

LE CHANT DE LA SIBYLLE  
L'« ANCIEN » SELON QUELQUES CONTEMPORAINS  
(JORDI SAVALL, MAURICE OHANA, PASCAL QUIGNARD)

Julien Abed, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

En septembre 1828, dans une chaise de poste qui faisait route vers son Dauphiné natal, le jeune Hector Berlioz, transporté par la lecture de la traduction de *Faust* par Gérard de Nerval, griffonna la mélodie d'une *Ballade du Roi de Thulé* qu'il qualifia de « gothique », usant par là d'une épithète qui s'appliquait à cette époque moins à un style précis qu'à tout ce qui est un peu vieilli et éloigné dans le temps. On sait que la création de *La Damnation de Faust* (décembre 1846), où l'« ancienne » ballade s'entend dans la troisième partie, fut un échec qui éloigna durablement le compositeur des salles françaises<sup>1</sup>.

Vingt ans plus tard, au cours d'une soirée chez un ami, alors que les invités s'adonnaient au *whist*, le compositeur, peu féru de cartes, griffonna incidemment un petit chœur sur des vers sans prétention. Cette piécette, naïve mais incontestablement réussie, fut créée la même année (1851), sous le nom d'*Adieu des bergers*, dans un concert où elle fut présentée comme l'œuvre de « Pierre Ducré, maître oublié de la Sainte Chapelle de Paris en 1679 ». Le bobard toucha juste, puisqu'à l'exception d'un critique, le public tomba sous le charme de cette œuvre « ancienne » et applaudit généreusement la musique. Elle constitua *La Fuite en Égypte*, partie centrale de l'oratorio *L'Enfance du Christ*<sup>2</sup>, et connut par la suite un grand succès.

J'aime les anciens parce qu'ils ne ressemblent pas aux modernes, parce qu'ils sont nouveaux, a écrit Berlioz. Mais à travers l'ancien, l'artiste vise parfois moins une tradition constituée, un héritage académique, un répertoire de formes précises, que le simple

---

<sup>1</sup> Voir la lettre de Berlioz à Humbert Ferrand (Grenoble, 16 septembre 1828) : Berlioz, *Correspondance générale*, t. I, 1803-1832, éd. Pierre Citron, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Romantique », 1972, p. 208. Voir aussi Adolphe Boschot, *Hector Berlioz. Une vie romantique* [1920], Paris, Plon, 1951, p. 35-36 (version romancée), et David Cairns, *Hector Berlioz*, t. I, *La Formation d'un artiste. 1803-1832* [1989], trad. Dennis Collins, Paris, Fayard, 2002, p. 328 (version critique).

<sup>2</sup> Voir la lettre de Berlioz à John Ella (Londres, 15 mai 1852) : Berlioz, *Correspondance générale*, *op. cit.*, t. IV, 1851-1855, 1983, p. 156-159, et David Cairns, *Hector Berlioz*, *op. cit.*, t. II, *Servitude et grandeur. 1832-1869* [1999], p. 487-488.

sentiment d'un éloignement temporel. Une tradition, même fausse, peut fonctionner comme telle si elle perçue comme appartenant au passé<sup>3</sup>. Elle en est même plus puissante et possède, malgré le charme de la nouveauté, une aura qui tient le présent en son pouvoir. Ce paradoxe rejaillit au cours des âges ; j'aimerais en donner un exemple avec les créations contemporaines du « chant de la sibylle ».

Sous cette expression se cachent en effet un texte et une partition sujets à maintes métamorphoses. Entre les allusions antiques à ces chants sibyllins, dépourvus de toute précision, et les créations artistiques du XX<sup>e</sup> siècle, on peut isoler un millénaire qui a connu une véritable « tradition » de ce chant.

Elle se fonde sur un texte extrait du VIII<sup>e</sup> livre des *Oracles sibyllins*, qui décrit en hexamètres grecs les signes qui avertiront les hommes que la fin du temps est arrivée. Derrière cette poésie baroque et spectaculaire, dont l'imagerie est proche des multiples apocalypses de la même époque, se cache une énigme. Le poème présente à l'initiale de chacun de ses vers des lettres qui forment sens lorsqu'on les lit verticalement : « Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur, Croix » (*ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ ΣΤΑΥΡΟΣ*). Ce qu'on lit d'abord comme des fléaux et des cataclysmes signifie donc également la venue du Sauveur. Ce poème acrostiche a été recueilli et cité hors de son *corpus* oraculaire pour la première fois par l'évêque Eusèbe de Césarée (mort en 340), dans son *Oratio Constantini ad Sanctorum Coetum*<sup>4</sup> ; les mêmes vers furent invoqués, en grec également, par Constantin, lors du Concile de Nicée en 325.

Presque un siècle plus tard, le texte prend place dans *La Cité de Dieu* de saint Augustin (354-430)<sup>5</sup>. L'évêque d'Hippone livre, semble-t-il, la première version latine de la prophétie, qu'il attribue à la sibylle Érythrée, et qui commence par les mots : « Signe du Jugement : la terre se mettra à suer du sang... » (*Judicii signum tellus sudore madescet*). Écrite en hexamètres pour imiter l'original, cette traduction ne conserve du poème grec que les mots « *JESUS CREISTOS TEUDNIOS SOTER* » (le dernier mot, « Croix », ayant

<sup>3</sup> Voir Brian Stock, « Tradition and Modernity: Models from the Past », dans Brigitte Cazelles et Charles Méla (dir.), *Modernité au Moyen Âge : le défi du passé*, Genève, Droz, coll. « Recherches et rencontres », 1990, p. 33-44 ; trad. sous le titre « Tradition et modernité : modèles du passé », *Conférence*, n° 12, 2001, p. 67-85 ; repris dans *Bibliothèques intérieures*, trad. Philippe Blanc et Christophe Carraud, Grenoble, Jérôme Million, 2005, p. 195-208.

