une foi nouvelle, et, par conséquent, à une nouvelle expression liturgique. Il est alors édifiant de constater que la province goanaise, pourtant non chrétienne à l'origine, est donnée comme le modèle à suivre dans la romanisation de l'Éthiopie. Les pratiques musicales de la mission de Goa sont ainsi considérées comme *la* référence : au séminaire éthiopien de Gorgora est exécuté un *benedictus* « si bien réalisé (*concertato*) qu'on aurait pu croire qu'il était l'œuvre du Collège de Goa »¹⁵⁶.

Toutefois, de l'aveu du Père Mendez, il s'avère plus facile de christianiser les « Gentils »¹⁵⁷ – autrement dit les païens – que de convaincre

¹⁵² *Idem*, p. 164.

¹⁵³ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Viteleschi, General de la Compagnie de Jésus, op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁴ Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 166.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 96.

¹⁵⁶ « *si ben concertato ; qual si poteua aspettare dal Collegio di Goa* », *idem*, p. 47 (traduction de l'auteur et de J.-P. Berthollet). L'expression « ben concertato » indique qu'il y a plusieurs voix, par opposition au plain-chant. Ces voix peuvent être instrumentales. Le terme *concertato* indique souvent, en outre, que les voix sont ornées, avec des soli virtuoses. Communication personnelle de Jean-Christophe Frisch, directeur musical de l'ensemble « Le Baroque Nomade, XVIII-21 ».

¹⁵⁷ Par « Gentils », le Père qualifie ici la population des « Agaos ».

les schismatiques¹⁵⁸. En effet, la liturgie des deux Églises exprime la même Parole. Les théologiens des deux bords se battent avec des armes similaires. La musique a un statut particulier, à Rome comme dans l'Éthiopie chrétienne : elle est co-substantielle à la liturgie ; modifier l'une revient à modifier l'autre. Face à l'extrême codification des pratiques liturgico-musicales des chantres abyssins, la liturgie romaine ne trouve pas, pour s'imposer, la plasticité que les jésuites semblent associer aux terrains non chrétiens.

On ne peut cependant passer sous silence les essais et les efforts de rencontres, d'échanges, de mixité autour de la pratique liturgique. Par exemple, pour la célébration de la consécration de l'église catholique Gännätä 'Iyäsus (1623), des chantres éthiopiens exécutent la musique liturgique à leur façon avant que la messe soit chantée selon le rite romain¹⁵⁹. De même, le patriarche catholique, en visite à Gorgora, est accueilli d'une part par les chantres éthiopiens qui interprètent dans leur langage et avec leurs instruments le cantique de Moïse *Cantemus Domino, gloriose enim magnificatus est*, d'autre part par les séminaristes menés par le Père Cardeira qui entonnent en langue latine et en polyphonie le cantique *Benedictus Dominus Deus Israel*¹⁶⁰. Ces deux exemples montrent toutefois qu'à l'hybridité est préférée la juxtaposition. Seule la langue guèze, l'idiome liturgique de l'Église d'Éthiopie, semble être véritablement intégrée au rite romain : « célébrant dans leur langue littéraire, mais selon notre rite : ce qui est un appât très efficace, aussi bien pour les célébrants eux-mêmes que pour les gens du peuple ; ces derniers se réjouissent de voir et d'entendre les leurs dire la Messe dans leur langue, et avec nos cérémonies »¹⁶¹.

En réalité, l'Empereur, acquis à la cause jésuite, interdit au clergé éthiopien d'exécuter tout office sans en avoir averti au préalable le patriarche catholique ; il lui demande, sous peine de mort, de se conformer aux rites romains¹⁶². Les chantres de l'Église d'Éthiopie, qui sont les véritables officiants de la liturgie, semblent alors avoir joué un rôle dans l'échec de la mission jésuite¹⁶³. Catégorie intermédiaire entre le clergé et les laïcs, n'ayant pas reçu l'ordination mais détenteurs du savoir liturgique, les chantres sont

¹⁵⁸ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Viteleschi, General de la Compagnie de Jésus, op. cit.*, p. 91.

¹⁵⁹ Emmanuelis d'ALMEIDA, *Historia Aethiopiae*, VI, *op. cit.*, p. 388-389.

