



HAL
open science

Parole, declamation, recitation, cantillation, psalmodie, chant

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Parole, declamation, recitation, cantillation, psalmodie, chant. *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, Editions de l'Université Antonine, 2008, 2, pp.8-24. halshs-01119240

HAL Id: halshs-01119240

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01119240>

Submitted on 22 Feb 2015

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.

Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant

FRANÇOIS PICARD *

Des voix d'hommes à l'unisson, des échelles pentatoniques, une scansion grave, régulière, sans accents, un chatolement de percussions métalliques, un espace large sans lieu privilégié d'écoute, et quelques autres éléments font que rien ne ressemble plus à l'enregistrement d'une cérémonie de l'Église chrétienne éthiopienne de Jérusalem¹ qu'une cérémonie bouddhique à Quanzhou, Fujian, Chine du Sud². Hors des questions, passionnantes, d'une possible transmission historiquement déterminable, cette ressemblance se situe au cœur d'un des éléments les plus importants d'une musicologie généralisée : qu'est-ce qu'un parler qui ne serait pas chanté ? Qu'est-ce que le chant ? Quelles sont les limites des mondes profane et sacré, et comment communiquent-ils ?

Le programme d'enseignement d'anthropologie musicale que j'avais proposé en 1995 proposait comme premier point : « Établir une typologie qui va de la lecture à la profération, la déclamation, la psalmodie, jusqu'au chant ».

L'année suivante, Yung³ proposait un aperçu comparatiste très pédagogique définissant les concepts élémentaires d'une anthropologie musicale généralisée :

* Professeur d'ethnomusicologie analytique, université Paris-Sorbonne, centre de recherches Patrimoines et Langages Musicaux, Séminaire d'Études Ethnomusicologiques de Paris-Sorbonne.

¹ « Extrait de la 5^e grande litanie avec tambour et sisres. Veillée du "Felseta Maryam" (Assomption) », *L'Église Orthodoxe Éthiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Dābrā Gännāt*, Ocora C 560027-28 (1989), page 8.

² *Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou*, Ocora C 559 080 (1989), page 2.

³ Voir la préface de Bell Yung dans Bell Yung et al. 1996, et mon compte-rendu dans 1997, p. 257.

intensités, timbres et sonorité, vitesses et rythmes, système de hauteurs, sans aller toutefois jusqu'à distinguer pulsation, mètre, rythme et mesure, ce qui n'était d'ailleurs certainement pas le lieu. Cette tentative, nécessaire, indispensable même aujourd'hui, et la diversité, la différence de la musique chinoise d'avec l'europpéenne s'y prête sans doute plus que d'autres, se heurtait *in fine* aux écueils d'une approche plus programmatique, systématique, que réellement opérationnelle, pragmatique. Selon nous, il n'existe pas en effet de différence en soi, universellement valable, entre récitation, déclamation, psalmodie et chant (p. 15), mais des séries d'oppositions distinctives, et par là significatives, à l'intérieur d'un genre donné, d'une culture donnée, et le rituel bouddhique chinois ou les opéras de Pékin ou du Sichuan structurent effectivement leurs durées sur de telles oppositions.

Aujourd'hui, il me semble encore plus certain qu'alors qu'il n'y a pas de différence en soi, universelle, toujours valable, entre ces catégories, de même que l'idée maladroite « d'aller de » n'a plus de raison d'être, comme l'a montré Francesco Gianattasio (2007) (qui pourtant emploie toujours cette facilité de langage, cette pensée commune). Après un bref rappel des catégories vocales en œuvre dans le bouddhisme⁴ et dans l'opéra chinois, nous examinerons le cas particulier de la psalmodie, que nous distinguons de la cantillation, et les stratégies mises en œuvre dans une île méditerranéenne.

Bouddhisme chinois

Les pratiques du chant religieux des communautés semblent provenir de la langue sanskrite elle-même, dont la syntaxe très réduite (à l'opposé d'une morphologie très riche) nécessite une prononciation correcte, et dont les règles phonétiques ont été fixées extrêmement précisément :

« Les prêtres devaient connaître le *Veda* par cœur et être capables de le réciter de façon parfaite en raison de la valeur magique des formules en elles-mêmes. La moindre erreur de prononciation pouvait avoir des conséquences catastrophiques, aussi s'attachait-on à articuler rigoureusement, à marquer l'accent, à respecter la quantité des syllabes. La valeur religieuse accordée au mot dérivait de l'idée que le sanskrit était la langue parlée par les dieux » (Varenne, 1968).

⁴ On me permettra de rappeler ici la présentation figurant dans mon premier disque sur le Fanbai. J'ajouterai ici un mot : avec Pierre Toureille, directeur de la collection Ocora Radio France, nous avons été choqués de voir tant de publications discographiques, de concerts et d'articles sur le *shōmyō*, la cantillation bouddhique japonaise, et rien sur son équivalent en Chine, pour diverses raisons, dont l'une était la réticence des Chinois à considérer celui-ci comme « de la musique ».