<sup>4</sup> *PG*, XX, col. 1285-1290. Voir Teresa Sardella, « La Sibilla nella tradizione greca cristiana di Alessandria ad Eusebio di Cesarea », dans Ileana Chirassi Colombo et Tullio Seppilli (dir.), *Sibille e Linguaggi oracolari. Mito, storia, tradizione* (Macerata-Norcia, 20-24 septembre 1994), Pise/Rome, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999, p. 581-602.

<sup>5</sup> Augustin, *La Cité de Dieu*, livre XVIII, chap. 23, trad. Louis Moreau [1846] revue par Jean-Claude Eslin, Paris, Le Seuil, coll. « Sagesses », 1994, t. III, p. 36-37.

disparu), et compte ainsi un nombre de vers évocateur de la Trinité (27, le cube de 3). Elle préserve la forme de l'acrostiche, ce qui permet au texte de circuler séparément de *La Cité de Dieu*, dans le voisinage d'œuvres de saint Augustin ou d'autres Pères de l'Église.

Mais la fortune de ce *Judicii signum* tient surtout à son insertion dans le sermon *Contra Judeos, Paganos et Arianos* (connu également sous les titres de *Sermo Beati Augustini episcopi de Natale Domini* et de *Sermo de symbolo*), attribué au Moyen Âge à saint Augustin. Écrit alors que l'hérésie aryenne est à son apogée, ce fulminant sermon est aujourd'hui reconnu comme œuvre de Quodvultdeus, évêque de Carthage entre 437 et 453. La section qui comprend les chapitres XI à XVIII commence par les mots : « Je m'adresse à vous, ô Juifs ! » (*Vos, inquam, convenio, o Judaei*)<sup>6</sup>. L'auteur, prenant à partie l'incrédulité de ses interlocuteurs, enjoint le prophète Ésaïe d'apporter son témoignage sur la venue du Messie : « Prononce, Ésaïe, le témoignage du Christ » (*Dic, Esaia, testimonium Christo*)<sup>7</sup>. Est citée alors l'une de ses prophéties les plus célèbres (Es. VII, 14). Après lui, Jérémie est invoqué, et une nouvelle prophétie messianique est récitée. Apparaissent ensuite Daniel, Moïse, David et Habaquq, puis quatre personnages du *Nouveau Testament*, Siméon, Zacharie, Élisabeth et Jean-Baptiste, et enfin deux païens, Virgile et Nabuchodonosor.

La toute dernière prophétie mentionnée est celle de la sibylle Érythrée. Les hexamètres de *La Cité de Dieu* sont reproduits littéralement, précédés d'une brève introduction : « Proclamons ce que la sibylle prédit à propos du Christ, pour que le front des Juifs et celui des païens soient frappés d'une même pierre, et pour que tous les ennemis de Christ soient abattus, tels Goliath, par son épée. Écoutez ce qu'elle dit »<sup>8</sup>. S'ensuit le *Judicii signum* qui, récité, ne permet pas de saisir clairement la signification « verticale » du poème (la venue du Christ) mais promeut le sens « horizontal » (les signes de la fin du temps).

Parmi les premières copies connues des vers sibyllins du *Judicii signum* postérieures à saint Augustin, l'une d'elles, présente dans les miscellanées de Saint-Martial de Limoges (BnF, manuscrit latin 1154), constitue une véritable composition avec un refrain. C'est sous cette forme musicale que la parole sibylline se propage dans les

<sup>6</sup> Quodvultdeus, « Sermo contra Judaeos, Paganos et Arianos », *Opera Quodvultdeo Carthaginensi episcopo tributa*, éd. René Braun, Turnhout, (Corpus Christianorum Series Latina, 60), 1976, p. 225-258, ici p. 241.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> « *Quid Sibylla vaticinando etiam de Christo clamaverit, in medium proferamus, ut ex uno lapide utrorumque frontes percutiantur, Judaeorum scilicet atque Paganorum, atque suo gladio, sicut Goliath, Christi omnes percutiantur inimici. Audite quid dixerit* », *ibid.*, p. 248.

manuscrits parallèlement à la circulation littéraire, à partir du X<sup>e</sup> siècle. La pratique devient courante, et, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, commencent à apparaître à foison lectionnaires, livres d'homélies et bréviaires qui transmettent le chant, accompagné d'un extrait du sermon (*Vos, inquam, convenio, o Judaei*, qui annonce la prophétie), dans des pages relatives à la liturgie de la fête de Noël.

Les études musicologiques ont montré que le refrain de ce chant médiéval de la sibylle est constitué par le premier vers « *Judicii signum tellus sudore madescet* », qui alterne avec treize couplets, regroupant deux par deux les vingt-six vers suivants. Dans tous les distiques, le même dessin mélodique se répète, ne variant qu'à quelques détails près. Le refrain est répété par un chœur, en alternance avec les strophes interprétées par un soliste. Cette interprétation responsoriale, peut-être d'origine aquitaine comme en témoigne le manuscrit de Saint-Martial, est attestée dans le Sud-Ouest de la France, en Italie et dans la péninsule ibérique. Une cinquantaine de manuscrits liturgiques, au total, contiennent la prophétie<sup>9</sup>.

Même lorsque la mélodie n'est pas notée, le *Judicii signum* est souvent annoncé comme un chant par les rubriques : « *Versus Sibille, de die judicii* » (Tours, Bibliothèque municipale, ms 890, f<sup>o</sup> 30, deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle) ou « *Versus Sibille de (secundo) adventu Christi* » (Bibliothèque Mazarine, ms 778, f<sup>o</sup> 147, XIII<sup>e</sup> siècle), où le terme *versus* désigne un « chant versifié latin non liturgique », dont la forme poétique est variée<sup>10</sup>. Le manuscrit latin 1672 de la BnF, copié au XV<sup>e</sup> siècle, fait figurer au folio 1v le « *Carmen Sibyllae* », qui inaugure les œuvres complètes de Lactance.