¹⁶⁰ Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu, op. cit.*, p. 108.

¹⁶¹ « celebrando in lingua loro letterale, ma al nostro rito : che è vn'esca molto efficace, tanto per gli stessi Sacerdoti, come per li popolani ; i quali gioiscono di veder' et vdir' i suoi dir Messa nella sua lingua, e con le nostre cerimonie », *idem*, p. 206 (traduction de l'auteur).

¹⁶² *Idem*, p. 183.

¹⁶³ Les raisons de l'échec de la rencontre sont bien évidemment multiples et complexes.

essentiels au bon déroulement des célébrations puisqu'ils en exécutent les chants, la musique instrumentale et la gestuelle. Comme le suppose Hervé Pennec¹⁶⁴, des chantres ont pu se convertir au catholicisme, pour des raisons de fonctionnement. En effet, dans certaines églises, ils assistent un père jésuite et disent des messes certes en guèze, mais corrigées de leurs « erreurs » et exécutées selon le rite catholique. Toutefois, le corps des chantres, dépossédé de son savoir et de sa fonction habituelle – qui était aussi son gagne-pain –, semble bien avoir constitué une force d'opposition. Au grand dam du Père Mendez qui écrit que le peuple d'Éthiopie, bon tout au fond de lui-même, serait plus facilement conquis s'il n'était perverti par les maîtres (*Maestri*) de son Église...¹⁶⁵

L'absence de prise en compte, par les jésuites, du système liturgico-musical éthiopien dans son ensemble a bien évidemment contribué à l'échec de la rencontre. La différence qui oppose les deux Églises dans la conceptualisation du statut du sonore rentre dans des enjeux théologiques plus profonds. A ce sujet, le père Paës rapporte un échange entre les missionnaires et deux « savants » (*scientati*) de l'Église éthiopienne, qui n'ont pas encore complètement regagné le giron de l'Église romaine. La controverse porte sur la nature de la voix de Dieu entendue par les apôtres au Mont Thabor (Matthieu 17). Les deux savants estiment que cette voix est le « Fils lui-même », tandis que les jésuites rétorquent : « le Fils était Verbe Eternel, esprit que l'on ne perçoit ni n'entend à travers le sens de l'ouïe corporelle »¹⁶⁶. Sans rentrer plus avant dans des considérations théologiques, on lit ici deux conceptions différentes de l'incarnation sonore du divin : si les chrétiens d'Éthiopie pensent que les hommes peuvent entendre avec leurs propres oreilles la voix de Dieu, les jésuites stipulent qu'on ne peut l'entendre qu'avec le cœur. De la même manière, la musique liturgique éthiopienne est d'essence divine : elle a été *révélée* aux hommes¹⁶⁷ ; elle est l'incarnation *hic et nunc* de la Parole. Par conséquent, la manière de chanter cette Parole est fixe et finie. En revanche, la musique liturgique romaine est louange, vecteur d'émotion ; il y a ainsi plusieurs possibilités de chanter la liturgie.

¹⁶⁴ Hervé PENNEC, *Des jésuites au royaume du Prêtre Jean*, op. cit., p. 198-199.

¹⁶⁵ Alfonso MENDES et Gasparo PAËS, *Lettere annue di Ethiopia. Del 1624. 1625. e 1626. Scritta al M.R.P. Mutio Vitelleschi Generale della Compagnia di Giesu*, op. cit, p. 163.

¹⁶⁶ « il Figlio era Verbo eterno, spirito che non s'ode nè si sente con udito corporale », *idem*, p. 31 (traduction de J.-P. Berthollet et de l'auteure).

¹⁶⁷ Anne DAMON-GUILLOT, *La Liturgie en mouvements : 'aq^waq^wam, réalisation chantée, gestuelle et instrumentale du texte liturgique dans l'Église chrétienne orthodoxe unifiée d'Éthiopie*, op. cit.

Toucher le cœur des schismatiques

Les moyens sonores mis en œuvre par les jésuites pour romaniser la population éthiopienne laissent apparaître des stratégies qui ont souvent témoigné de leur efficacité à échelle mondiale. Privilégiant les formes qui suscitent « force sanglots et battemens de poitrine »¹⁶⁸, les missionnaires parviennent à toucher la population ainsi qu'une partie de la cour. Toutefois, devant la force de l'institution de l'Église éthiopienne et face à une conception différente du rapport du sonore et du divin, la liturgie romaine ne parviendra pas à se substituer aux pratiques musico-liturgiques hautement codifiées de l'Église chrétienne d'Éthiopie.