C'est exactement cette motivation qui apparaît dans l'usage de la psalmodie [cantillation] *fanbai* (transcription phonétique du sanskrit *brahma* et *pātha*, coréen *pomp'ae*, japonais *bombai*) :

« Le corps ne s'épuise pas ; la mémoire n'a pas de perte ; l'esprit ne se fatigue pas ; les intonations ne se gâtent pas ; le texte est facile à comprendre » (Demiéville, 1928).

Il convient cependant de tenter de clarifier ce qui devait être préservé dans et par la récitation, ce que désigne ici “intonation” : intensité, durée, hauteur ou timbre ?

« L'accent prolongé (qui fut interdit pour cela) tend à devenir une note par le seul fait que la voix reste pendant un certain temps à une hauteur définie ; dans une langue où normalement les syllabes du mot sont prononcées à une hauteur différente, le seul fait de prolonger les syllabes suffit pour donner à l'auditeur l'impression d'une réalisation musicale. Et l'accent védique était essentiellement un accent de hauteur ; il ne joue aucun rôle dans la versification qui repose uniquement sur l'alternance de syllabes longues et brèves. » (Lévi, 1915)

Cette intonation qui n'a plus à l'époque du Buddha ni rôle distinctif, ni rôle versificateur paraît donc comme une fioriture, une sorte d'agrément de caractère musical, et a fort bien pu dans ce cas être préservée par la tradition malgré les changements articulatoires. Accessoire dans la langue, elle devient essentielle dès lors qu'elle s'insère dans un contexte magique ou musical.

De nombreuses anecdotes (Lévi, 1915) nous montrent le Buddha complimentant la récitation d'un disciple pour sa «belle voix, bien articulée, sans rien de sourd ni d'avalé, et qui fait bien comprendre le sens ». Cet attachement à la sonorité des mots, si caractéristique du sanskrit, est à l'opposé de l'usage chinois, qui s'attache à l'exactitude de l'écrit, le sinogramme contenant le sens alors que la réalisation phonique peut varier dans l'espace et le temps. D'où l'étonnant paradoxe de moines actuels chantant des transcriptions du sanskrit faites par des Koutchéens du III^e siècle dans le dialecte du Minnan ou dans un chinois archaïque que personne ne parle plus.

Le *fanbai* apparaît en Chine au IV^e siècle, introduit par des maîtres d'Asie centrale : Koutchéen, Sogdien, Scythe.

« On distinguait alors entre “la **récitation** psalmodiée des textes canoniques” qui s'appelle “lire avec des roulades” *zhuantou* (en japonais *tendoku*) (mélopée, **cantillation**) et les “Hymnes **chantés**” *gezan* qui s'appellent “tons brahmiques” *fanyin* » (Jao, 1971).

Introduit au Japon au VI^e siècle, il y prit le nom de *shōmyō* 聲明, dont la tradition n'a été préservée jusqu'à nos jours que par les dénominations Tendai et

Shingon, à l'exclusion donc de la dénomination Zen. Le terme *shōmyō* (chinois *shengming*) ne doit pas être compris dans le sens littéral “voix radieuse” ou “voix claire”, qui aurait dans ce cas une connotation musicale très précieuse, mais désigne la première des cinq sciences de l'Antiquité indienne :

1. Étymologie et science des mots *śabdavidyā*
2. Métiers, arts mécaniques, sciences naturelles, calcul (par ex. pour l'astronomie)
3. Médecine
4. Science des causes ou logique
5. Philosophie du bouddhisme (Raguin, 1985, p. 414).

Récitation et chant

L'opposition marquée entre récitatif et chant est doublée par l'opposition syllabique/mélismatique ; elles rythment le rituel. Mais le caractère propre du *fanbai* de s'attacher au respect exact de l'intonation est en fait toujours écartelé entre deux tentations : l'attraction de la pulsation qui lisse les différences et l'attraction du phrasé qui module les phrases. L'homogénéité du groupe est ainsi traversée par la coexistence de ces courants, d'où se détachent par moments des voix, un instant après submergées. Ce principe d'harmonie à la chinoise, qu'on retrouve dans toutes les musiques d'ensemble, a valu à la psalmodie [cantillation] bouddhique le surnom de *haichao* (le flux et le reflux, la marée).

Leçons quotidiennes

On désigne également les leçons du matin et du soir par les termes "chants et récitations" (*chang nian*), puisque chacune utilise les deux modes d'expression. Le moine Huijiao (497-554) en parle sous les noms respectifs de "sons brahmiques" (*fanyin*) et "lire en parcourant" (*zhuandu*) dans ses "Biographies des moines éminents" (*Gaoseng zhuan*, T. 2059), le premier ouvrage important de ce type en Chine. La psalmodie [cantillation] *fanyin* ou *fanbai* a commencé selon la tradition (T. 2059, ch. XIII) sous la dynastie Wei des Trois Royaumes avec le prince Cao Zhi (192-232), fils du grand général Cao Cao, célèbre pour avoir improvisé un "poème en sept pas" (*qi bu shi*) [voir le chapitre sur la littérature dans Liu Yiqing]. (Tian Fanbai, *Leçon du matin*, 1995).