Il existe un profond contraste entre un texte à lire ou à méditer, et une performance de ce texte. L'acrostiche manuscrit, en exhibant les lettres initiales (certaines copies les redoublent même en marge), livre la clé de l'énigme. À l'inverse, en ne permettant pas une perception claire de l'acrostiche, la performance orale (lecture

<sup>9</sup> Pour la tradition proprement musicale, on ne renverra qu'à des articles récents qui contiennent la bibliographie antérieure : Nicole Sevestre, « La tradition mélodique du *Cantus sibyllae* », dans Danielle Buschinger et André Crépin (dir.), *La Représentation de l'Antiquité au Moyen Âge*, Vienne, Havolar, 1982, p. 269-283 ; Maricarmen Gomez, « Le chant de la Sibylle », *Goldberg*, n<sup>o</sup> 12, août-octobre 2000, p. 49-63 ; et Marie-Noël Colette, « Le chant de la Sibylle, composition, transmission et interprétation », dans Monique Bouquet et Françoise Morzadec (dir.), *La Sibylle, parole et représentation*, Actes du colloque de Rennes d'octobre 2001, organisé par le Centre d'études des littératures antiques et modernes de l'Université de Rennes 2-Haute-Bretagne, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 165-176.

<sup>10</sup> Voir l'article « *Versus* », rédigé par Nicole Sevestre, *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Âge*, ouvrage préparé par Robert Bossuat, Louis Pichard et Guy Raynaud de Lage, éd. revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Paris, Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1992, p. 1474-1475.

publique ou chant) rend au texte une spectaculaire obscurité. C'est au thème de l'attente eschatologique qu'il faut sans doute imputer cette ambivalence. Quel étonnement d'entendre, pour un Chrétien, à certains moments de l'année, dans l'espace sacré, cette « voix du Vieux Monde et de l'Orient »<sup>11</sup>, conformément au vœu de saint Augustin qui avait vu dans la prophétesse antique une citoyenne de la Cité de Dieu ! La popularité de ce chant prophétique s'est tellement accrue que des versions vernaculaires ont été écrites au XIII<sup>e</sup> siècle : en occitan, en catalan et en castillan<sup>12</sup>.

La tradition s'essouffle néanmoins au XVI<sup>e</sup> siècle, lorsque la plupart des pièces non grégoriennes sont considérées comme des ajouts qui dénaturent le rite et doivent être supprimées : le chant de la sibylle est presque totalement abandonné à la fin du siècle après son interdiction par le concile de Trente (1545-1563). Prohibé timidement à Majorque (en 1572 et en 1666), il tend à se maintenir jusqu'à nos jours ; sa survivance est attestée dans les Îles Baléares et à Alghero (Sardaigne).

Les échos de ce chant de la sibylle, dès lors, auraient pu être épuisés, mourants. Les érudits, dès la Renaissance, ont reconnu dans cette prophétie une forgerie écrite par des communautés chrétiennes sous l'empereur Marc Aurèle, au milieu du II<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ. Le souvenir du chant, voire du personnage de la sibylle, n'est vivace que chez les érudits, encore son efficace est-elle largement entamée par les incertitudes qui l'entourent. Nous ne croyons d'ailleurs plus guère aux oracles.

Deux éléments pourtant contribuent à maintenir le chant de la sibylle dans la possibilité d'une « tradition ». D'une part, le mot « sibylle » apparaît dans la liturgie. Les hymnes du Moyen Âge font fréquemment référence au *Judicii signum* sous l'expression *carmina sibyllina*<sup>13</sup>. C'est au chant de la sibylle que se réfère Tommaso da Celano, un dominicain du XIII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'il écrit l'hymne *Dies irae dies illa*, qui s'intègrera définitivement dans l'ordinaire de la messe chrétienne. La sibylle y prend place aux côtés de David, le roi musicien : « Jour de colère, ce jour là réduira le monde en cendres, comme l'attestent David et la Sibylle »<sup>14</sup>. Mais cette allusion, si elle

<sup>11</sup> Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration* [1898], Paris, Armand Colin, 1948, p. 608.

<sup>12</sup> Voir Paul Aebischer, « Le chant de la Sibilla de la nuit de Noël à Majorque », *Neuf études sur le théâtre médiéval*, Genève, Droz, 1972, p. 17-54.

<sup>13</sup> Voir un inventaire de ces citations dans Joseph Szövérfy, « Virgile, les Sibylles et la légende de l'*Ara coeli* dans les hymnes », *Filologia e letteratura*, n° 8, 1962, p. 274-286.

<sup>14</sup> *Dies irae, dies illa, / Solvet saeculum in favilla, / Teste David cum Sibylla*. Voir le poème dans *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge. III<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, textes recueillis, traduits et commentés par Henry Spitzmuller, Bruges, Desclée de Brouwer, 1971, p. 849.

fait une place à la sibylle dans les œuvres musicales qui mettront en musique le texte du *Dies irae*, n'alimente pas l'idée d'un chant de la sibylle. D'un autre côté, la tradition littéraire continue à véhiculer le souvenir des sibylles, notamment celle de Cumès, qui, selon Virgile, garde l'entrée des enfers et y conduit Énée. La poésie mythologique semble là aussi supplanter l'apologétique chrétienne au détriment du chant.

