

La litanie

et

l'ostinato

Professeur François-Bernard MACHE

L'omniprésence, surtout dans les musiques populaires, de cette forme de répétition obstinée qui a gardé son nom traditionnel d'*ostinato* en fait l'un des universaux les moins contestables. Cependant ce probable archétype n'est pas sans poser d'assez nombreux problèmes. Deux ordres de critères sont utilisables pour définir l'*ostinato* : les uns sont liés à ce que j'appelle des phénotypes, comme l'existence d'une figure rythmique, et la perception d'une périodicité ininterrompue qui la réitère. L'autre est "génotypique" : il postule l'existence d'un modèle unique qui puisse servir de référence à d'éventuelles variations.

Si l'essentiel est bien, culturellement, d'observer à la fois les formes sonores et leur possible dénotation symbolique, dès que l'on parle de "fond sonore", de répétition obsessionnelle, ou de marche harmonique, de grille d'accords etc., on est sans doute encore loin d'une interprétation symbolique, mais on n'est déjà plus au degré élémentaire du procédé. Pour s'approcher de celui-ci, il faut descendre jusqu'aux pulsions archaïques dont le comportement de l'enfant offre des exemples éloquentes. La motricité rythmée comme rite d'endormissement, le plaisir ludique de la dégustation sonore répétant interminablement des sons ou des syllabes qui ont frappé l'enfant ; plus tard, le plaisir bavard de la réitération, sont autant d'expériences universelles et primaires. Les formes classiques de l'*ostinato* : chaconnes, mouvements perpétuels etc., tout comme ses formes les plus frustes : bâton de récit polynésien, ritournelle chorale servant de fond à un soliste, batteries stéréotypées des musiques de variété etc., tout dérive sans doute de ces expériences universellement vécues par chacun dans sa prime enfance.

À leur tour ces expériences primaires sont probablement liées à une loi très générale du

vivant, celle de la contraction musculaire. Le tempo des activités sonores des animaux, stridulations des insectes ou appels répétés des mammifères, est la plupart du temps étroitement dépendant de leur chronaxie, ou seuil d'excitabilité musculaire. Ce tempo peut également dépendre de la température extérieure, et de l'état émotionnel de l'animal émetteur. La contraction musculaire la plus obstinée de toutes, celle des cellules cardiaques, persiste, paraît-il, dans des conditions extrêmes : mises en culture séparément, ces cellules continuent à battre selon le rythme dont chaque cellule a comme conservé la mémoire. Si l'on admet, comme je crois il convient de le faire, que le phénomène de l'*ostinato* s'applique à toute figure rythmique réitérée, y compris le "degré zéro" du son unique, on y verra la proximité la plus étroite entre activité physique et activité sonore. Ensuite, du sonore au musical, c'est-à-dire de la nature à la culture, le chemin est sans doute escarpé, mais il est bien tracé, et plus continu qu'on ne le dit. L'*ostinato* peut donc être considéré comme la gymnastique de base du musicien. Beaucoup, il est vrai, semblent coller à cette base, ce qui est sans doute regrettable.

Il ne s'agit pas en effet de considérer la musique comme une activité-réflexe. Les sinistres boîtes à rythme qui exploitent l'*ostinato* à l'échelle industrielle retiennent trop souvent, de la contraction rythmique qu'elles simulent, plutôt l'absence de pensée que la présence vivante. Si l'*ostinato* est bien le degré zéro de la répétition, et si celle-ci est bien un universel de la musique, on peut, partant de là, suivre le chemin qui mène à certaines des formes musicales les plus complexes, comme les fugues, les grandes variations, ou telles polyphonies des Pygmées. Dans un montage d'*ostinati* que j'ai réalisé et que nous allons entendre, j'ai pris plaisir à juxtaposer un Tambourin de Rameau¹ et une banale techno anonyme qui pulsait de la même manière. Lorsque Rameau pour sa part s'amusait, selon la mode du temps, à introduire dans les salons le tambourin ou la musette, il ne faisait que reconnaître élégamment la parenté profonde qui rapproche les musiques les plus raffinées des plus primaires. Simplement, à son époque, cette dernière catégorie était représentée par des musiques paysannes qu'on pouvait entendre à quelques lieues de Paris. Aujourd'hui, il aurait peut-être prêté la même oreille ironique aux sous-produits de l'industrie sonore, si du moins leur indiscret tapage n'avait pas découragé toute écoute distanciée.

¹ 3^{ème} concert, Tambourin n°1, page 12 du CD HMX 2901418.

(écoute)

Ce n'est pas qu'il y aurait antinomie entre un grand niveau d'élaboration et l'usage de l'ostinato. Tout est graduel : l'ostinato, la répétition moins obstinée, la variation, sont sans doute trois étapes successives, qui s'enchaînent sans frontières, et qui correspondent à une élaboration de plus en plus riche et complexe de la pulsion primitive. On peut qualifier de musiques élaborées, ou savantes, quel que soit leur public, celles qui savent parcourir toute la route. J'en donnerai comme exemples les gamelans des paysans de Bali, nos concerts classiques, les noubas arabo-andalouses etc. D'autres en restent à la première étape, ou dépassent le terme en perdant de vue toute trace de répétition. Face à l'ostinato, deux attitudes extrêmes semblent en effet s'opposer : l'horreur hypercritique du sérialisme intégral d'une part, et d'autre part la fascination hypernaïve des produits industriels stéréotypés. Rien ne se répétait dans quelques œuvres des années cinquante, et tout se répète obstinément dans les produits du disco, de la techno, ou chez certains insectes. Entre ces deux limites, celle de l'utopie chaotique, et celle du ressassement physique, c'est-à-dire entre le pur intellect et le réflexe décérébré, l'espace musical est heureusement immense.

