

SESSION INTERMONASTIQUE
DE
CHANT GRÉGORIEN

I.
*Au commencement
était
la Parole.*

Ligugé, 1 - 6 septembre 2003

Session inter-monastique

LIGUGÉ

1-6 septembre 2003

Sommaire

Introduction :

Pie X et le Motu Proprio.....	4
Présentation de la session.....	5
Le texte, la Parole.....	9
Graduel <i>Christus</i> et trait <i>Deus meus</i>	10
Généralités sur les traits.....	14
La cantillation.....	17
Les Papes et la musique.....	17
Jacques Viret « Le chant Grégorien ».....	18
St Augustin et la musique.....	19
Prononciation, liquescence, voyelles.....	20
L'accentuation	22
Les notations du manuscrit de Hartker	29
Dom Mocquereau, fondements de sa théorie.....	31
Le neume, chant de la syllabe.....	38
« Signes rythmiques et signes rythmiques ».....	40
La syllabe, référence rythmique.....	43
L'éditeur : un théoricien ; les options du nouvel Antiphonaire.....	46
Le <i>si</i> bémol.....	46
Les formules de conclusion des Antiennes O	48
Le <i>si</i> bécarre en 4 ^e mode	48
But des notateurs des manuscrits : mémorisation ou contrôle ?.....	49
Notes sur des pièces particulières :	
Rp. <i>Stirps Jesse</i> ; Rp. <i>Descendit</i> ; Gr. <i>Iuravit</i> ; Ant. <i>Hodie Christus</i> ; Co. <i>Quinque</i> ;	
Al. <i>Quinque</i> ; In. <i>Iusti epulentur</i> ; Al. <i>Corpora</i> ; Of. <i>Mirabilis</i> ; Co. <i>Et si coram</i> ;	
Rp. <i>Illuminare</i> ; Ant. <i>Dixit paterfamilias</i> ; Co. <i>Passer</i>	51

Les Hymnes. Texte/mélodie : un rapport particulier.....	57
Le témoignage de la beauté dans l'enseignement de Jean-Paul II.....	59
Écoute mutuelle et rencontre des cultures.....	60
Grégorien : œcuménisme et dialogue inter-religieux.....	62

En annexe :

Le patronage de saint Grégoire ; Joseph Samson ; le Kyrie de la messe.....	71
--	----

NB : L'auteur n'a pas corrigé ce texte qui garde une forte marque du style oral. Les titres et sous-titres ont été ajoutés pour faciliter la lecture. Remerciements à Sr Clotilde et à ses collaboratrices.

Introduction

Pie X et le Motu proprio de 1903

Je vous propose d'évoquer un instant la figure de saint Pie X : il y a un siècle et quelques jours, il était élu pape. Or, il est le seul pape de l'histoire, j'ose le dire, à avoir fait de la musique sacrée — on dit aujourd'hui : le chant liturgique—, la chose la plus importante de son pontificat. Je vais vous lire du moins quelques extraits du texte qu'il a publié le 22 novembre 1903, pour la fête de sainte Cécile. Il s'agit d'un *Motu proprio*, c'est-à-dire d'un document qui relève de son initiative propre. Il commence par ces mots :

Au milieu des soucis de notre charge pastorale... le principal est sans nul doute de maintenir et de promouvoir la splendeur de la maison de Dieu où le peuple chrétien... s'unit à la prière commune de l'Église dans la célébration publique et solennelle des offices liturgiques... Il est nécessaire de pourvoir avant toute chose à la sainteté et à la dignité du temple où les fidèles se réunissent précisément pour atteindre la source première et indispensable : la participation active aux saints mystères et à la prière liturgique de l'Église.

Sous la forme d'un document personnel, saint Pie X se présente comme un précurseur, comme premier rédacteur de l'approche fondamentale de Vatican II sur la liturgie. Tout ce qui va se passer, dans le domaine liturgique au XX^e siècle sera conditionné par ces dispositions. Et parmi ces dispositions, il y a un paragraphe spécial et très innovant sur le chant grégorien. Après avoir lutter contre un certain nombre d'abus de son époque, il présente les qualités principales de la musique sacrée :

La musique sacrée doit, en conséquence, posséder au plus haut degré les qualités qui sont propres à la liturgie et particulièrement la sainteté, la beauté des formes d'où jaillit spontanément un autre caractère : l'universalité...