Comment expliquer alors les remplois de cette figure vieillie à l'époque contemporaine, sinon justement par ce goût de l'ancien, ce jeu de fascination qui ressemble à ce que faisaient les hommes du Moyen Âge ? La prophétesse-revenante est l'occasion d'un séduisant mais imaginaire retour du passé. Voix perdue, ou morte, dont l'aspect lacunaire séduit, la sibylle charrie un parfum d'ancienne époque. À rebours des anciennes sibylles grecques, qui prédisaient l'avenir, ces nouvelles prophétesse annoncent, en quelque sorte, le passé. Sur ce point, notre attitude est plus proche que l'on ne croit de celle des médiévaux, qui appréciaient déjà dans le personnage de la sibylle ses jeux de présence et d'absence (une voix prophétique toujours actuelle, mais un corps marqué par une extrême antiquité).

Cette coïncidence entre sensibilité médiévale et sensibilité contemporaine peut expliquer la simultanéité de deux phénomènes : d'une part, l'intérêt pour une recreation du chant médiéval de la sibylle, consécutif au renouveau du goût pour la musique médiévale, dans les quinze dernières années du XX<sup>e</sup> siècle ; d'autre part, la création musicale et littéraire, qui renouvelle l'idée d'un chant, et s'ancre, pour en jouer ou les déjouer, dans les « traditions » qui s'attachent à la sibylle. Je ne crois pas que ce synchronisme soit anecdotique ou accidentel : il y va de la compréhension du passé, et de ce que l'on se représente comme l'archaïque ou l'ancien. Comment nous, modernes, fabriquons-nous du passé ? Trois gestes créateurs peuvent servir de guides pour une réponse : les *Chants de la sibylle* interprétés par Jordi Savall et Montserrat Figueras (1988-1999), *Sibylle* de Maurice Ohana (1968), et *Requiem*, livret de Pascal Quignard et musique de Thierry Lancino (2006-2010).

Que des interprètes reconnus d'aujourd'hui ne jouent aucune musique de leur temps, mais uniquement une musique du passé, et ressentie comme telle, est un phénomène unique dans l'histoire européenne. Jordi Savall est l'un de ceux qui tentent de faire revivre des traditions musicales disparues, comme, récemment, celle de la *Folia*, thème simple et envoûtant repris au cours des siècles par des compositeurs de tous les pays. Ce travail de redécouverte du

patrimoine musical trouve une éclatante illustration avec ses interprétations du chant médiéval de la sibylle<sup>15</sup>.

On sait qu'interpréter la musique médiévale représente bien plus qu'exhumer une vieille partition. C'est un acte de création, qui essaie de donner corps, par des voix ou des instruments, à une transcription parfois problématique. Les témoignages directs de l'exécution du chant de la sibylle, peu nombreux, ouvrent tout l'éventail des possibles pour l'interprétation. Ainsi, le caractère minimal des notations manuscrites peut s'expliquer par le fait que « le contexte liturgique ne peut pas abriter les cris et hurlements que l'on prête aux pleureuses », et que « le ressort de la plainte, de l'imprécation, ne réside pas dans le fait de chanter de grands écarts, mais dans la répétition et dans l'exécution d'une mélodie basique, minimale »<sup>16</sup>. Le choix de l'interprète est également débattu : si c'est, selon la plupart des sources, un jeune garçon déguisé en femme qui chante, il a existé, Jordi Savall le rappelle, des couvents où le rôle était tenu par une nonne<sup>17</sup>.

« Réaliser de nos jours une version historique du Chant de la sibylle suppose que l'on se situe dans une perspective dynamique du temps, comme si on voulait essayer de saisir l'instant sans interrompre son devenir, source de son essence et de son mystère »<sup>18</sup>, écrit Jordi Savall. Le musicien répertorie les versions connues afin de révéler les invariants de la mélodie, depuis les premiers chants très peu ornés du X<sup>e</sup> siècle jusqu'aux versions plus mélismatiques du XII<sup>e</sup> siècle, et d'en déterminer les différences. Dans le premier disque, par exemple, s'opposent une version « sobre et profonde », où la voix de Montserrat

<sup>15</sup> *Cant de la Sibil·la (Sibilla latine, provençale et catalane)*, Montserrat Figueras et La Capella Reial, direction Jordi Savall, Audivis-Astrée, 1988 ; *El Canto de la Sibila II (Galicia, Castilla)*, Montserrat Figueras et La Capella Reial de Catalunya, direction Jordi Savall, Audivis-Astrée-France, 1996, Naïve, 2002 ; et *El Canto de la Sibil·la, Mallorca. València (1400-1500)*, Montserrat Figueras et La Capella Reial de Catalunya, direction Jordi Savall, Alia Vox, 1999. Les livrets, dus à Maricarmen Gómez, fournissent d'abondantes précisions sur l'histoire du chant de la sibylle.

<sup>16</sup> Marie-Noël Colette, « Le chant de la Sibylle », art. cit., p. 172.

<sup>17</sup> Un *Ordo Romanus*, écrit avant 1143, consigne : « Aux matines de la veille de Noël... à la quatrième leçon, le sermon de saint Augustin *Vos inquam convenio, o Judei*, on chante les vers du Signe du jugement » (*In vigilia Natalis Domini ad Matutinum... Quarta lectio sermo sancti Augustini : Vos inquam convenio, o Judei. In quarta cantantur sibyllini versus : Iudicii signum*). Un Cérémonial de 1511 est plus précis : « lorsqu'on en sera venu à la neuvième leçon de Matines, un chanoine sortira de la sacristie pour chanter l'Évangile. Devant le chanoine marchera la sibylle, précédée de trompettes, et de quatre enfants de chœur qui porteront deux chandeliers d'argent, l'encensoir et la navette, et, lorsque celui qui chante la neuvième leçon arrivera au passage où il est question de la sibylle, il s'interrompra pour laisser la sibylle chanter le Jugement ». Voir Charles Cahier, « Le jour de Noël », *L'Ami de la religion*, journal ecclésiastique, politique et littéraire, t. 139, 1848, p. 879-882.