¹⁶⁸ Alphonse MENDEZ, *Relation du Révérendissime Patriarche d'Ethiopie, Dom Alphonse Mendez ; Touchant la conversion des âmes qui s'est faite en cet Empire depuis l'Année 1629 ; Envoyée au R. P. Mutio Viteleschi, General de la Compagnie de Jésus, op. cit.*, p. 107.

Le Jardin de Musique

VI, 1 • 2009

Musique et réformes religieuses
aux XVI^e et XVII^e siècles
statuts, fonctions, pratiques (II)

Numéro coordonné par Théodora Psychoyou

Musique Ancienne en Sorbonne
Équipe Patrimoines et Langages Musicaux

Le Jardin de Musique

VI, 1 • 2009

SOMMAIRE

Annie Coeurdevey · <i>Les parodies huguenotes à la Renaissance (1533-1597)</i>	5
Alice Tacaille · <i>Les psautiers solmisés du XVI^e siècle et la théorie : le cas de Pierre Davantès</i>	23
Alessio Ruffatti · <i>Les Cantiques de Salomon de Salamone Rossi : enjeux historiques et stylistiques</i>	53
Anne Damon-Guillot · <i>Toucher le cœur des schismatiques : stratégies sonores et musicales des jésuites en Éthiopie, 1620-1630</i>	65
Sylvie Pébrier · <i>La vie musicale dans les missions de jésuites de la Province du Paraguay : quelques réflexions historiographi-ques et esthétiques</i>	101
Résumés	125

Annie Coeurdevey · Les parodies huguenotes à la Renaissance
(1533-1597)

La propagation en France des idées luthériennes a amené les militants de la nouvelle doctrine à utiliser la chanson en tant que vecteur culturel le plus propre à se diffuser dans l'ensemble de la population. C'est ainsi qu'à partir de 1525 est documenté tout un répertoire de poèmes d'abord violemment anti-papistes, puis reflétant progressivement les diverses tendances réformistes, accompagnés de la mention du timbre sur lequel ils devaient se chanter. Il pouvait s'agir d'une mélodie à succès d'origine populaire, ou d'une hymne liturgique connue, ou encore, plus tard, de la mélodie principale d'une chanson polyphonique provenant des séries de recueils publiés par Pierre Attaignant de 1528 à 1550. Dans tous les cas, le texte initial était soumis à contrefaçon, de façon à respecter sa structure formelle et à employer des termes de substitution renvoyant habilement à l'original ; de cette manière, la chanson originale, le plus souvent de caractère amoureux, voire obscène, se trouvait transformée en chanson de propagande huguenote. À partir de l'utilisation des chansons polyphoniques se développe parallèlement, à côté des chansons spirituelles originales, un vaste répertoire de pieux *contrafacta*, dont une composante remarquable a consisté, à partir de 1570, à utiliser l'œuvre entière d'un compositeur, en l'occurrence Lassus et ses 150 chansons. Le plus actif de ces contrefaçonners était le Français Simon Goulart, converti à la Réforme et faisant éditer depuis Genève, où il devenu pasteur, toute une série de publications de ce type, appliquant sa technique à plusieurs autres compositeurs.

The Huguenot parodies in the Renaissance (1533-1597)

The development of Lutheran ideas in France led the activists of the new doctrine to use the *chanson* as a cultural vehicle most likely to spread throughout the population. Thus, a repertoire of poems, initially violently anti-papist, then gradually reflecting the various reformist tendencies, is documented since 1525, with the mention of the melody on which they had to be sung. The latter could be a famous *chanson* of popular origin, or a known liturgical hymn or, later, the main melody of a song from the series of polyphonic collections published by Pierre Attaignant from in 1528 to 1550. In all cases, the initial text was submitted to contrefaçon while conserving its original formal structure and using terms skillfully referring to the original. In this way, the original song, most often of love and even obscene character, was turned into a Huguenot propaganda song. Parallely to the original spiritual songs, a considerable repertoire of pious *contrafacta* of polyphonic songs is developed from 1570, whose remarkable characteristic has been the use of entire work of a composer, such as Lassus and his 150 *chansons*. The most active of these counterfeiterers was the French Simon Goulart, a convert to the Reformation and who was editing, from Geneva (where he became pastor), a series of such kind of publications, applying his technique to several other composers.