Cet espace culturel, une fois admise sa contiguïté avec l'archétype inscrit dans les muscles et les neurones, développe une énorme diversité d'usages de l'ostinato. Il se peut que la charge symbolique que comporte tout ostinato soit liée à une conscience particulière des rapports entre nature et culture, et qu'à ce titre cette technique soit des plus révélatrices. Dans le répertoire classique, j'ai cité le domaine des chaconnes comme un des plus typiques.

Une autre alliance dont le classicisme européen a su faire un grand usage, est celle qui transfigure et diversifie les sources musculaires de l'ostinato en les appliquant à la danse. L'alternance rudimentaire entre contraction et détente se complexifie en figures alternées, en symétries et parallélismes. Lorsque la musique abandonne le théâtre et la danse, et revendique son autonomie, au XVIII^{ème} siècle tout particulièrement, on dirait qu'elle transpose sur un plan symbolique les lieux scéniques réels : chaque tonalité devient un espace imaginaire suffisant pour que son mouvement s'y déploie. Au lieu de s'installer dans l'espace unique de la basse obstinée, on va peu à peu multiplier les lieux, c'est-à-dire les modulations, tout en contrôlant leur distribution hiérarchique. De la sonate baroque à la sonate classique on voit s'estomper l'ostinato, et avec lui la référence au

corps et à la danse que supposaient encore les chaconnes et passacailles. Pendant un siècle et demi environ, grosso modo de 1750 à 1900, l'ostinato devient plus rare, moins voyant. Lorsqu'il est utilisé, sa fonction est la plupart du temps dramatique, expressive, plutôt que structurelle. À l'état pur, on dirait que ses attaches populaires le tiennent désormais à quelque distance de la musique écrite. Un des modèles qui favorise le plus son apparition est celui des rythmes du cheval, auxquels je me suis intéressé il y a longtemps déjà. L'exemple est significatif par les liens étroits qu'il conserve toujours avec d'une part le monde physique du muscle, et d'autre part la prolifération de l'imaginaire. Chaque race et chaque cheval a sa façon propre de trotter ou de galoper, mais le pas, le trot et le galop n'en sont pas moins, globalement, des allures universelles, à peu près insensibles au temps et au lieu. On peut donc suivre là assez aisément le mouvement qui part du niveau sensoriel pour déboucher sur une imagerie symbolique riche et complexe.

Les connotations tragiques de Schumann ou de Berlioz font place en Mongolie, avec *Morayi tovorgun*, à des connotations guerrières et amoureuses plus proches, en un sens de celles que Monteverdi développait dans le 8^{ème} livre de Madrigaux. Un même ostinato de rythmes pointés apparaît ici et là, et il est dû à la commune référence du modèle. Mais les différences culturelles et historiques réinterprètent celui-ci avec une grande diversité de résultats. En Occident, les Walkyries comme les Centaures enlèvent les âmes par la violence. Il y a donc toute une face noire du symbole "cheval", à côté de ses valeurs sublimes et solaires en particulier. Or, toute musique propose une façon de gérer, de sauver, la fuite du temps. L'ostinato du rythme pointé n'est qu'un des modes d'affrontement de cet effroi devant l'emballement irrémédiable du temps, mais il est particulièrement intéressant, parce que la conclusion peut être très différente : selon les Romantiques, le cheval fonce vers l'Enfer ou le Néant. Selon les Mongols dans *Morayi tovorgun*, apparemment du moins, c'est plutôt le plaisir de retrouver la yourte familiale après une chevauchée épique ou seulement sportive.

Que l'ostinato soit intégré ou non à un code, qu'il recherche un effet dramatique, hypnotique, ou de pure euphorie physique comme la plupart des mouvements perpétuels, il provoque toujours une forte implication de l'auditeur. Cette prégnance doit avoir des racines ancrées dans les niveaux psychiques et physiologiques les plus profonds. Qu'il puisse souvent dégénérer en clichés, en routines, ne l'empêche pas de

s'imposer, même aux esprits aventureux et inventifs, comme un des archétypes les plus inévitables. Messiaen l'a pratiqué avec une efficacité spectaculaire, par exemple dans les *Trois petites liturgies*. Après l'avoir longtemps rejeté avec horreur, des musiciens sériels ont fini par céder à ses injonctions. Les sections 2 et 5 de *Messagesquisse* de Boulez, en 1976, déroulent des mouvements perpétuels.

Si l'ostinato est souvent très proche des pulsions musicales les plus élémentaires, la litanie s'en démarque un peu plus, tout en en conservant une marque très forte. Parmi les formes sonores où la parole et la musique paraissent encore très proches d'une possible unité primitive, elle a une place à part. C'est là qu'on peut sans doute appréhender le mieux le geste culturel qui dépasse la simple répétition compulsive pour l'investir de divers sens. Il est d'emblée difficile de dire s'il s'agit d'un genre musical ou littéraire, ou d'une alliance indissociable des deux. La plupart du temps, la formule chantée est immuable, tandis que les paroles changent en partie, tout en obéissant à un schéma constant de même durée que l'ostinato mélodico-rythmique. Dans la forme la plus commune, la monotonie musicale s'oppose donc à la relative invention des mots. Mais l'inverse se rencontre également, comme dans la grande montée de l'Alleluia du Messie de Haendel; ou dans la vaste *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*, du *Vespro della beata Vergine* de Monteverdi, où un contexte harmonique et contrapuntique très varié enchâsse la répétition de la seule invocation.