<sup>18</sup> Livret du disque *Cant de la Sibil·la*, op. cit., 1988, p. 6.

Figueras est soutenue par un chalumeau et une vièle à archet (Sibylle latine, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles), une version plus étoffée où l'influence du langage troubadouresque a été rendue par l'intervention du oud pour les accompagnements et l'usage du faux bourdon dans les refrains (Sibylle provençale, XIII<sup>e</sup> siècle), et une version très ornée, accompagnée par une dizaine d'instrumentistes (violes, instruments à vents, percussions), avec des refrains polyphoniques et l'incorporation d'éléments des traditions populaires actuelles (Sibylle catalane). Le parti pris de l'ensemble de Jordi Savall croise donc un savoir musicologique (travail sur les manuscrits, sur les instruments d'époque) et une connaissance des traditions survivantes du chant à Majorque. Cette attitude reconstructrice a l'immense mérite d'éviter passéisme et nostalgie.

Cependant, ce que l'auditeur goûte possède bien une saveur archaïque, qui ne prend sens que si elle est intégrée à la modernité ambiante : il s'agit moins de ramener le passé dans le présent que de créer un objet actuel sur un fond de passé antérieur, en jouant sur les effets du clair-obscur historique. De même que le chant sibyllin mettait au Moyen Âge sur la fausse piste de ses antécédents en se présentant comme un texte immémorial, l'interprétation moderne crée une musique où le passé apparaît en trompe-l'œil<sup>19</sup>. Cette « ancienneté », qui confond antiquité et orient lointain, fait écho à la mise en scène médiévale du chant de la sibylle.

Avec la prophétesse, en effet, le monde médiéval compose déjà avec de l'ancien, représente une voix qu'il imagine vieillie. Le chant de la sibylle représente la performance imaginaire d'un poème plurimillénaire, issu d'une tradition « ancestrale ». Ce passé que l'on exhibe à l'église, dans le cadre de la liturgie ou lors de la procession des prophètes, tente de mimer l'invariance, de rendre crédible une transmission imaginaire. De même, l'interprétation contemporaine tisse elle-même la toile de fond devant laquelle elle tend à prendre une pose. Elle confère, d'une autre manière que la fabulation médiévale, une apparence de profondeur temporelle à un décor qu'elle construit elle-même. Aussi l'interprétation de Jordi Savall, parce qu'elle nous laisse le sentiment d'une énigme, fait-elle naître le mirage d'un passé immémorial, qui est peut-être plus en mesure de retrouver la poétique et la musicalité du chant original que ne le ferait une recreation fidèle uniquement aux sources que nous possédons.

En soumettant un texte du passé aux exigences poétiques et aux effets de son temps, l'interprétation parvient à créer l'illusion qu'elle est héritée du passé. La voix de la sibylle, adaptée, sinon réinventée, trouve sa place à l'intérieur de notre époque ; en jouant de

---

<sup>19</sup> Je reprends ici le terme de Michel Zink, *Le Moyen Âge et ses chansons, ou le Passé en trompe-l'œil*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.



la citation et de la distance culturelle, elle donne une coloration immémoriale à une fabrication savante et moderne.

Cette esthétique, soucieuse de masquer le moderne et de promouvoir l'ancien, est sensible dans une œuvre, pourtant bien différente, qui produit elle aussi les signes du révolu, du fragmentaire et du discontinu. Maurice Ohana, compositeur français né de mère andalouse au Maroc en 1908, disparu en 1992, fait intervenir dans trois de ses œuvres la figure de la sibylle. On peut mettre en avant les racines espagnoles de Maurice Ohana pour expliquer la fascination pour ce personnage caractérisé, selon lui, par le chant tragique (analogie avec le *cante jondo* qu'il connaît bien, tradition survivante de Majorque).

L'œuvre *Sibylle* (1968), dont le titre est emprunté à un souvenir virgilien, est d'essence vocale, mais ne s'appuie pas sur le texte traditionnel<sup>20</sup>. Comme il le fera dix ans plus tard dans *Messe* (1977), où le texte canonique est réduit à l'état de phonème, Maurice Ohana invente une parole constituée de syllabes, d'onomatopées. Accompagnée de percussions, la *soprano* parcourt selon le compositeur toute une gamme « de la tendresse au sarcasme, du mot crié ou murmuré à la fureur de chanter ». Seuls émergent du magma oraculaire huit mots à peine intelligibles – *signo, seul, sigma, soul, crisse, sigma, soles, sed* – dont les sifflantes fortement appuyées prolongent par glossolalie le nom de la prophétesse, inventant peut-être un énigmatique rapport étymologique avec le latin *sibilare* (siffler). Ainsi réduite à de mystérieux signes, la voix de l'oracle semble plus proche pour l'auditeur des racines antiques de la Pythie que de la prophétesse chrétienne : simplement vocalisée, elle opère une « sorte de retour aux sources du chant »<sup>21</sup>.

Si le compositeur ne semble pas s'appuyer *a priori* sur les traditions textuelle et liturgique, il entend néanmoins retrouver les racines de la musique, « le face-à-face essentiel, celui qui accuse le mieux l'opposition entre le souffle et le choc »<sup>22</sup>. C'est bien, à travers la rencontre du chant et de la percussion, les deux éléments

<sup>20</sup> L'œuvre a été portée, à ma connaissance, au disque deux fois : 1. Isabel Garcisanz, *soprano*, Bernard Balet, percussions, Inédits ORTF/Barclay, 1971, rééd. sous le label Adès, dans un coffret « Musique de notre temps, repères 1945-1975 » ; 2. Kiyoko Okada, *soprano*, Georges Van Gucht, percussions, Actes Sud/Musicatreize, 2004, enregistrement 2003.