Catégories de textes et modes de vocalisation

Les éléments vocaux de la liturgie bouddhique peuvent être classés selon les catégories de la lecture (*du* 讀), de la récitation (*nian* 念 ou 唸), de la cantillation (*song* 誦) et du chant (*chang* 唱), correspondant à des textes de

catégories différentes ; les textes canoniques (*jing* 經) sont lus ou récités sur une seule note et une pulsation marquée, mais en accélération constante⁵ ; les incantations (*zhou* 咒, sanskrit *dhāraṇī*) et les formules de louange sont cantillées⁶ ; les hymnes⁷ (*zan* 讚, *ji* 偈, sanskrit *gāthā*) sont chantés selon une mesure régulière sur des mélodies composées de notes précises⁸. À ces modes de vocalisation correspondent des textes de formes différentes : prose pour les textes *jing*, pour nombre d'incantations, proses comprenant des formules récurrentes pour les louanges, poésie pour les hymnes ; à ces formes différentes correspondent des mises en page de l'écrit différentes, et l'on remarquera la présence ou l'absence de marques de ponctuation, celle-ci désignant non les séquences syntaxiques mais la percussion d'une cloche ou d'un tambour, en particulier du tambour de bois à fente.

À ces différentes vocalisations, il conviendra d'ajouter la parole, utilisée par exemple pour les prêches, la déclamation, utilisée par exemple pour les intentions de prière, la vocifération, utilisée face aux démons et esprits malfaisants, le cri, utilisé pour émettre des ordres, les pleurs pour les lamentations, et sans doute d'autres modes encore : le chuchotement, la lecture muette, le marmonnement...

Il n'y a pas besoin de grande enquête, ni de référence aux discussions récurrentes pour savoir si « ces gens-là ont le mot musique dans leur langue »⁹, pour déterminer que de toutes les catégories textuelles et vocales, de tous les modes de vocalisation, auxquels le riche vocabulaire du rituel bouddhique chinois fait appel, seules les hymnes (*zan*, *ji*) sont chantées : le plus grand spécialiste contemporain, Tian Qing, les a transcrites dans un ouvrage à visée explicitement prescriptive (1995), et Chen Xiaolu n'a choisi que cette catégorie dans les chants dont il a orchestré l'accompagnement¹⁰. Le grand collecteur Cai Junchao (1986-1995) a tenté de transcrire tout ce qu'il jugeait musical ou transcribable, au risque de noter trop.

À cette catégorie de chants liturgiques s'ajoutent évidemment (mais il faudra peut-être revenir sur cette évidence) les innombrables chants paraliturgiques, dont une des plus prestigieuses catégories est constituée par les chants pieux

⁵ Cf. *Fanbai Leçon du matin*, page 6; *Fanbai Leçon du soir*, page 3.

⁶ Cf. *Fanbai Leçon du matin*, page 3 à partir de 0'54" ; page 14.

⁷ La distinction entre un hymne païen et une hymne chrétienne me paraît totalement désuète et contraire à la laïcité de la science.

⁸ Cf. *Fanbai Leçon du matin*, page 2, 11; *Fanbai Leçon du soir*, pages 2, 15.

⁹ On s'en tiendra ici à la splendide affirmation de Gilbert Rouget, 2005, n. 20, p. 27.

¹⁰ *Chine. Fanbai. Hymnes aux Trois-Joyaux*, Ocora C 560109.

créés par le patriarche Hong'yi¹¹, voire même par celui-ci quand il n'était encore qu'un jeune intellectuel épris de modernité et écrivait des bluettes sous son nom de Li Shutong (1880-1942)¹². Dans les recueils de prières et textes de rituels bouddhiques, le seul chant qui ait jamais figuré en notation musicale est l'hymne religieux « *Sanbao ge* » (Chant des Trois-Joyaux), en tant précisément qu'il fait figure d'hymne national du bouddhisme chinois, de chant identitaire dirait-on.

Une discussion très intéressante des rapports entre cantillation d'une incantation et musique, et sur la place de la musique dans les religions chinoises, se trouve dans la préface datée de 1592 et signée Zheng Bangfu au recueil manuscrit de notations pour cithare *qin Sanjiao tong sheng* (Les trois religions chantent d'une même voix)¹³.

Enfin, le programme de recherche comprend nécessairement la confrontation avec les autres formes de chant bouddhique : Corée, Japon, Tibet, Viêt Nam¹⁴. On constatera que le devoir de distinguer les textes selon leur nature par des modes de vocalisation différents s'est bien transmis, que la tradition de Huê au Viêt Nam est toute proche de la tradition chinoise, mais que les catégories varient dans leurs rapports à la musique (aux notes, à la notation) : le Japon a développé très tôt des notations de la cantillation bouddhique, sans toutefois aller jusqu'à l'identifier à la musique, et le Viêt Nam a transmis de nombreuses catégories nominales, sans pour autant que leur réalisation vocale permette toujours de les distinguer, au-delà d'une catégorie de cantillation *tung* 誦 sise quelque part entre parlé et chanté.