S'il est difficile de traiter séparément langage et musique dans la litanie, ce n'est pas seulement que toute litanie est chantée ou psalmodiée, (ou si elle est récitée, c'est avec l'évocation plus ou moins implicite du chant) ; c'est, aussi, entre autres raisons, que dès que le langage se met à répéter, il entre en partie dans la mouvance de la musique. C'est ce que dit d'une certaine façon Michel Zérafra¹, lorsqu'il observe à propos de Kierkegaard : " La répétition (le plaisir rythmique) constitue un moyen d'échapper au caractère éminemment utilitaire du fonctionnement normal de l'esprit ".

Nous n'avons pas de partitions musicales pour la majorité des époques et des cultures, mais nous avons des textes écrits et des transcriptions de textes parlés. On s'étonne souvent du naufrage presque total de la musique grecque (alors que nous possédons par exemple les œuvres intégrales de Platon) : ce

n'est pas seulement que la notation était plus ou moins réservée à des fins didactiques parmi les professionnels, c'est surtout que pour d'importantes catégories d'œuvres, la simplicité du support musical le rendait aisément mémorisable et rendait sa transcription superflue. Horace disait *quandoque bonus dormitat Homerus*.² Quiconque a entendu des aèdes du XX^{ème} siècle, serbes ou maghrébins par exemple, est tenté d'interpréter cette remarque en conjecturant que c'est peut-être moins la monotonie des formules poétiques que celle des ritournelles musicales qui était à l'origine de cette impression.

Le langage peut rarement se contenter de la répétition littérale d'un ostinato, dont la musique s'accommode au contraire très bien. La récitation *recto tono*, sur une seule hauteur, est un des aspects du "degré zéro" de la musique. La présence de celle-ci n'est alors signalée que par cette discipline minimale qui soumet les errances ordinaires des intonations parlées à sa *monotonie*, au sens étymologique de la hauteur unique. Le déroulement est purement linéaire, et correspond à la spécialisation du langage, qui s'est sans doute séparé de la musique précisément pour développer cette chaîne d'informations. Dans sa perspective historique propre, W.Wiora écrivait³ :

"...[aux tout premiers stades de la musique], ce n'était pas vraisemblablement un intervalle qui s'est stabilisé, mais le son unique que l'on répétait en récitation sur un sifflet en os ou sur un arc musical. La voix oscillait autour de ce son unique et produisait des sons indéterminés."

Dans une perspective où ce n'est pas la musique qui dérive du langage, mais plutôt l'inverse, la hauteur fixe du *recto tono* représente le dernier lien avec l'unité sonore primitive, un lien que le langage traîne avec lui pour ainsi dire comme un placenta mal détaché. Sans lui, la récitation aurait la sécheresse prosaïque d'un catalogue. De façon un peu analogue, le *rap*, qui est surtout une forme de poésie populaire, est souvent considéré comme musical à cause des stéréotypes rythmiques sur lesquels il s'appuie.

Mais de façon à peu près symétrique, le slogan indéfiniment ressassé est voisin d'un degré zéro

². "Il arrive au brave Homère de somnoler." Art poétique, vers 359.

³. *Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte et d'octave.* in *La résonance dans les échelles musicales*, CNRS 1963.

¹. Dans *Fiction et répétition*, p.130, *Création et répétition*, Clancier-Guenaud, 1982, p.130.

du langage. Son information minimale cherche dans la répétition à se doter du pouvoir incantatoire qui appartient en propre à la musique, et qui se déploie dans un temps essentiellement cyclique. Cela se fait au profit de l'émotion et au détriment du contenu d'information linguistique, qui est presque nul : chacun met dans le slogan l'intensité émotionnelle qu'il veut, tous ayant la certitude partiellement illusoire de partager une même émotion. Une telle situation est très voisine de la situation type de l'auditeur de musique, mais très différente de l'écoute d'un message parlé.

Cependant il ne serait pas tout à fait juste de réduire toute récitation à un enchaînement linéaire. Il est des formes récitées qui procèdent plutôt par l'application d'un temps cyclique sur le temps linéaire. La litanie énumérative en est un des exemples les plus simples. L'énumération, tout en affirmant sa fonction linguistique essentielle d'information, agit sans abandonner l'incantation, ni la réduire nécessairement à une trace. Elle se présente plutôt comme une des collaborations les plus primitives de la parole et de la musique, qui apparaît sous différents aspects dans des épopées, des hymnes, ou simplement des comptines. La litanie en est une forme prototypique.

On peut baliser le chemin suivi par ces formes sonores en repérant des étapes, que je définirai respectivement comme : magique, laudative, didactique et rhétorique. Mais il faut bien entendre que ces étapes peuvent coexister, et que le chemin en question est celui de l'épanouissement culturel, mais non de l'évolution historique. Il est également bien entendu qu'il se peut tout à fait que ce trajet du sacré au profane, contrairement à l'histoire, soit réversible. Il n'est d'ailleurs pas exclu qu'une même œuvre puisse illustrer plusieurs de ces quatre fonctions simultanément. Toutes se situent dans la sphère culturelle, avec la relativité que cela implique, et le parcours de la première à la dernière est propre à évoquer l'enrichissement culturel qui mène de l'archétype presque brut à la recherche esthétique. Il restera à déterminer si cet enrichissement littéraire se fait au prix d'une perte de la musicalité.

Dans les plus anciennes croyances, connaître le nom du dieu, c'est détenir un pouvoir contraignant sur lui. L'énumération des noms justes est donc une assurance tous risques : parmi tous ces noms doit bien se cacher le plus vrai, celui dont la connaissance assure la maîtrise du dieu. Le *Livre des morts* égyptien n'a pas pour premier but de résumer une mythologie ou une théologie, mais d'assurer une récitation magiquement efficace des formules

qui permettront au mort la "remontée au jour". C'est pourquoi plusieurs chapitres se terminent par la formule encourageante : "Cela a été véritablement efficace des millions de fois". La litanie se présente ainsi, au chapitre 15 :

L'Osiris N. connaît ton nom,

il connaît le nom de ton *ba*,

(*ba* = étincelle divine en l'homme, symbole : oiseau)

il connaît le nom de tes *kas*.