<sup>21</sup> Isabelle His, « La Sibylle en musique : d'Orlande de Lassus à Maurice Ohana », dans Monique Bouquet et Françoise Morzadec (dir.), *La Sibylle, parole et représentation*, *op. cit.*, p. 255-272, ici p. 263.

<sup>22</sup> Guy Reibel, « La musique vocale et chorale de Maurice Ohana », *La Revue musicale*, n° triple 391-393, Maurice Ohana. *Miroirs de l'œuvre*, juin 1986, p. 71-85, ici p. 72.

« préhistoriques »<sup>23</sup> de la musique qu'il vise. La recherche de l'écriture musicale, notamment le *glissando* de la voix, le travail sur les tiers de tons, les rythmes irrationnels et la couleur des instruments de traditions extra-européennes (cymbales chinoises, maracas), participe d'une récréation imaginaire d'un chant ancien. Une fois encore, la recherche de l'archaïsme semble exiger moins le refus de la modernité que sa confusion avec le plus ancien. La fin de l'œuvre, notamment, marque bien ce retour à l'élémentaire : après le gonflement progressif des percussions directes reviennent chuchotés six des huit mots intelligibles déjà entendus, mais superposés, avant qu'un dernier accord de vibraphone laisse la voix esseulée achever la pièce sur un long *mi*, coupé par un *do* dièse détimbré.

Certes, le compositeur ne dit rien explicitement de son rapport à la tradition ; il avoue simplement être très attiré par tous les rituels très anciens<sup>24</sup>. Il présente poétiquement l'origine de la voix : « tour à tour mythique, familière, sophistiquée ou prophétique, la voix de l'oracle semble surgir de la nuit des temps, des rues d'une métropole nocturne, ou encore d'une forêt tropicale en délire ». Il s'agit par la réverbération des voix et des percussions de suggérer « un paysage de grotte, parcouru d'eaux coulantes, de cris répercutés sur les parois et de chuchotements mystérieux »<sup>25</sup>. À travers ces notations, on perçoit un parti pris de rusticité, qui contraste avec la surenchère moderniste française de l'époque.

Vingt ans plus tard, Maurice Ohana composera un opéra, la *Célestine* (1985-1988) où interviennent ponctuellement trois « prophéties de la Sibylle », qui ont ensuite été éditées comme une œuvre autonome. La partition recourt au caractère surnaturel de la prophétesse, avec l'usage des tiers de tons et des syllabes inintelligibles évoquant un monde antérieur. Pour clore l'épisode de la mort de Célestine, Ohana introduit la fameuse séquence grégorienne, le *Dies irae*, qui offre le double avantage d'être associée à la liturgie des défunts et d'évoquer directement par son texte, la sibylle. « Pour

<sup>23</sup> « La percussion dans la musique d'Ohana : racines, écriture et principes de composition », *interview* par Christine Paquelet, *Analyse musicale*, n° 8, 1987, p. 56-58 ; cité dans Édith Canat de Chizy et François Porcile, *Maurice Ohana*, Paris, Fayard, 2005, p. 129.

<sup>24</sup> « Les oracles, comme tous ces rituels très anciens, m'attirent beaucoup. Et puis il y a peut-être une imagerie dans les oracles, une sorte de suggestion qui fait qu'on peut laisser libre cours à son imagination, c'est-à-dire imaginer des choses qui existent depuis beaucoup de milliers d'années, ce qui est toujours, sinon un gage de renouvellement, une possibilité de faire du nouveau, parce qu'on est appuyé sur quelque chose qui a une tradition, et qu'on risque d'aller un étage plus bas dans l'approfondissement de cette tradition, si on a la chance d'y aboutir » (« Festival d'Avignon, Soirées musicales Maurice Ohana », entretiens avec Gérard Aufray et Georges Léon, émissions de France Culture, juillet-août 1975, *ibid.*, p. 399-400).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 361.

moi la tradition [...] c'est ce qu'il y a de plus profond dans les couches spirituelles de l'homme, et c'est ce qu'il s'agit d'atteindre. Elle est par essence éternelle. Une fois qu'on a touché à cette couche profonde, on est dans la tradition et en même temps on est un novateur, immanquablement »<sup>26</sup>, écrit le compositeur.

Les œuvres dont il vient d'être question semblaient bien distantes : si l'une véhicule en musique le discours singulier de la sibylle en tentant de le situer dans une temporalité précise, l'autre renonce à tout langage pour se concentrer sur certains aspects de la voix, à la fois inédits et porteurs d'éternité, comme « hors d'âge ». Pourtant, Maurice Ohana, d'une manière tout à fait différente de Jordi Savall, en vient à envisager lui aussi de manière dynamique les rapports du présent et du passé, en court-circuitant la vision linéaire de l'histoire. Les deux musiciens s'appuient sur une mémoire en tension perpétuelle, zone incandescente où présent et passé se télescopent, où la tradition est inventée pour en extraire des éclats propres à nourrir le processus créateur. Leurs « chants de la sibylle », en ce sens, peuvent être conçus comme des expériences sonores qui rendent réalisable l'exécution d'un ancien chant imaginaire. En imaginant un en-deçà de la musique, les musiciens achèvent, par le présent de leur invention, certaines possibilités restées bloquées au cœur de l'histoire.

Le projet d'un *Requiem* où la sibylle tient enfin son rôle et ne soit pas simplement mentionnée dans le texte du *Dies irae*, a germé dans la tête du compositeur contemporain Thierry Lancino. En demandant un livret à l'écrivain Pascal Quignard, il a ouvert la possibilité d'une nouvelle incarnation de la parole de la sibylle<sup>27</sup>.