Opéra chinois

Analyser la cantillation et la vocalité bouddhique en Chine en relation avec son introduction depuis l'Inde est certes intéressant, mais cela mérite d'être mis en rapport avec ce qui se passe avec la poésie, les dialogues, le récit dans l'opéra.

La parole est noble, le chant est servile.¹⁵

Le discours des acteurs¹⁶ est révélateur des hiérarchies internes que doit respecter toute représentation : d'abord la parole (*nian*), puis le chant (*chang*),

¹¹ Cf. « *Sanbao ge* » (Chant des Trois-Joyaux), texte du grand maître de l'école Chan Taixu (1889-1947), musique du patriarche Hong'yi, *Hymnes aux Trois-Joyaux*, page 8.

¹² Voir « *Luohua liushui* » (Fleurs qui tombent, eaux qui coulent), *Hymnes aux Trois-Joyaux*, page 7.

¹³ Voir Tran, 1961 ; Picard, 2005.

¹⁴ Voir Picard et al., 2006, p. 22, 61, 84 et 126.

¹⁵ Proverbe en usage dans les milieux de l'opéra du Sichuan.

l'action (*zuo*) et enfin... le silence (*mo*). La parole se répartit en parlé et chanté, la musique en voix et instruments, l'action en mouvements des mains, des yeux, du corps, des pieds.

L'opéra (ici chinois, mais le baroque ferait l'affaire, et j'ai étudié celui-ci avant celui-là) est un lieu en définitive plus exact pour cerner certaines des catégories : on y relève en effet la parole parlée, sous forme de dialogue, les exclamations, le récitatif, le chant, syllabique ou mélismatique, la musique instrumentale sous forme d'airs, l'accompagnement de l'action (ou du silence !) par les percussions. L'opéra chinois a particulièrement développé une forme de profération, de vocalité qui mérite qu'on s'y arrête, et que j'appelle déclamation : il s'agit d'une amplification de la parole dans le champ des hauteurs, les micro-inflexions de la langue et de l'expression prennent la valeur d'intervalles comparables en grandeurs aux intervalles musicaux. De l'amplification de la parole peut évidemment naître un chant en hauteurs discrètes et selon le système musical en vigueur (en Chine, plutôt pentatonique anhémitonique), mais l'art de la déclamation se nourrit de traits caractéristiques qui évitent précisément à la parole de devenir musique : ici, par hypothèse, la musique est affirmée¹⁷ comme cette sorte de suite de sons notable avec des notes de musique. Tout se passe comme si la parole — langue et expression — et la musique étaient premières, et que le dispositif de la déclamation s'inscrivait dans un intervalle qui ne relève plus seulement de l'une, mais pas pour autant de l'autre ; pour se faire, on tire des règles d'une analyse des traits musicaux : la musique pentatonique même pourvue de notes intermédiaires *bian* a pour plus petit intervalle le demi-ton, donc la déclamation va pouvoir s'affirmer par l'usage d'intervalles plus petits ; plus généralement, la musique est constituée de notes discrètes, donc le glissando va caractériser cette non-musique qu'est la déclamation ; un air de musique se déroule en référence à une hauteur stable, donc la variation de diapason va permettre de caractériser la déclamation. Mais encore : si la musique se déroule à vitesse (tempo) constante, les accélérations et ralentissements permettront d'inventer des catégories autres ; si la musique se caractérise par des temps faibles et forts, l'absence de ceux-ci va être utilisable ; si elle utilise des percussions émettant des alternances de temps courts et longs, ou bien secs et résonants, l'utilisation de temps strictement réguliers et égaux va permettre de désigner une catégorie comme non musicale.

¹⁶ Voir le recueil *Chuanju yishu yanjiu*, 1981, en particulier p. 18-20 et 107-110.

¹⁷ C'est du moins mon interprétation, mais ce n'est pas mon affirmation : j'affirme que c'est ce que pense le système de l'opéra chinois.

Plutôt qu'une origine indienne de la cantillation bouddhique, ou à côté, en sus, il convient donc de chercher les moyens mis à disposition localement par ce qui se tient entre la parole et le chant.

La musique chinoise ignorant la polyphonie, un des moyens de montrer que « ceci n'est pas de la musique », que « ceci n'est pas profane » est de superposer une tenue à un chant, ou encore plusieurs chants ; art difficile, délicat, sujet aux attaques et critiques, comme l'a montré ma publication de la *Leçon du Soir* : Tian Qing, se faisant l'écho d'une certaine norme autochtone, trouvait que ce que l'on publiait en disque était entendu nécessairement comme musique, et donc devait se conformer aux normes de « la » musique. En réponse, l'enregistrement de la *Leçon du matin* dont il a assuré la direction est chanté par des voix choisies, polies, et dépourvu de cette hétérophonie si particulière que j'avais saisie¹⁸ et qui pour moi représente la perfection de la *haichao*, la cantillation comme flux et reflux de la marée.