(*ka* = énergie motrice, sosie ou double du vivant)

Tu es lumineux, Atoum qui es dans le ciel,

prince qui es dans l'horizon,

écouteur qui es dans le grand palais,

roi qui es dans l'horizon et dans la Douat,

ancien qui étais dans le Noun !

L'Osiris N. connaît ton nom et

celui de ton *ba* :

Ba à la semence pure

Ba aux chairs indemnes

Ba glorieuse et épanouie

Ba magie

Ba essence

Ba mâle

Ba qui copule.

N. connaît le nom de tes *kas* :

Ka subsistance

Ka alimentation

Ka vénérabilité

Ka vassalité

Ka des *kas*, puissance

créatrice des aliments

Ka verdure

Ka éclat

Ka vaillance

Ka force

Ka rayonnement

Ka illumination

Ka considération

Ka pénétration.

Entre l'exaltation et la supplication, par l'énumération des attributs du dieu, il y a un changement de fonction mais non de forme. Par exemple au chapitre 144 :

Première porte : "face à l'envers, riche en formes" est le nom du préposé à la première porte ; "espion" est le nom de son gardien ; "celui qui gronde de la voix" est le nom du rapporteur qui s'y trouve.

Deuxième porte : "Celui qui bombe le torse" est le nom du préposé à la deuxième porte ; "celui qui fait tourner son visage" est le nom de son gardien ; "le brûleur" est le nom du rapporteur qui s'y trouve.

Septième porte : "leur tranchant" est le nom du préposé à la septième porte ; "celui à la voix forte" est le nom de son gardien ; "celui qui rejette les méchants" est le nom du rapporteur qui s'y trouve.

"O ces sept portes, ô vous qui occupez les portes pour Osiris, ô vous qui gardez leurs portes et vous qui faites un rapport des affaires du double Pays à Osiris chaque jour, l'Osiris N. vous connaît et connaît vos noms".

Dans toutes les religions antiques, l'énumération géographique est également importante, car de même qu'il faut connaître tous les noms du dieu il faut connaître tous les lieux qu'il fréquente. Puisqu'on sait où le trouver, le dieu sera contraint d'écouter la requête, et puisqu'on connaît tous ses noms, il sera contraint de l'exaucer. Dans la poésie grecque et latine, l'invocation d'un dieu est souvent accompagnée d'indications géographiques. Par exemple Apollon, avec des invocations du genre : "que tu te plaises à hanter les hauteurs du Parnasse ou l'illustre Claros". Il ne s'agit pas forcément d'érudition pédante. Comme pour le geste du suppliant grec qui entoure les genoux, le premier souci est de coincer le dieu pour qu'il soit obligé d'écouter la prière. Si on le connaît par son nom, et par tous ses pseudonymes, on

le contraint à écouter. La magie est une technique encore plus qu'une croyance. Et cette technique exploite les pouvoirs du son, de la répétition du son.

Selon l'hypothèse générale d'où je pars, le langage se démarque peu à peu d'une activité sonore originelle qui est plus proche de la musique. La recherche du nom juste traduit l'idée que parmi les assemblages sonores que l'homme profère, certains produisent des effets précis. Au delà des cris de contact, et de communication, certaines syllabes se spécialisent en vue de provoquer ou de coordonner certaines actions plus précises. Il doit en être de même à l'égard de ces forces invisibles qui nous gouvernent. Si la parole peut induire chez autrui des comportements conformes à notre désir, pourquoi cette efficacité ne se prolongerait pas au delà de la sphère humaine, à condition de savoir se faire entendre ? Le chant, la musique, (ou encore des chocs de percussions, en Chine et au Japon) aident à réveiller les dieux, qui sont souvent un peu durs d'oreille. L'impératif a pu être le premier mode du discours, et c'est celui de beaucoup de prières liturgiques.

Peut-on pour autant imaginer que, tandis que le langage se spécialiserait en une activité sonore qui vise à l'efficacité, la musique ne se perpétuerait que comme pure activité ludique ou comme expression directe d'émotions individuelles et collectives ? L'acquisition du langage et celle de la musique se sont peut-être faites simultanément à partir du même fonds encore indifférencié, moins par des formes sonores radicalement différentes que par l'attribution de deux groupes différents de fonctions. Cette dichotomie des fonctions semble pouvoir se repérer dans l'évolution de l'enfant, et pourrait correspondre pour l'individu, après la première année, à une étape décisive de spécialisation par rapport à une réalité sonore primitive indifférenciée.

Il ne faut d'abord pas perdre de vue qu'ici "primitive" ne signifie pas préhistorique, mais plutôt instinctive, pré-culturelle, même si, comme dans d'autres domaines, on peut supposer que l'évolution de l'individu résume celle de l'espèce, ou, pour parler comme les biologistes, le temps de l'ontogénèse retrace en partie celui de la phylogénèse. D'où l'importance du babil enfantin préluant au chant comme à la parole. Même à l'âge adulte, le vocabulaire de beaucoup de langues n'a pas de terme particulier pour désigner la musique en tant qu'art des sons différent de la parole. Plusieurs langues n'ont -ou n'avaient- même pas de termes pour distinguer plus généralement

l'activité artistique des activités rituelles, étant alors sous-entendu que tout rite s'accomplit à travers des composantes gestuelles, verbales et musicales. C'est pour ces diverses raisons qu'une recherche sur les universaux peut, et même doit, prendre en considération autant des textes réputés "littéraires" que des partitions ou des documents sonores, pour essayer de comprendre par quel cheminement la pure répétition instinctive se complexifie et s'enrichit de valeurs culturelles qui finissent, dans notre civilisation en particulier, par séparer nettement l'ordre du musical et celui du langage.