Je vous dis cela parce que nous avons souvent tendance à nous considérer comme le centre de l'histoire : il n'y a pas de choses intéressantes avant nous et après nous il n'y en aura pas ! Le mouvement du chant grégorien est quelque chose qui a mobilisé l'Église pendant 50 ans. Il faut savoir qu'il y a un siècle il n'y avait pas d'édition officielle du chant grégorien, et qu'il n'y en avait jamais eu.

Ces qualités se rencontrent au plus haut degré dans le chant grégorien, qui est par conséquent le chant propre de l'Église romaine (C'est la première fois que l'on dit cela), le seul dont elle a hérité des anciens Pères, qu'elle a conservé jalousement durant des siècles par les manuscrits liturgiques, qu'elle propose aux fidèles, qu'elle prescrit exclusivement dans certaines parties de la liturgie et que les études les plus récentes ont heureusement restituées dans son intégrité et sa pureté.

Pour cette raison, le chant grégorien a toujours été considéré comme le modèle suprême de la musique sacrée. On peut établir, en toute raison, cette loi générale : plus une composition d'Église est sacrée, liturgique, plus, dans son allure, dans son inspiration, dans sa saveur, elle se rapproche de la mélodie grégorienne...

L'antique chant grégorien traditionnel, devra donc être largement rétabli dans les fonctions du culte...

En particulier on veillera à rétablir le chant grégorien pour l'usage du peuple de telle sorte que les fidèles prennent de nouveau une part active dans les offices ecclésiastiques comme c'était le cas dans l'antiquité.

Étant réunis pour une session de chant grégorien, il est un peu normal d'évoquer des textes comme celui-là qui vont être repris de façon assez nette, de façon à voir à la fois toute l'importance qu'ils donnent au chant grégorien, et en même temps, comment un regard serein sur l'histoire nous montre que Pie X est en train de faire une révolution dans l'Église. Il va encore aller plus loin lorsqu'il créera une commission et commandera une édition de chant grégorien. Le *Graduel* paraîtra en 1908 et l'*Antiphonale Romanum* en 1912. C'est la première fois dans l'histoire qu'il y a eu un livre de mélodie de chant grégorien pour toute la catholicité : auparavant, un tel livre n'a jamais existé. Penser à cela, n'est pas sans conséquence sur notre approche du chant liturgique.

Présentation du thème de la session

Les trois niveaux de l'analyse

Il y a dix ans, quand j'ai commencé à donner des sessions grégoriennes, j'ai enseigné pendant une semaine l'analyse du chant grégorien avec Jaan-Eik Tulve, professionnel de la direction de chœur. À la fin de la semaine, j'ai demandé à Jaan-Eik de m'enseigner la direction pendant une heure ; après un temps de réflexion, il m'a répondu : « Celui qui sait analyser sait diriger ». Précisément, nous allons apprendre à analyser le chant grégorien, cette année et les suivantes. Par l'analyse, nous essayons de comprendre la manière dont fonctionne le chant grégorien, sa composition, la logique de sa vie intérieure. Et ensuite, nous tenterons de faire passer cette intelligence à un groupe de chanteurs. Selon ce que vous aurez analysé, vous pourrez le retransmettre.

Dans les gestes de la direction, dans la manière de faire, il y a beaucoup à recevoir de quelqu'un dont le métier est de diriger le chant grégorien. Mais on ne peut pas se mettre à diriger un chœur sans avoir reçu d'abord cette formation, cette intelligence du répertoire. J'ai parcouru l'*Archipel du Goulag* de Soljenitsyne où il est écrit qu'à un moment Staline avait organisé des activités culturelles dans les Goulags, sans doute pour des raisons de crédibilité face à l'opinion publique internationale. Parmi ces activités, il y avait le chant choral. Or un jour, on a manqué de chef. Le chef du Goulag a désigné quelqu'un qui a dit : « Mais je ne sais pas faire ! » — « Ce n'est pas grave, tu te mets devant eux et tu remues les mains : c'est tout ce qu'on te demande » ! En fait, comment faire le geste, quel geste faire : c'est une question qui vient en deuxième temps. La première question est de savoir comment on chante une pièce, qu'est-ce qu'il y a dedans, pour la comprendre et ensuite, trouver le moyen de retransmettre.