Pour conclure, ajoutons que contrairement à l'opéra, la liturgie bouddhique fait un grand usage de l'autre voie¹⁹ « entre » parole et chant : la récitation *recto tono*, utilisée pour la lecture ou récitation rapide des textes, en particulier canoniques (*sūtra jing*)²⁰ ; mais l'art des conteurs et diseurs de chantefables en connaît de multiples variantes, et des usages hautement artistiques. Il conviendrait alors de distinguer récitation, cantillation et déclamation. Parlons de cette dernière : son essence est théâtrale, même si on la retrouve dans le rituel (en particulier chez les taoïstes, qui sont de fameux acteurs) ; elle consiste, conformément aux définitions de la rhétorique française grand siècle, à amplifier les traits de la parole. La déclamation ainsi entendue est par excellence l'entre-deux, entre parlé et chanté, de l'opéra chinois, amplifiant jusqu'à les distordre les tons de la langue naturelle. Elle a été spécialement étudiée, maîtrisée et développée par le chanteur et acteur Shi Kelong, qui a eu le privilège de bénéficier d'une double formation traditionnelle chinoise et lyrique occidentale dans les deux domaines du théâtre et de la musique ; des années de recherche et de réflexion ont mené à ce chef d'œuvre que constitue « Poème lyrique II » de Chen Qigang, et à son interprétation de Wu Li (*Vêpres à la Vierge en Chine*, page 9). C'est de cette déclamation-là que parle Tran (1961).

¹⁸ En particulier *Fanbai Leçon du soir*, page 6.

¹⁹ Pour reprendre l'analyse de List, p. 1-16. Voir Gianattasio, 2007, exemple 1, p. 1061.

²⁰ Par exemple *Fanbai Leçon du soir*, page 3.

Cantillation et psalmodie

Par « anthropologie religieuse de la musique » nous entendons ici une discipline née de l'anthropologie religieuse et en rupture avec la symbolique ou sémantique musicale ; contre les travaux, désormais vus comme des élucubrations, de Marius Schneider, de Daniélou quand il ne traitait pas de l'Inde, de Walter Wiora, de Manfred Kelkel, le programme était d'appliquer le sérieux et la précision des études des rituels menées en particulier par les premiers ethnologues orientalistes, et identifiées à la section Sciences religieuses de l'École Pratique des Hautes Études : le terrain et l'érudition, les savoirs des maîtres locaux et la distance du regard éloigné.

L'historien de l'anthropologie religieuse et de la musicologie comparée est frappé par l'inexistence du terme français ancien « cantillation » et de l'évidence avec laquelle il a été adopté (avec ou sans le redoublement du l). 1968 est un bon marqueur historique, à travers *L'Encyclopédie des musiques sacrées*, qui en fait usage, tandis que Demiéville en 1928 n'avait que le terme « psalmodie » à disposition. Bien évidemment, les études et disques en langue anglaise sont passés par là, avec la nécessité de traduire ou adapter le terme *chanting*, cet entre-deux, entre parole et chant, ce chantonnement disions-nous.

Jacques Porte emploie (p. 24) l'un et l'autre comme équivalents, Daniélou emploie "psalmodie" (p. 46) tout comme Solange Thierry (p. 242) tandis que le traducteur de Jairazbhoy (p. 144) emploie "récitation". Les traducteurs de Kishibe (p. 190 et 273) et de Harich Schneider (p. 200) osent "plain-chant". Plus étrange, Boubakeur (p. 388) parle de « psalmodie coranique » pour la récitation modulée du *Coran*, et Shiloah s'en tient pour la même chose (p. 226) à "cantillation". Toujours précis et définitoire, Tran définit (p. 226) "psalmodie" et "récitation". Il cite le *locus classicus*, Solange Corbin : « cantillation, manière de chanter sans chanter, ornementation de la parole pour lui donner solennité », mais il faut attendre la note 7 p. 493 pour avoir une référence un peu plus précise : *Revue de musicologie*, XLVII, juillet 1961, p. 3. Corbin y définit (p. 8-9) la cantillation comme ce mode de vocalisation employé pour la lecture et les oraisons par l'officiant lui-même, qu'elle distingue du plain-chant comme de la psalmodie et de la musique « religieuse ».

Nous dirons ici qu'il n'y a aucune différence d'essence entre *chanting*, cantillation et psalmodie : il n'y a aucune différence aisément et universellement repérable musicologiquement, il n'y a que des nécessités locales de distinguer des textes par leurs modes de vocalisation. Dans les études anciennes (j'inclus mes notices au Fanbai, encore sous influence de Demiéville), un terme équivaut à l'autre. Mais désormais, maintenant que la langue française a accueilli le terme cantillation comme traduction du *chanting*, le terme "psalmodie" est de nouveau disponible pour désigner, là où c'est

nécessaire, cet autre ordre de vocalité qu'est le dit / le chant des psaumes. Israël Adler affirme à propos des pratiques traditionnelles juives que « l'emploi des termes *psalmodie* et *cantilation* couvre pour nous, dans le cadre de cet exposé, un même phénomène musical, c'est-à-dire : "un style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel" » (Adler, 1968, vol. 1, p. 475, citant Corbin, 1961). Solange Corbin (1961, p. 4) évoque la diversité des modes de vocalisation telle qu'on peut la voir dans un *Liber usualis*, mais juge inutile de les énumérer ; en voici une liste : Introïts, Graduels, Versets alléluïatiques, Traits, Offertoires, Communions, Antiennes, Hymnes, Psaumes, Cantiques, Répons, Varia (*Paroissien romain*, 1935, « Table » p. 1655-1677).