L'énumération peut apparaître comme la forme polythéiste par excellence, car elle souligne la diversité des manifestations du divin. Mais dans la mesure où le polythéisme est en réalité la plupart du temps ce qu'on a appelé un monothéisme à facettes, la monotonie même de la répétition fonctionne aussi, symboliquement, comme masque d'un tel monothéisme. D'ailleurs l'apparition historique de la religion de Moïse, préfigurée ou non par celle d'Akhenaton, n'a pas éliminé d'un coup ce souci de s'assurer par l'énumération une efficacité magique. La Bible est pleine de telles énumérations. Mais la magie s'y affirme rarement avec la naïveté du *Livre des Morts* égyptien. Le fait nouveau dans la Bible en général, c'est que c'est la volonté de Dieu qui permet ces effets, et non une quelconque vertu automatique du geste ou du mot, comme cela semble souvent être le cas dans les textes égyptiens.

Les récits fondateurs du judaïsme perpétuent cette idée essentielle substituant à une litanie d'injonctions une litanie d'éloges, et à la magie la piété. Par exemple dans *l'Apocalypse d'Abraham*, un texte d'inspiration essénienne de la fin du 1^{er} siècle de notre ère¹, on voit d'abord Abraham, héritier déjà quelque peu sceptique de son père idolâtre Térah, sculpter des dieux de bois et leur ordonner "d'un ton menaçant" des tâches protectrices précises, dont ils s'acquittent très mal. Puis Dieu se révèle, et c'est lui qui désormais donne des ordres à Abraham. Celui-ci chante alors sur ordre d'un ange un hymne doxologique qu'il doit réciter sans s'arrêter, et qui s'achève modestement par "accepte ma prière...et fais connaître à ton serviteur ce que Tu m'as promis".

La deuxième fonction dérive tout naturellement de la première. La prière serait peut-être plus efficace en ménageant la susceptibilité du dieu, et en substituant à l'impératif brutal un indicatif, plus diplomatique et moins direct ?

¹. Écrits intertestamentaires, NRF-Gallimard, coll. La Pléiade, 1987.

L'énumération des noms et des épithètes propres au dieu constitue une louange autant qu'un *charme* magique. Il suffit que le sentiment bascule de la peur vers l'adoration ou l'imploration pour que cette deuxième fonction passe au premier plan. Les litanies de la Vierge, forme liturgique dérivée de l'hymne acathiste, et un peu tombée en désuétude, mais encore pratiquée, contiennent ainsi à la fois une forme répétitive très comparable par exemple à celle de l'énumération des *kas* d'Osiris, mais avec un sentiment radicalement différent, lié à une relation d'amour divin qui a une coloration proprement chrétienne.

Le dernier des psaumes, le psaume 150, manifeste à l'état pur cette fonction de doxologie, c'est-à-dire de louange, et affirme de la façon la plus forte l'alliance du verbe et de la musique, ce qui lui a depuis toujours assuré la faveur des compositeurs :

Alléluia !

Louez Dieu en son sanctuaire,

louez-le au firmament de sa puissance

louez-le en ses hauts faits,

louez-le en toute sa grandeur !

Louez-le par l'éclat du cor,

louez-le par la harpe et la cithare,

louez-le par la danse et le tambour,

louez-le par les cordes et par les flûtes,

louez-le par les cymbales sonores,

louez-le par les cymbales triomphantes !

Que tout ce qui respire loue Yahvé !

Alléluia !

Le livre des Psaumes s'achève ainsi par l'exaltation de la musique, soulignée par la répétition.

Si la fonction laudative peut nous faire descendre de l'hymne jusqu'au boniment publicitaire, la fonction didactique peut nous faire descendre, elle, de la poésie sublime vers des soucis voisins du prosaïque, mais pas toujours. Un des plus beaux passages du *Livre des Morts* égyptien est la fameuse déclaration d'innocence, qui résume la quarantaine de commandements de la religion.

Je n'ai pas commis de vilenies contre les hommes
 Je n'ai pas maltraité les gens
 Je n'ai pas pratiqué le mal dans la Place de
 la Vérité et de la Justice
 Je n'ai pas connu ce qui ne doit pas l'être
 Je n'ai pas commis de péché
 Je n'ai pas commencé chaque journée en faisant ef-
 fectuer des travaux que j'aurais dû faire moi-même ;
 ainsi mon nom ne sera pas rapproché de la fonction
 d'un commandant d'esclaves.
 Je n'ai pas blasphémé Dieu
 Je n'ai pas appauvri l'homme pauvre
 Je n'ai pas accompli ce qui est l'abomination des
 dieux
 Je n'ai pas calomnié un serviteur auprès de son
 maître
 Je n'ai pas causé de douleur
 Je n'ai pas affamé
 Je n'ai pas fait pleurer
 Je n'ai pas tué
 Je n'ai pas ordonné de tuer
 Je n'ai affligé personne
 Je n'ai pas diminué la part des aliments offerts dans
 les temples
 Je n'ai pas détruit le pain des dieux
 Je n'ai pas saisi les galettes des défunts glorieux
 Je n'ai pas été l'amant d'un jeune garçon
 Je n'ai pas forniqué dans la Place Pure appartenant
 au dieu de ma ville
 Je n'ai rien soustrait au boisseau
 Je n'ai pas diminué le chiffre de l'aroure
 Je n'ai pas fraudé à propos de la surface des terres
 cultivées
 Je n'ai pas ajouté au poids de la balance
 Je n'ai pas faussé le peson de la balance
 Je n'ai pas retiré le lait de la bouche des petits
 enfants
 Je n'ai pas dépouillé le petit bétail de ses pâturages
 Je n'ai pas pris au filet les oiseaux dans les roselières
 des dieux
 Je n'ai pas pêché de poissons dans leurs marais
 Je n'ai pas repoussé l'eau en la saison
 Je n'ai pas établi de digue sur une eau courante
 Je n'ai pas éteint un feu qui brûlait
 Je n'ai pas omis les jours destinés aux offrandes
 Je n'ai pas détourné le bétail faisant partie du cheptel
 divin
 Je ne me suis pas opposé à Dieu lors de ses sorties
 processionnelles
 Je suis pur ! Je suis pur ! Je suis pur ! Je suis pur !