Alice Tacaille · Les psautiers solmisés du XVI^e siècle et la théorie : le cas de Pierre Davantès

Les ouvrages musicaux théoriques en France, au milieu du XVI^e siècle, comportent une dimension conceptuelle méconnue : ils mettent en question la solmisation en la systématisant. Certains de ces traités, plutôt d'inspiration réformée, et notamment le *Droict chemin de Musique* de Loys Bourgeois, forment un tout avec les rares psautiers solmisés des années 1555 et suivantes. Sous couvert de simplification et d'efficacité pédagogique, ils mènent dans ces ouvrages alors expérimentaux, notamment celui de Pierre Davantès (1560), des travaux qui touchent à la théorie musicale au sens large.

Sixteenth-century solmized Psalters, and music theory: the case of Pierre Davantès

Sixteenth-century French music methods include a disregarded theoretical standpoint, stemming from musicians care for simplicity and efficiency as main goals. The *Droict chemin de Musique* by Loys Bourgeois (1550) is revisited, along with French Psalters which include *solfa* letters (from 1555 on). Pretending to be easy and user-friendly, these books conceal a consistent theoretical thought. The Psalter of Pierre Davantès (1560) with solmization letters and digits is an important milestone on this path, a path connected mainly to Reformed sensibility.

Alessio Ruffati · Les *Cantiques de Salomon* de Salamone Rossi : enjeux historiques et stylistiques

L'histoire de la musique religieuse italienne après le concile de Trente est marquée par la création d'un répertoire de musique « savante » polyphonique en hébreu. L'exemple qui illustre le mieux ce nouveau genre est le recueil *Hashirim asher lishlomo* de Salamone Rossi imprimé à Venise au début du XVII^e siècle. Cette nouveauté s'inscrit dans le contexte culturel de la contre-réforme catholique, ayant comme conséquence la détérioration des conditions de vie des communautés juives en Italie. Ce phénomène a facilité de manière paradoxale l'accès de la musique « savante » dans les synagogues italiennes de l'époque. Le travail proposé ici retrace l'environnement historique et culturel dans lequel ce recueil a vu le jour et jette un éclairage sur les détails techniques qui ont permis cette aventure éditoriale. L'entreprise de Rossi a été possible grâce à une série de facteurs qui mêlaient le désir d'indépendance des Vénitiens vis-à-vis de l'église romaine et la présence d'une industrie de l'imprimerie encore vivante malgré la crise économique qui a frappé l'Italie au début du XVII^e siècle.

The Canticles of Salomon by Salamone Rossi: historical and stylistic stakes

The history of Italian sacred music after the council of Trent is marked by a notable event: the creation of a repertoire of polyphonic music set to Hebrew texts. The example that best illustrates this new genre is the volume *Hashirim asher lishlomo* published by Salamone Rossi in Venice at the beginning of the seventeenth century. This innovation appears during the Catholic counter-reformation, a period also leading to a development of anti-Semitism in Italy. This trend has paradoxically facilitated the circulation of art music in the Italian synagogues during the same period. This article

Résumés

describes the historical and cultural environment in which Rossi's collection was created and explains some technical details that allowed this editorial enterprise. This publication had been possible thanks to the independence desire of the Venetian republic towards the Roman church, and the presence of a print industry still alive despite the economic crisis that strikes Italy at the beginning of the seventeenth century.

Anne Damon-Guillot · Toucher le cœur des schismatiques : stratégies sonores et musicales des jésuites en Éthiopie, 1620-1630

La mission jésuite en Éthiopie s'étend de 1557 à 1633. À la fin de l'année 1621, le roi éthiopien Susneyos adhère à la foi romaine. La décennie 1620-1630 est celle de la latinisation du pays. Elle est aussi la mieux documentée. Dans les lettres et rapports qu'ils envoient à leurs supérieurs pour rendre compte de leurs activités, tout comme dans les sommes qu'ils écrivent sur l'Éthiopie, les jésuites évoquent le chant de la liturgie romaine, le jeu des instruments de musique européens, mais aussi les cloches, les horloges, ou encore les feux d'artifice : c'est un monde sonore nouveau qu'ils déversent sur l'Éthiopie.