On conviendra que, selon la formule, « il n'est de psaume que de David » et qu'il n'est donc de psalmodie que de psaumes ; on conviendra qu'il appartient à chaque tradition de déterminer comment elle établit musicalement la distinction entre récitation, cantillation, profération, chant et psalmodie. On notera que curieusement Adler ne relève pas de différence dans la psalmodie des Psaumes dans les traditions juives. On rappellera encore l'étymologie grecque du terme, qui désigne le pincement des cordes, et sa parenté avec les mots psaltérion et de là ²¹ *santur*. Nous examinerons ici un cas particulier, celui de la « messe des morts » de Rusiu, Corse.

L'enregistrement par Jacques Cloarec et Alain Daniélou publié par l'Unesco figure avant la lettre comme un trésor de l'humanité. Il est devenu, avec celui de Felix Quilici (1909-1980) (*Messa Corsa in Rusiu*), un classique, la référence du chant polyphonique corse, que celui-ci soit profane ou sacré. La tradition religieuse en Corse met en valeur particulièrement les cérémonies où le chant des confrères se déploie le plus, et tout particulièrement la messe des morts, au point que les autres sont appelées localement, en référence à celle-ci, « messe des vivants » (Chailley 1982). Nous allons examiner un morceau particulier :

Requiem (Introitu), chantres de Rusiu, CD *Corsica*, Unesco Auvidis D 8012, page 10

La plage commence avec l'Antienne, extrait de l'apocryphe 4 Esdras 2, 34 & 35 :

Requiem æternam dona eis, Domine: et lux perpetua, luceat eis.

suit le Psaume 64, 1-2 :

Te dé-cet hymnus Dé- us in Si- on: * et ti-bi red-dé tur vó-tum in Je-rú-sa-lem. *Flexe*: á- quis, †

²¹ Selon une hypothèse qui est mienne.

Exaudi orationem **méam**: * ad te omnis *caro véniet*.

Le texte énoncé en Corse est en tout point semblable à celui du *Requiem* de Mozart ou à celui du *Missel quotidien français* (Feder, 1966, p. 1221).

L'antienne est chantée, selon un type identifié (timbre B) par Jacques Chailley (1982, p. 170-171) au ton solennel du « Magnificat » ; avec le psaume (à 0'54") surgit un événement : la voix soliste devient chevrotante, et le chœur ne chante plus en accords parfaits ; on est bien dans « cette façon de chanter sans chanter », obtenue par l'instabilité en hauteurs des voix, des glissandi, l'usage de hauteurs étrangères à l'échelle. Et pourtant, l'oreille reconnaît bien le profil mélodique prescrit par les livres de prière !

Si on prend maintenant le même passage chanté par le groupe professionnel Tavagna pour un disque à visée esthétique (ou commerciale, là n'est pas la question), le changement est radical.

Requiem (Introitu), CD Tavagna *A capella*, Silex Auvidis Y225201, page 4

Les voix sont sans doute plus facilement plus belles, en tous cas plus graves, mieux accordées, le tempo plus lent ; mais surtout, il n'y a plus de différence de mode de vocalisation entre chant de l'antienne et psalmodie : au « Te decet hymnus » (à 1'17"), les voix restent musicales, les degrés stables, les accords pleins.