La poésie didactique écrite mourut en Europe à
 peu près sous la Révolution, et encore ne
 survivait-elle qu'un peu comme un pensum
 commandé par le respect pour les modèles
 grecs et latins. Mais l'usage populaire de la
 poésie énumérative s'est prolongé jusqu'au
 XXème siècle, tant que l'illettrisme n'a pas
 sérieusement reculé. Brassens en a par
 exemple tiré des effets amusants, de la femme
 de Gontran à celle d'Hector. Déjà au XIVème
 siècle, la littérature, (qui même sous sa forme
 savante était destinée à un usage oral), en
 faisait usage dans un texte comme l'ABC de
 Chaucer, une litanie alphabétique de la Vierge.

Une forme à récapitulation caractérise en
 Bretagne les Vêpres des grenouilles (*Gosperou
 ar raned*), qui ne seraient qu'une déformation
 d'*Ar ranou*, c'est-à-dire *Les séries*. Hervé de la
 Villemarqué, dans son *Barzaz Breiz*, (publié en
 1867) n'hésite pas à les considérer comme une
 transmission orale d'un fragment de la tradition
 celtique pré-chrétienne.

Mais la forme à récapitulation est universelle.
 Elle est attestée dans un des plus anciens textes
 de l'humanité, il y a 4000 ans à Sumer, dans sa
 variante plus complexe de la rétrogradation.
 Inanna, déesse de la luxure et de la guerre,
 descend aux Enfers avec tous les attributs
 magiques de ses pouvoirs divins,
 minutieusement énumérés. Comme dans le
Livre des Morts égyptien, et comme dans le
 cabinet secret de Barbe-Bleue, il lui faut ouvrir
 successivement sept portes, et à ces passages,
 les attributs divins lui sont enlevés un par un par
 le gardien :

L'introduisant alors par la première porte, il lui ôta et
 confisqua la Grand- Couronne de sa tête.

Pourquoi, dit-elle, ô gardien, emportes-tu la Grand-
 Couronne de ma tête?

Entre, madame, Telle est la règle posée par la
 souveraine d'Enfer !

L'introduisant par la seconde porte, il lui ôta et
 confisqua ses Boucles d'oreille.

Pourquoi, dit-elle, ô gardien, emportes-tu mes
 Boucles d'oreille ?

Entre, madame, Telle est la règle posée par la
 souveraine d'Enfer !

L'introduisant par la troisième porte, il lui ôta et
 confisqua son Collier de perles

Pourquoi, dit-elle, ô gardien, emportes-tu mon Collier
 de perles ?

Entre, madame, Telle est la règle posée par la
 souveraine d'Enfer !

L'introduisant par la quatrième porte, il lui ôta et
 confisqua le Cache-Seins de sa poitrine.

Pourquoi, dit-elle, ô gardien, emportes-tu le Cache-
 Seins de ma poitrine?

Entre, madame, Telle est la règle posée par la
 souveraine d'Enfer !

L'introduisant par la cinquième porte, il lui ôta et
 confisqua la ceinture de pierres fines de ses lombes.

Pourquoi, dit-elle, ô gardien, emportes-tu la Ceinture de pierres fines de mes lombes?

Entre, madame, Telle est la règle posée par la souveraine d'Enfer !

L'introduisant par la sixième porte, il lui ôta et confisqua ses Anneaux de mains et de pieds.

Pourquoi, dit-elle, ô gardien, emportes-tu mes Anneaux de mains et de pieds?

Entre, madame, Telle est la règle posée par la souveraine d'Enfer !

L'introduisant par la septième porte, il lui ôta et confisqua le Manteau-d'apparat qui lui couvrait le corps.

Pourquoi, dit-elle, ô gardien, emportes-tu le manteau d'apparat qui me couvre le corps?

Entre, madame, Telle est la règle posée par la souveraine d'Enfer !

Inanna doit donc entrer nue dans la mort. La vie accumule, et la mort dépouille. La même métaphore s'est pratiquée encore assez récemment, en mars 1989, dans le rituel d'enterrement de Zita, la dernière impératrice d'Autriche. L'appariteur demande à travers la porte fermée de la cathédrale, à laquelle le convoi a frappé, qui prétend entrer. On répond alors par l'énumération de tous les titres nobiliaires de l'impératrice, et à chaque titre l'appariteur répond qu'il ne connaît pas cette personne. Jusqu'au moment où, tous les titres ayant été énumérés dans leur vanité purement terrestre, à une dernière répétition du "qui est là ?" de l'appariteur, il est répondu quelque chose comme : "une simple âme pécheresse", ce qui permet enfin l'ouverture de la porte du temple.