L'analyse va se situer sur la base de trois niveaux :

1. Cette année, on va parler surtout du texte. Je préfère dire : de la **parole**, car le texte est un peu prisonnier, un peu enfermé dans des caractères. Dans la parole, il y a déjà beaucoup de mélodie.

2. L'année prochaine on parlera surtout de la **mélodie**, de la construction modale et des modes grégoriens.

3. En troisième temps, on parlera du seul témoin qui nous relie à cette musique qui s'est tue avant de nous atteindre. L'œuvre musicale une fois terminée, il ne reste rien, il faut la refaire ; mais à partir de l'an 900, on a noté quelque chose de cette musique : les **neumes**. L'étude des neumes médiévaux nous apprend quelque chose sur cette musique.

4. C'est sur la base de ces trois piliers, trois critères, que dans une 4^e année, on prendra des pièces en grand nombre et qu'on essaiera de les analyser.

Rassurez-vous, il n'est pas possible d'étudier un seul critère à la fois : cette année, même si l'accent est mis sur la parole, on ne pourra pas ne pas parler des neumes, des modes, au moins des choses de base.

Sur cette parole préparez-vous à entendre tout ce qui est dans la logique, même un peu scolaire. Nous retrouverons les trois niveaux de l'analyse d'une pièce de chant : le niveau de la phrase, le niveau du mot, le niveau de la syllabe.

La question rythmique du chant grégorien

L'étude des pièces du dossier que je vous ai envoyé, me permettra aussi de répondre peut-être un peu plus explicitement à la question rythmique du chant grégorien. J'ai l'intention de vous montrer comment l'approche de la *Méthode de Solesmes*¹ et du *Nombre musical*² est une approche à peu près erronée dès le départ : depuis un siècle, on a appris un certain nombre de choses. Et par rapport à la notion même de musique sacrée, il y a peu de chances pour que de telles théories soient satisfaisantes. Ce qui me motive pour poser en même temps les questions de signes rythmiques, de l'épisème, etc. ; il y a de vraies questions à se poser avec les signes rythmiques : on a enfermé là aussi la problématique et les communautés ne peuvent pas s'en sortir ; cette pseudo-expression du chant grégorien n'a pas d'avenir.

Une culture

Je pense, enfin, à cette phrase que Jean-Paul II, quand il a créé le conseil pontifical pour la culture, adressait au cardinal Poupard :

Si la foi ne devient pas culture, elle finira par mourir.

Nous sommes réunis ici au nom du chant grégorien, or le chant grégorien n'a pas toujours existé. Jésus n'a pas prié en chant grégorien ; cela doit nous apprendre à relativiser certaines choses. Si nous venons, c'est parce que nous y croyons, nous voulons continuer, mais il faut bien se dire que cela se payera. Conserver le chant grégorien seulement pour le conserver, il y a peu de chance que cela dure plus de quelques dizaines d'années à notre époque. Il va falloir entretenir, créer ou recréer une culture. Le chant grégorien est encore à la mode, mais pour combien de temps ? Les gens d'aujourd'hui ne parlent plus latin. En 1903, promouvoir un chant en latin était très facile ; aujourd'hui, c'est une gageure. Il faut vraiment qu'il y ait un trésor dans ce chant pour que les gens le réclament. Il faudrait pouvoir dire quel est ce trésor. Autour de ce chant lui-même, il n'y a pas que le Latin, il y a une Liturgie, une tradition du chant en Occident. Toute une culture serait à restaurer et à refaire vivre. Nous le ferons de façon très discrète en essayant de préparer une ou deux polyphonies primitives, afin d'ouvrir nos oreilles à des choses nouvelles mais très en lien avec la composition grégorienne.

La Voix

Nous sommes seulement deux pour diriger cette session et il manquera donc quelque chose de capital : on ne peut pas aborder la question du chant grégorien sans aborder la question du chant.

¹ *La méthode de Solesmes* 1951

² *Le Nombre musical* 1908

Cela veut dire une approche de la voix. On ne peut pas aborder le chant liturgique sans commencer par la voix.