Dans le livret de l'œuvre paru aux éditions Galilée, l'écrivain avoue avoir fait appel à deux représentations de la sibylle : celle qui est véhiculée par la tradition liturgique, rendue inévitable par le projet d'un *Requiem*, et celle qui émane d'une certaine tradition littéraire antique, et qui lui est bien connue. Pascal Quignard confond sciemment la sibylle d'Érythrée, énonciatrice du Signe du Jugement, et la sibylle de Cumès célébrée par Virgile. Car, selon lui, « la liturgie chrétienne ne relaie que la prophétie de David. Elle laisse en creux l'autre de la Sibylle païenne. La Sibylle prophétisait en grec dans la baie de Naples. Sa grotte s'ouvrait à Cuma près de la bouche des enfers de l'Averno »<sup>28</sup>.

En voulant retrouver la tradition littéraire inscrite dans le nom même de « sibylle », Pascal Quignard, au gré des textes, a mis au jour

<sup>26</sup> Interview par François-Bernard Mâche pour « Les mal entendus », *La Revue musicale*, n° 314-315, décembre 1978, cité dans Édith Canat de Chizy et François Porcile, *Maurice Ohana, op. cit.*, p. 190.

<sup>27</sup> Voir, pour le livret, Pascal Quignard, *Requiem. Enfant qui repose et roche de Cumès par Leonardo Cremonini*, Paris, Galilée, 2006.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 54.

l'image d'une créature vieillissante. Dès qu'elle prend la parole, au gré de l'œuvre, elle se présente comme moribonde, à la frontière du monde des morts et de celui des vivants. Cette expérience de proximité avec le monde des morts prolonge les œuvres récentes de l'écrivain, et rappelle le très beau thème filé de la voix qui sort des enfers, ou celle, venue « d'on ne sait où », d'Orphée, d'Apollon ou d'Ovide<sup>29</sup>. L'auteur de *Requiem* fait appel à deux légendes latines, rapportées respectivement par Ovide (*Métamorphoses*, XIV) et par Pétrone, selon lesquelles la sibylle de Cumes était d'une grande vieillesse, et avait fini sa vie aussi rétrécie qu'une cigale :

C'est Trimalchio qui parle. « J'ai vu la sibylle, affirme-t-il. Je l'ai vue de mes yeux vue, à Cumes, dans son antre, dans les flammes du volcan, aux portes de l'enfer. Elle était si vieille, elle était si rétrécie qu'elle vivait dans une ampoule maintenue dans les airs. Quand nous autres enfants nous lui demandions : Sibylle, que veux-tu ? Elle nous répondait : Je veux mourir »<sup>30</sup>.

Dans sa volonté de lutter comme un érudit contre la perte des matériaux anciens, contre la dissolution des anciens référents (le latin, ou la sibylle païenne à demi ignorée par le christianisme), Pascal Quignard explicite en note les intertextes sur lesquels il a travaillé<sup>31</sup>. Fidèle à son désir de découvrir les racines millénaires et la trace des anciens âges, l'écrivain a recours, dans cette œuvre encore, aux langues anciennes. La sibylle de *Requiem* est trilingue, utilisant tantôt le grec (langue de l'oracle), tantôt le latin (langue de la liturgie), tantôt le français moderne. Elle s'exhibe ainsi comme une créature issue du passé, manipulant aussi bien les langues caduques sorties de l'oralité que l'idiome actuel. Une longue séquence met aux prises la sibylle et David qui s'expriment respectivement en grec et en latin avec une traduction française en regard<sup>32</sup>. Pascal Quignard, à la manière des anciens humanistes de la Renaissance, joue avec des bribes textuelles venues de la tradition liturgique et littéraire : latin d'Église, grec de Pétrone, forgeries personnelles dans les deux langues anciennes. Les mots participent d'une poétique générale du fragmentaire. Hachés menus, tout en rupture, ils sont vecteurs d'un *pathos* dont est emplie toute l'œuvre. Les exclamations, les phrases brisées par les asyndètes illustrent le sentiment dominant du discours sibyllin : le désir de mourir. On retrouve par ce style disjoint, paratactique, la volonté de donner de la sibylle une image qui fait éclater la totalité, qui

<sup>29</sup> Pascal Quignard, *Pour trouver les enfers*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2005, p. 44.

<sup>30</sup> Pétrone, *Satiricon*, XLVIII, cité dans Pascal Quignard, *Requiem*, *op. cit.*, p. 53. Dans le texte original, la phrase prononcée par la sibylle est écrite en grec.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 20-27.

décompose et réduit à l'élémentaire. N'est-ce pas là, également, au-delà du bonheur de l'écrivain archéologue qui jouit de ses trouvailles « anciennes », partager les intuitions du chant de la sibylle ?

Au cœur du livret, entre les parties traditionnelles du *Requiem* fondées sur les textes canoniques, la sibylle prononce deux chants. Dans le premier, elle paraphrase ainsi l'affirmation pétronienne :

Dans l'ombre  
de la grotte  
– debout dans l'ombre  
je tiens tant que je puis mes yeux fixés à terre :  
Mon nom n'est plus qu'un chant qui veut mourir.  
Mon corps n'est plus qu'un souffle qui voudrait s'expirer<sup>33</sup>.