À Sumer, après la "mort" de la déesse de la sexualité, la nature est en deuil et la reproduction arrêtée, comme lorsque Déméter est semblablement descendue aux Enfers à la recherche de Perséphone. C'est bien le signe qu'il y a sans doute là un mytheme archétypal indépendant des personnalités divines auxquelles il s'applique. Et les dieux décident, exceptionnellement, de permettre à Inanna de remonter au monde des vivants. Namtar, le lieutenant de la déesse des Enfers Ere>kigal, la fera sortir à condition qu'elle fournisse un remplaçant (comme dans l'histoire d'Alceste et Admète, où Alceste va périr pour que son époux ressuscite) :

Quand il lui fit franchir la première porte, il lui restitua le manteau-d'apparat qui lui couvrait le corps.

Quand il lui fit franchir la deuxième porte, il lui restitua ses Anneaux de mains et de pieds

Quand il lui fit franchir la troisième porte, il lui restitua la ceinture de pierres fines de ses lombes

Quand il lui fit franchir la quatrième porte, il lui restitua le Cache-Seins de sa poitrine

Quand il lui fit franchir la cinquième porte, il lui restitua son Collier de perles

Quand il lui fit franchir la sixième porte, il lui restitua ses Boucles d'oreille

Quand il lui fit franchir la septième porte, il lui restitua la Grand-Couronne de sa tête.

La fonction didactique atteint là sa plus haute dignité, en résumant de façon extrêmement forte un corps de doctrine. Il est en effet probable que les sept attributs d'Inanna avaient également un poids symbolique dont la nature nous échappe désormais. Sans doute notre première réaction, devant des énumérations répétées, donc sans surprise, est-elle de les trouver fastidieuses. Il faudrait alors nous souvenir qu'il s'agit, plutôt que de littérature, d'une musique dont nous n'avons plus que le livret, et nous demander pourquoi la répétition parlée ennuie alors qu'elle est vitale pour la plupart des musiques, et paraît même souvent délicate. C'est l'exemple intermédiaire de la poésie qui permet d'appréhender ce passage de la prose qui fuit la répétition, à la musique qui l'exploite.

Réduisons n'importe quel poème répétitif à sa progression narrative, et nous voyons aussitôt tout ce qu'il a perdu en accroissant la densité de l'information :

"Il était un petit navire qui n'avait jamais navigué. Il entreprit un long voyage sur la mer Méditerranée. Au bout de cinq à six semaines les vivres vinrent à manquer. On tira-z-à la courte paille pour savoir qui serait mangé. Le sort tomba sur le plus jeune, et ce fut lui qui fut mangé. "

La bonhomie du récit délicieusement terrifiant, la fausse indifférence de son piétinement ont fait place au procès-verbal sec d'un horrible fait-divers.

Outre l'enseignement théologique, l'énumération assume souvent, dans l'antiquité biblique comme dans les traditions océaniques ou

africaines, un rôle social : les généalogies récitées contiennent parfois à elles seules la tradition historique d'un peuple, et sont donc d'une importance capitale. Le support rythmique et mélodique peut alors n'apparaître que comme un auxiliaire d'importance bien moindre, et qui peut sans inconvénient se modifier, pourvu que les paroles, elles, ne soient pas dénaturées. Il arrive cependant que ces formes sonores simples survivent à l'oubli des mythes et des catalogues dont elles avaient été le support. C'est sans doute le cas dans certaines traditions océaniques moribondes¹.

Les formes sonores énumératives ont enfin une quatrième fonction, que j'appellerai rhétorique. On peut y voir comme une dérivée de la précédente, dans la mesure où l'enseignement se transmet plus efficacement s'il suit certaines lois de l'éloquence. Parmi ces lois élémentaires figure l'abondance, la *copia dicendi* cicéronienne. L'orateur qui énumère une profusion d'arguments apparaît pénétré de la vérité de ce qu'il énonce, et prodigue de son trésor. Il exerce ainsi un pouvoir de séduction et de persuasion plus aisé qu'un homme laconique et introverti, même si cette éloquence prend à l'occasion le risque du bavardage.

Dans la *Chanson de Roland*, avec ses laisses assonancées, la fonction répétitive sonore n'est plus laudative ; elle s'est démarquée de la litanie sacrée pour se laïciser, elle est devenue rhétorique. Mais elle joue probablement encore sur le réflexe religieux qui associe l'exaltation de la grandeur au mode énumératif. Simplement c'est une grandeur épique, humaine, et non plus divine, encore que l'empereur de la légende apparaisse comme le défenseur héroïque de la "vraie foi", et qu'à ce titre, conformément au sens étymologique du héros, il reflète en quelque sorte la grandeur divine. La littérature apparaît dans cette perspective comme un avatar de la liturgie, et cette laïcisation peut se poursuivre, par exemple, dans le genre renaissant du *blason*, avant d'atteindre finalement le niveau parodique.

De très bons exemples du dernier avatar de ce processus se rencontrent dans l'œuvre de Rabelais. Les énumérations cocasses, et les catalogues, y sont omniprésents. Dans le

Pantagruel, la généalogie de Gargantua parodie celle des héros de la chevalerie, et, par-delà, celles de la Bible. Dans le *Gargantua*, le chapitre XXII qui énumère les quelque 200 jeux auxquels s'adonne le jeune géant n'ont plus, semble-t-il, cette vertu de parodie, mais illustrent plutôt l'appétit encyclopédique de la Renaissance. Dans le *Tiers Livre*, l'accumulation des actions absurdes par lesquelles Diogène ironisait sur l'activité dérisoire de l'humanité a valeur d'*hypotypose* : elle nous met sans recul en présence de ses mouvements incessants et inutiles ; au chapitre II, l'éloge des innombrables vertus de la sauce verte est autant une parodie du genre de la louange qu'un boniment bouffon. Au chapitre XXVI on a une prolifération de 169 épithètes élogieuses du mot *couillon*, qui sont classées comme un dictionnaire de rimes souvent plates, mais parfois croisées ou embrassées, tandis que deux chapitres plus loin, une même quantité d'épithètes péjoratives s'applique au même substantif. La gratuité sonore semble l'emporter de loin sur les effets de sens.