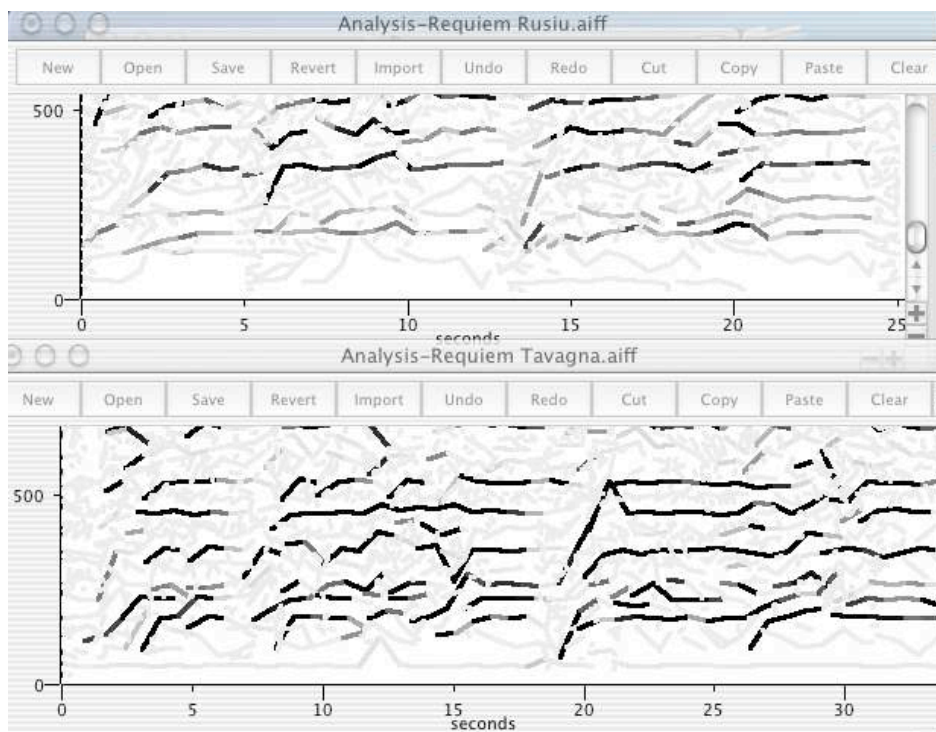


Illustration 1 : Images obtenues avec le logiciel Spear ; extrait « Te decet hymnus », Rusiu, 0'54" à 1'19" — Tavagna extrait 1'17" à 1'51"

Les chantres de Rusiu ont remplacé la distinction entre psalmodie — chantée — et cantillation — chantée sans chanter — telle que vue par Corbin par celle, ici nécessaire, entre antienne — chantée — et psaume — chanté sans chanter. On remarque encore un troisième mode de vocalisation, tout à la fin : la parole. Si on chante tout (comme Tavagna), on n'obtient plus qu'un chant plus ou moins varié et, dans le cas d'une ancienne psalmodie, qu'un chant à ambitus limité, syllabique, pauvre. On préférera la démarche créative d'A Filetta (1992, page 5), qui réécrit mélodies et harmonisation, et établit de nouveau la distinction entre antienne — chantée — et psaume — chanté sans chanter, ou récité.

Conclusion

On constatera que la démarche de l'ethnomusicologue, de l'étranger, qui a enregistré et publié l'intégrale d'un rituel, comme on le fait d'un opéra, et l'a publiée dans une collection de musique enregistrée, reste étrangère à la tradition religieuse autochtone, celle de l'Europe : nulle intégrale d'une messe, d'un office, d'une célébration qui permette de goûter, de savourer les multiples

nuances pourtant constitutives du temps et du son liturgiques, et qui insèrent ceux-ci dans le vaste contexte culturel. À ma connaissance, seul Marcel Pérès s'est intéressé à la lecture avec intonation des Écritures, au « chant sur le livre » — soit ce que Corbin nomme proprement « cantillation » — et c'est pourtant cette diversité qui fait œuvre : cloches, clochettes, lectures, proclamation, prône, annonces, exclamations, hymnes, antiennes, psaumes, silence.

Si l'on peut terminer par une recommandation, elle sera d'être attentif à cette diversité, à écouter et documenter tout son comme musical, toute musique comme objet sonore. Telle est la leçon des chantres du Kaiyuan si de Quanzhou, et des confrères de Rusiu. J'ajouterai que de mémoire d'homme, ce que j'ai entendu de plus divers, de plus savant, de plus extraordinairement structuré et varié en termes de graduation de la parole au chant, c'est la cérémonie de rentrée en Shabbat célébrée par une petite communauté de Juifs yéménites à Jérusalem, à laquelle m'avait convié Amiel Ratsabi, mon cousin au 7^e degré.

Bibliographie

- ATLAN, Henri, 1982, *La Bible au présent*, Paris, Gallimard.
- ADLER, Israël, « Histoire de la musique religieuse juive », Jacques Porte, éd., *Encyclopédie des musiques sacrées*, Paris, Labergerie, 1968, vol. 1, p.
- BELL, Yung, Evelyn S. Rawski, Rubie S. Watson, ed., *Harmony and Counterpoint, Ritual Music in Chinese Context*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1996.
- CAI Junchao, *Foqu* (Airs bouddhiques), six volumes, Quanzhou, Quanzhou Lishi wenhua zhongxin, 1986-1995.
- CHAILLEY, Jacques, « La messe polyphonique du village de Rusio », *Revue de musicologie*, T. 68e, No. 1er/2e, « Les fantaisies du voyageur. XXXIII Variations Schaeffner », 1982, p. 164-173.
- Coll., *Chuanju yishu yanjiu* (Recherches sur l'art de l'opéra du Sichuan), vol. 1, Chengdu, 1981.
- CORBIN, Solange, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de musicologie*, xlvii, juillet 1961, p. 3-36.
- DEMIEVILLE, Paul, « Bombai », in *Hōbōgirin. Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme...*, Tokyo, 1928, p. 93.
- FEDER s.j. et al., *Missel quotidien français*, Paris, Mame, 1966, p. 1221.