Qu'est-ce que c'est que le chant liturgique ? On pense toujours à l'adjectif. Or le chant liturgique est défini dans la Constitution conciliaire, (ce n'est pas au sujet de la musique sacrée que cela est dit), au n° 83, l'introduction de l'office divin :

Le Souverain Prêtre de la Nouvelle et Éternelle Alliance, le Christ Jésus, prenant la nature humaine a introduit dans notre existence terrestre cette hymne qui se chante éternellement dans les demeures célestes ; il s'adjoit toute la communauté des hommes, et se l'associe dans ce cantique de louange.

Autrement dit le concert est déjà commencé, la partition est déjà écrite, le Chef est arrivé, un certain nombre de choristes sont là depuis l'éternité et le concert se passe. Nous sommes invités à venir y prendre une part. Et comment prendre cette part dans la liturgie, dans le chant ? C'est en y entrant non pas seulement avec notre cérébralité, mais avec tout notre corps.

J'ai découvert que les anges ne chantaient pas... J'ai vérifié : à la cathédrale du Mans, il y a la représentation des anges musiciens : il y a des anges qui tiennent une partition grégorienne et montrent du doigt où chanter. Autrement dit les anges montrent aux hommes où chanter, comment chanter. Et nous chantons, comme dit le psaume *en présence des anges*. Le chant au sens strict est une réalité humaine. Je suis tenté de dire que pendant une grande partie du XXe siècle, on est entré dans le chant liturgique de façon très intellectuelle. Il y a une sorte d'angélisme dans l'approche musicale, en particulier du chant grégorien : chose qui ne se trouve pas auparavant et qui coïncide avec un climat général de composition : si vous écoutez le *Requiem* de Fauré, vous trouverez la même chose ; or Fauré n'est pas suspect de faire de la restauration du chant grégorien. Même au théâtre — je pense à *Péléas et Médisande* — il y a une tonalité qui ressemble beaucoup à l'esthétique du chant grégorien qu'on va avoir pendant 50 ou 60 ans. On a cru pouvoir faire, pour des raisons qui restent à analyser et qui ne sont pas notre sujet ici, l'économie de la voix. C'est pour cela qu'à la fin du XXe siècle en Europe occidentale on ne sait plus chanter. Comment va-t-on faire du chant grégorien si on ne sait plus chanter ? Le chant, c'est la base.

Je cite quelqu'un dont on parle très rarement, Dom Delatte³, qui prêchait dans une retraite à Sainte-Cécile, à propos de l'office divin :

Ne considérez jamais comme du temps perdu, le temps employé à la préparation, à l'exercice, à l'assouplissement des voix. Lorsque dans le monde il s'agit de ce qui s'appelle en terme d'opéra une première, vous ne savez pas toutes les répétitions que l'on fait, rien n'est laissé à l'arbitraire de chacun et on se prépare ainsi. Et nous ? Je vous demande pardon d'employer des comparaisons comme celles-là, vous savez bien que parfois nous pouvons être renseignés par nos ennemis.⁴

Parce que dès le départ, en chant grégorien, on n'a pris en compte la voix, de grandes questions se posent : je pense en particulier à toutes celles qui sont liées aux neumes. Comment faire un quilisma ? une répercussion ? On parlera des répercussions avec des gens dont la voix est posée. Il y a une manière de chanter naturelle, je crois, qui convient à dire une parole, (et le chant sacré, c'est cette rencontre de la voix humaine et de la parole), dans laquelle on peut insérer ces ornements, ces petites choses vocales qu'on appelait au Moyen-âge des tremblements. Les répercussions sont dans le sens de la voix, ce ne sont pas des arrêts.

³ Lorsqu'une part de chœur baisse, il y a parfois de très bonnes volontés qui prennent un timbre de voix qui ne va pas aider. Le professeur Tomatis m'avait résumé cela : vous avez deux catégories : les bouledogues et les seringues... Toute la qualité du geste vocal, qui est énorme, qui comprend le style, le timbre, le mouvement, vient se réduire à un son qui est privé de presque toutes les harmoniques et dans lequel le chœur ne se retrouvera pas.

⁴ Dom Delatte, 27 novembre 1895

Musique et notation écrite

Je vous cite encore un texte de M. Nicolas Harnoncour, chef de file du retour du mouvement baroque. Ce qu'il dit de la musique rejoint immédiatement notre préoccupation⁵.