La mission échoue. Il ne reste à ce jour aucune partition, aucun instrument, aucun témoignage iconographique, aucun héritage tangible. Les sources, par conséquent, sont uniquement textuelles et ne font entendre, si l'on ose dire, que la « voix » des Pères. À travers leurs mots, je cherche à appréhender la dimension sonore de la rencontre entre l'Église catholique et l'Éthiopie orthodoxe, en croisant les données ethnomusicologiques récoltées au cours du XX^e siècle sur le terrain éthiopien, les concepts travaillés par l'anthropologie sonore et l'érudition musicologique concernant le premier baroque européen.

Comment les jésuites usent-ils du sonore à des fins de romanisation ? Comment les stratégies musicales, qui ont si bien fait recette dans d'autres missions, s'adaptent-elles au terrain éthiopien, qui, lui, a ceci de particulier d'être déjà chrétien ? Enfin, comment les jésuites, par le biais de la musique, relient-ils l'Éthiopie au reste du monde catholique ?

To touch the heart of the schismatics. Musical and sound strategies of the Jesuits in Ethiopia, 1620-1630.

The Jesuit mission in Ethiopia takes place from 1557 to 1633. At the end of 1621, the Ethiopian king Susneyos joins the Roman faith. The decade 1620-1630 is the time of the country's latinization. Moreover, it is the most documented period. In the letters and reports that the Jesuits send to their superiors – where they give an account of their activities –, as in the surveys they write about Ethiopia, they relate the chant of the Roman liturgy, the playing of the European musical instruments, but also the bells, the clocks, or the fireworks: it is a new sound world that they bring to Ethiopia.

The mission fails. No score remains, no instrument, no iconographical testimony, no tangible heritage. Consequently, the sources are only textual and are constituted by the only Fathers' words. Through them, I try to apprehend the sound dimension of the encounter between the Catholic Church and the Orthodox Ethiopia, crossing the ethnomusicological data collected in the 20th century on the Ethiopian field, the concepts used by sound anthropology and the musicological erudition about the first European Baroque.

How do the Jesuits use music and sound for Romanisation? How do the musical strategies – that were so successful in others missions – adapt themselves to the Ethiopian field... that has the distinction of being Christian from old times? Last but not least, how do the Jesuits link Ethiopia with the catholic world, *via* music?

Sylvie Pébrier · La vie musicale dans les missions de jésuites de la Province du Paraguay : quelques réflexions historiographi-ques et esthétiques

De l'enquête sur la vie musicale des missions jésuites du Paraguay que j'ai conduite à la fin des années 1980, je présente ici trois points saillants par leur contenu ou leur intensité : · Le débat autour de l'entreprise missionnaire, dans une conflictualité qui demeure très virulente, opposant l'indigène, le colon, le missionnaire avec, en fond de scène, la figure du « sauvage ». · L'enjeu politique des pratiques musicales des missions qui ressort des modalités de mise en récit au XVII^e siècle, à teneur apologétique, émanant des jésuites ou des voyageurs. · Les effets gommants et projectifs d'une approche strictement esthétique et la nécessité d'une ouverture de type anthropologique, qui soit attentive aux formes d'oppression ou de transfert, de résistance ou de re-signification travaillant à l'intérieur du sensible.

Musical life in the missions of the Jesuit Province of Paraguay: historiographical and aesthetic thoughts

This paper discusses three salient points, in content or intensity, from the investigation of the musical life of the Jesuit missions in Paraguay I drove in the late 1980s. (1) The debate on missionary enterprise, within a still highly virulent conflict, opposing the native, the colonist, and the missionary, with the figure of the 'wild' on backstage. (2) The political stakes of the musical practices in missions that emerges through their – apologetic – narrative modalities, by Jesuits or travelers in the 17th century. (3) The occulting and projective effects of a strictly aesthetic approach, and the need of an anthropological type perspective, that would be attentive to forms of oppression or transfer, of resistance or resignification, operating within the sensible.