- GIANATTASIO, Francesco, « Du parlé au chanté », Jean-Jacques Nattiez, ed., *Musiques, une encyclopédie pour le xxi^e siècle*, vol. 5 « L'unité de la musique », Arles / Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2007, p. 1050-1087.
- HUIJIAO, *Gaoseng zhuan* (Biographies des moines éminents), T. 2059
- JAO Tsong-yi, trad. Paul Demiéville, *Airs de Touen-houang*, Paris, CNRS, 1971, p. 27.
- LEVI, Sylvain, « Sur la récitation primitive des textes bouddhiques », *Journal Asiatique*, mai-juin 1915, p. 401-447.
- LIST, George, "The Boundaries of Speech and Song", *Ethnomusicology*, 1963, vol. VII, n° 1, p. 1-16.
- LIU Yiqing (403-444), *Shishuo xinyu* (Nouveau Recueil de propos mondains), époque Liu Song (420-479).
Paroissien romain, Paris, Tournai, Rome, Desclée, 1935.
- PICARD, François et al., *Lexique des musiques d'Asie orientale*, Paris, You-feng, 2006.
- PICARD, François, « Compte-rendu de Bell Yung, 1996 », *Revue Bibliographique de Sinologie*, 1997, p. 257.
- PICARD, François, « Les trois religions chantent d'une même voix », *Sanjiao wenxian Matériaux pour l'étude de la religion chinoise*, 4, EPHE/CNWS, Paris-Leiden, 2005, p. 114-140.
- PORTE, Jacques, ed., *Encyclopédie des musiques sacrées*, trois vol., Paris, Labergerie, 1968.
- QUILICI, Felix, « Polyphonies vocales traditionnelles en Corse », *Revue de musicologie*, T. 57, No. 1er. (1971), p. 3-10.
- RAGUIN, Yves, *Terminologie raisonnée du bouddhisme chinois*, Taipei, 1985.
- ROUGET, Gilbert, *Musica reservata. Deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin*, communication à l'académie des Beaux-Arts, séance du 26 octobre 2005, Paris, Palais de l'Institut, MMVI.
- TIAN Qing, ed., *Chaomu kesong guifan puben* (Partitions normalisées pour les Leçons du matin et du soir), Zhongguo fojiao wenhua yanjiusuo, *Hanzhuan fojiao yigui changsong guifan puben* (Partitions normalisées pour le chant et la cantillation des rituels du bouddhisme chinois de tradition Han), vol. 1, 1995.
- TIAN Qing, éd., *Zhongguo fojiao yinyue xuanji / The Selected Chinese Buddhist Music*, Shanghai, Shanghai yinyue, 1993.

TIAN Qing, notice de présentation du disque *Chine : fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du matin à Shanghai*, Ocora C560075, 1995.

TRAN Van Khe, « Aspects de la cantillation: techniques du Viêt Nam », *Revue de musicologie*, xlvii, juillet 1961, p. 37-53.

VARENNE, Jean, « Sanskrit (Langue et littérature) », *Encyclopedia Universalis*, vol.14, Paris, 1968, p. 658.

Discographie

A Filetta, *Ab Eternu*, ADDA 591061 (1992).

Chen Qigang, « Poème lyrique II » (1991), par Shi Kelong et le Nieuw Ensemble, dir. Ed Spanjaard, *New Music from China*, Zebra 001, page 8 ; par Shi Kelong et l'Ensemble instrumental de Ville d'Avray, dir. Jean-Louis Petit, « MFA Musique Française d'Aujourd'hui » REM 311223.

Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du matin à Shanghai, Ocora C 560 075 (1995).

Chine. Fanbai, chant liturgique bouddhique. Leçon du soir au temple de Quanzhou, Ocora C 559 080 (1989).

Chine. Fanbai. Hymnes aux Trois-Joyaux, Ocora C 560109 (1997).

Corée, musique bouddhique, Vogue « Musée de l'Homme » LVLX 253 (1964).

Corsica, Unesco Auvidis D 8012 (1976).

Hanzhuan fojiao chaomu kesong guiyi puben (Partitions normalisées pour les Leçons du matin et du soir du bouddhisme chinois de tradition Han), cassette Kaiming wenjiao yinxiang, ISRC. CN A55 95-023-0 (1995).

Inde du Sud. Musiques rituelles et théâtre du Kerala, Le Chant du monde, LDX 274 910 (1990).

Japon 7 Shômyô: chant liturgique bouddhique, secte Shingon, Ocora C 558 657 (1987).

Japon Shômyô: chant liturgique bouddhique, secte Tendai, Ocora C 580 065 (1978).

Japon. Rituel bouddhique Shomyo, Unesco D 8036 (1974).

Japon. Shômyô. « École » Shingon. Rituel bouddhique, Chant du Monde LDX 274976 (1989/1994).

L'Église Orthodoxe Éthiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät, Ocora C 560027-28 (1989).

Messa Corsa in Rusiu, Adés 10.007 (enregistré en février 1959, publié en 1971).

Tavagna, *A capella*, Silex Auvidis Y225201 (1992).

Tibet, Monastère de Gyütö, La Voix des Tantra, Ocora C 560133/134 (1975/2000).

Tibetan Buddhism / Tantras of Gyütö, Elektra Nonesuch 7559-79198-2 (1973).

Vêpres à la Vierge en Chine, Chœur du Beitang (Pékin), XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, K617 155 (2004).

Viêt Nam, musique bouddhique de Huê. Khai kinh, cérémonie d'ouverture des textes sacrés, Maison des Cultures du Monde, collection « Inédit », W 26002 (1997).