Si les hautes civilisations anciennes ont noté leur musique, on a tout lieu de croire que ce fut toujours a posteriori. Car le compositeur n'est pas comme chez nous un assembleur de sons travaillant sur du papier, c'est un improvisateur qui joue ou chante ce qu'il conçoit, qu'il retient et le répète devant des auditeurs, qui le retiennent à leur tour. Aussi l'écriture ne s'adresse pas en premier lieu aux praticiens. Si l'on cherche à représenter les sons, ce n'est ni pour composer, ni pour lire à l'exécution, mais dans un but théorique ou pédagogique, ou encore pour rendre hommage à un texte vénéré et jugé digne d'être transmis à la postérité. Le principe des notations anciennes est donc, en général, d'ordre analytique, intellectualiste...

L'écriture ne s'adresse pas en premier lieu aux praticiens. Pensez au chapitre de la règle de saint Benoît sur la sieste : il dit qu'on pourra lire pendant la sieste, mais sans bruit, pour ne pas gêner les autres, pourquoi ? Parce que chez saint Benoît, quand on lit, on le fait à haute voix. Rappelez-vous aussi la visite de saint Augustin à Milan chez Ambroise (Confessions). La première fois qu'il a rendez-vous avec Ambroise, il raconte sa stupeur car il n'avait jamais vu cela : *il lisait et ses lèvres ne bougeaient pas*. Il pensait qu'il avait la voix fatiguée... La lecture telle que nous la pratiquons aujourd'hui a peu de chose à voir avec la lecture que l'on faisait à l'époque où ce chant a été composé en milieu liturgique. Cela vaut aussi pour l'écriture : elle a été mise là pour qu'on retienne. On s'est demandé longtemps pourquoi le répertoire romano-franc a été mis par écrit : pour qu'il soit conservé ? Ce n'est pas vrai. Une fois écrit, il rentre dans le domaine de l'intouchable, comme les ordres du roi dans le livre du prophète Daniel. Une fois que c'est écrit, on garde : cette liturgie-là pour ce jour-là.

Une réalité qui ne peut s'écrire

Au début de cette session, je voulais aussi évoquer un personnage assez rare dans l'histoire : un évêque musicologue. Il s'appelait Isidore, évêque de Séville. Il a écrit sur tous les sujets, à cette époque où l'on savait tout sur tout... Et comme tout le monde, il a fait un traité de la musique où il explique que la musique « c'est l'art de bien moduler les sons et le chant » ; cette définition, il ne l'invente pas, elle se trouve dans tous les traités de la musique qui existent avant lui. Et selon lui, le mot musique dérive du mot *muse*, c'est-à-dire les filles de Jupiter (Au Moyen-âge on suit toujours des traditions, on imite des modèles).

Le son est une réalité sensible, præter fuit in præteritum tempus. Il s'imprime dans la mémoire... Si les sons ne sont pas retenus de mémoire par l'homme, (pereunt, quia scribi non possunt) ils se perdent, car ils ne peuvent être écrits.

On utilise souvent ce témoignage d'Isidore pour montrer qu'au début du VII^e siècle, (il est mort vers 636), il n'y avait pas d'écriture musicale, dans les milieux chrétiens, au moins dans toute la péninsule ibérique. Mais cela veut dire aussi que le son musical ne s'écrit pas et que donc tout ce que nous allons avoir devant les yeux à partir du IX^e siècle, tous les systèmes, toutes les prothèses que l'on va avoir dans les neumes, dans le solfège et jusque dans les signes rythmiques du XX^e siècle correspond à des choses que l'on ne peut pas écrire. Il faut délibérément savoir qu'on ne progressera dans l'intelligence du chant liturgique qu'en le voyant comme une réalité qui ne peut pas s'écrire.

⁵ *Le discours musical*, Ch. 1, La musique dans notre vie.