La coexistence dans la même œuvre d'énumérations manifestement cocasses, comme le catalogue extravagant de la "bibliothèque Saint-Victor", accumulation de toute la cuistrerie médiévale, et de listes froides dont l'intention nous échappe, ne me paraît un peu compréhensible que si l'on se souvient qu'au XVI^{ème} siècle encore, la lecture muette n'existe pour ainsi dire pas. Tout texte écrit est noté pour se ranimer de façon sonore. Il est alors, dans le cas de l'énumération, un canevas sur lequel le lecteur peut montrer ses talents comiques, c'est-à-dire d'acteur. On sait qu'un bon texte de théâtre peut ne pas payer de mine avant d'avoir acquis sur la scène une vie d'un autre ordre que littéraire. L'intonation, l'accentuation, le rythme, et bien entendu la mimique, sont autant de traits supra-textuels qui lui sont essentiels, et qui ne sont jamais notés. Dans l'œuvre de Rabelais, qui supporte en général assez bien l'épreuve de la lecture muette, pour laquelle elle n'a pas été faite, ces énumérations seraient-elles l'exception ?

Nous sommes ainsi arrivés, avec la fonction rhétorique, assez loin du musical tel qu'on l'entend ordinairement. Mais sans quitter cette fonction, voici un exemple qui nous y ramène aisément. La poésie chantée sait, en-dehors même de la magie musicale, en renforcer les effets par ce qu'on appelle le lyrisme, et qui tient non seulement au climat émotionnel, mais aussi à une certaine stratégie de la répétition. Par exemple dans ce bouleversant extrait de la *Complainte du Désespéré*, connue par un manuscrit de la XII^{ème} dynastie égyptienne, et

¹. Cf. par exemple : Ontong-Java, Lopu, *Nga kili pakua* (disque Vogue 30cm, LD 785, A4). Ile de Pâques, *Ka onga ira* (disque AMP 7 2908, A1). Ile de Pâques, *Makoi naou opata* (même disque).

qui reproduit un original datant de la première période intermédiaire (entre 2190 et 2070) :

La mort est aujourd'hui devant moi
comme la guérison après une maladie
comme la première sortie après un accident

La mort est aujourd'hui devant moi
comme l'odeur de la myrrhe
comme s'asseoir sous la tente, un jour de vent

La mort est aujourd'hui devant moi
comme le parfum du lotus
comme se tenir sur le rivage de l'ivresse

La mort est aujourd'hui devant moi
comme un chemin familial
comme le retour du guerrier vers sa maison

La mort est aujourd'hui devant moi
comme le ciel qui se dévoile,
lorsque l'on découvre l'inconnu

La mort est aujourd'hui devant moi
comme la nostalgie du foyer
après de longues années de captivité

On voit que la répétition agit ici en tant que génotype, selon un schéma : "refrain suivi de deux comparaisons parallèles", de façon très analogue au rapport qui unit et sépare à la fois un élément repris textuellement et deux éléments nouveaux, mais calibrés de façon prévisible. Cette dialectique du *même* et de l'*analogue* est typiquement à l'œuvre en musique. Ou pour mieux dire elle signale la présence du musical à l'intérieur même du langage.

J'ai essayé de montrer comment une même forme sonore énumérative, se retrouvait dans le langage et dans la musique. Dans ses fonctions didactiques et rhétoriques, c'est le langage qui l'emporte, mais même là, cette forme semble traduire d'abord l'incarnation sonore de la pulsion instinctive de répétition, et cet archétype s'enrichit ou se dégrade selon les cas en prenant les couleurs de telle ou telle fonction culturelle.

Dans la démarche que j'ai adoptée pour ma recherche sur les universaux de la musique, je recherche jusqu'au delà de l'espèce humaine des indices de la présence d'un archétype universel. Peut-on imaginer que la forme liturgique au sens large, où langage et musique sont si imbriqués, reçoive une telle confirmation, tout comme celle de l'ostinato, alors que le langage n'appartient pas au monde animal ? Peut-être, si l'on porte son attention sur le schéma formel du répons couplé à l'énumération. En effet, beaucoup de duos d'oiseaux se déroulent ainsi comme une chaîne partiellement stéréotypée où chaque bonne réponse du partenaire induit l'échange suivant, et confirme, au terme des échanges corrects, la reconnaissance du couple. Réciproquement, les énumérations humaines peuvent apparaître primitivement comme un rituel confortant les partenaires dans l'affirmation d'une relation et d'un corps de doctrine communs. Les finalités de l'action magique, de la prière, de la révision des connaissances, de l'éloquence etc. apparaîtraient alors comme autant d'enrichissements culturels dérivés de cet archétype commun. Les antiennes et les répons transcendent les duos des animaux, tandis que les énumérations liturgiques transcendent leurs cris obstinément répétés. L'ostinato et la liturgie relèvent non seulement d'une anthropologie générale, mais d'une biomusicologie, qui n'est encore aujourd'hui qu'à l'état naissant.

FRANÇOIS-BERNARD MACHE

Professeur à l'Université Marc Bloch de
Strasbourg

Musicologue et Compositeur