Ce *lamento* formule de manière ambivalente et paradoxale la vérité du texte du *Judicii signum* : l'immatérialité, qui faisait du corps de la sibylle un être déréalisé, une fragile prophétesse intermédiaire entre l'être et le néant, entame ici son chant. L'effacement ne mine plus l'être mais la parole. Pascal Quignard entend montrer que son écriture est réceptive à ce qui n'est plus, cherchant de plus en plus à enregistrer le perdu. Il ne se pose pas en héritier de traditions, mais, en recréant un chant passé, il prend la pose du mélancolique qui pratique le langage des « ombres errantes ». Peut-être, depuis longtemps attentif au « jadis », au « perdu », redécouvre-t-il à cet égard la poéticité de la figure de la sibylle, sa nature de revenante, de fantôme. On se souvient de l'une des affirmations de son livre *Le Sexe et l'effroi* : « Le passé vit dans le présent »<sup>34</sup>.

Sous la plume du musicien Thierry Lancino, qui tient sur un site Internet comme un journal de son œuvre, se retrouve la même tension : « J'ai toujours souhaité un *requiem* présentant une dualité, mélangeant profane et sacré. Donnant de la mort une vision païenne aussi bien que sacrée. Échos de rites anciens et polyphonie sacrée trouveront un point de rencontre, un point d'opposition, un point de possible épanouissement »<sup>35</sup>. Les mêmes impressions seront-elles produites par la musique, celles de l'affleurement lacunaire d'un chant introuvable ? « Tout chant est un chant de deuil et donc un chant de consolation, mais une consolation qui ne cesse de nous parler de cette

---

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 33.

<sup>34</sup> Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, p. 226. Voir aussi *Les Ombres errantes*, Paris, Grasset, 2002, et *Sur le jadis*, Paris, Grasset, 2002.

<sup>35</sup> <http://www.lancino.org/>. L'œuvre musicale a été créée en janvier 2010 à la Salle Pleyel, sous la direction d'Eliahu Inbal.

perte, de ce vide inscrit au cœur de l'être du fait même qu'il est un être parlant »<sup>36</sup>.

Le chant de la sibylle n'est aujourd'hui que puissamment fantasmatique. Il nourrit la belle chimère d'un commerce avec une musique « ancienne ». Dans ce rapport au passé, antique ou médiéval, il y a un mélange de familiarité et de distance, une forme de nostalgie de la tradition impossible. En imaginant les performances d'une voix très ancienne, les trois artistes cités entendent peut-être déjouer les rapports trop frontaux de la tradition et de la modernité, en essayant d'esquiver la seconde et en rendant fictive la première. N'avouent-ils pas par là une fascination pour ce passé, au même titre que les hommes du Moyen Âge, qui croyaient entendre dans la sibylle une voix venue du tréfonds des âges ?

Ces trois œuvres, émanant d'une époque où la surface et l'immédiat, dit-on, priment sur la profondeur et les médiations, entretiennent des liens très forts avec le passé ; par les chants de la sibylle, chacun des créateurs exprime une distance temporelle qui s'immisce dans leur musique. La question du lointain est peut-être en passe d'être l'une des interrogations constantes de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, qui a joué avec l'espace de la tradition et sa mise en perspective<sup>37</sup>.

Le lointain, le passé, l'« ancien »...

Mais que fallait-il prendre d'autre au sérieux, quand les conjectures au sujet de l'authenticité de la sibylle, de son chant, de son exécution, sont si grandes ? Cette impression d'« ancienneté » est bien légère ; elle est pourtant porteuse de sens, puisqu'elle essaie de trouver, à travers un chant annonciateur de la mort de tout, un antidote à l'obsolescence renouvelée dont est porteur tout modernisme, en recourant à une prophétesse qui échappe par sa parole à toute entropie.

---

<sup>36</sup> Michel Poizat, « À propos de *La Leçon de musique* de Pascal Quignard : voix perdue et objet perdu », *Variations sur la voix*, Paris, Economica / Anthropos, 1998, p. 17-21, ici p. 21.

<sup>37</sup> *Lontano* (1967) de György Ligeti, pour ne citer qu'une seule œuvre, est emblématique de cette attitude.

Julien ABED – Le chant de la sibylle. L'« ancien » selon quelques contemporains (Jordi Savall, Maurice Ohana, Pascal Quignard)

Comment imaginer le chant de la sibylle à l'époque contemporaine ? Trois artistes sont pris comme exemples : Jordi Savall, qui tente de recréer le chant médiéval, le compositeur français d'origine espagnole Maurice Ohana, dans une œuvre pour *soprano* et percussions, et Pascal Quignard, dans le livret de *Requiem* dont la musique est signée Thierry Lancino. Le chant de la sibylle, que l'on entendait dans les églises médiévales, n'est plus aujourd'hui que fantasmagorique. L'article tente de montrer que dans ce rapport au passé, antique (pour l'homme médiéval) ou médiéval (pour l'homme du XX<sup>e</sup> siècle), il y a un mélange de familiarité et de distance, une forme de nostalgie de la tradition. En imaginant les performances d'une voix ancienne, les artistes entendent peut-être déjouer l'opposition entre tradition et modernité, en essayant d'esquiver la seconde et en forgeant de toutes pièces la première.

The Song of the Sibyl, an Ancient Voice as Heard by Jordi Savall,  
Maurice Ohana and Pascal Quignard

How is it possible to imagine the song of the Sibyl in the contemporary era? Three artists are here taken as examples: Jordi Savall, who tries to recreate the mediaeval song, the French composer Maurice Ohana, in a work for *soprano* and percussions, and Pascal Quignard, in the booklet of *Requiem*, a work co-signed with the composer Thierry Lancino. The song of the Sibyl, which used to be heard in medieval churches, is today only fantastical. The present article tries to demonstrate that this attitude towards the past – Antiquity (for the medieval man) or Middle Ages (for the man of the 20<sup>th</sup> century) – combines distance and familiarity, and reveals a kind of nostalgia towards tradition. In these fanciful performances of an ancient voice, perhaps the artists intend to elude the opposition between tradition and modernity, by evading the latter and by forging the first one.