La civilisation carolingienne a pris la position inverse : elle établit les bases de la culture sur l'écriture, au risque de détruire les autres traditions. On trouvera toujours quelque chose d'imperméable qui ne pourra pas passer dans les livres de chant : le donné ne s'écrit pas ; la ponctuation d'une phrase que nous rendons tant bien que mal, par des barres, demi-barres et quart de barres, ça ne s'écrit pas. Dans les inscriptions latines anciennes, il n'y a pas de ponctuation. Dans beaucoup de manuscrits de l'époque qui nous intéresse, il n'y a aucun système de ponctuation. Cela prouve que le lecteur n'est pas prisonnier de son livre, rivé à son livre, mais il recrée le texte. Lire, ce n'est pas seulement lire mentalement, en parcourant des yeux, en essayant de comprendre ce qu'il y a dans le livre mais le rendre en même temps, le proclamer.

J'aime citer deux exemples :

- l'un est de l'époque d'Amalair, au début du IX^e siècle, dans ses descriptions des offices liturgiques : quand vient le moment du graduel, le chantre monte à l'ambon et *sine necessitate*, bien qu'il n'ait pas besoin de lire, il prend le livre pour aller chanter le répons graduel. A l'époque, il y avait donc un livre avec le texte.
- Vous connaissez aussi ce passage qu'on a au martyrologe du 5 avril. Dans une église de l'Afrique du Nord au moment de la persécution vandale, un diacre se fait transpercer la gorge pendant le chant de l'Alleluia. Dans la chronique qui raconte le fait, il y a cette phrase : « Et le livre lui tomba des mains ». Qu'y avait-il dans ce livre ? Au Ve siècle, il n'y avait tout de même pas d'écriture musicale

Le livre dans notre civilisation, dans notre civilisation musicale, a des connotations qu'on a peut-être oubliées. Quand on nous dit de prendre notre livre, derrière il y a quelque chose qui dépasse l'apprentissage de la musique, car la musique est dans le livre... Je soulève ces questions... Chez vous, bien entendu, il n'est pas question de se passer de livres, de partitions, etc. Mais dans ce qui s'est passé entre le IX^e et le XI^e siècle, dans cette mise par écrit du répertoire liturgique, il y a une codification, une manière de prendre distance par rapport à la musique liturgique comme transmission orale. Avant, l'art du chantre qui fait autorité, personne ne peut le contester. Le chantre est au-dessus des autres, il transmet son savoir par répétition ; l'invention de l'écriture et du solfège va changer la mentalité. Le chant liturgique est un chant qui se reçoit, dans l'acte et non dans le livre. La liturgie n'est pas dans le livre. Le chant n'est pas dans le livre, il n'est pas dans les partitions. C'est une autre conception de l'histoire de la musique. C'est une chose qu'il faut avoir toujours présente à l'esprit pour bien faire du chant liturgique avec les outils que nous avons et qui sont les livres.

Cela permet aussi de relativiser cette question de diversités d'interprétation : il y a vraiment de quoi faire des choses diverses.

Le texte, la Parole

Je vais vous parler de ce paramètre fondamental, qui est plus qu'un paramètre, la substance réelle du chant : la parole. On en est ramené à cette première phrase de l'Évangile de saint Jean : *Au commencement était la Parole*.

Au commencement était la Parole. Cela veut dire que dans la Liturgie, les chants les plus anciens, ceux qui nous apprennent plus sur le sens profond du répertoire liturgique, sont ceux qui suivent les lectures car ils ont toujours existé.

Une lecture, suivie d'un Cantique

Il n'y a pas toujours eu de chants d'entrée, et même deux jours dans l'année n'ont jamais eu de chant d'entrée : le Vendredi Saint et la Nuit Pascale. Si vous lisez les commentaires de saint Augustin sur les Psaumes, dans ses évocations de la Liturgie, vous verrez qu'il ne connaît pas le chant d'entrée. Ce chant arrive lorsque la procession d'entrée s'installe, lorsque la basilique est construite et qu'il faut du temps pour aller de la sacristie à l'autel.

Par contre, il n'y a jamais eu de liturgie sans proclamation de la Parole de Dieu, et sans doute sans réponse du peuple à cette Parole. Le premier témoignage est celui de Tertullien, mort au début du III^e siècle. Dans un traité, il répond à la question : Qu'est-ce qu'on fait chez les chrétiens le dimanche matin ? « On lit les Écritures, on chante des Cantiques ou des Psaumes, on fait des homélies et on adresse des prières à Dieu ». La structure lecture-chant n'est pas nouvelle chez Tertullien : elle est déjà là dans la Liturgie synagogale. Il y en a des témoins très nombreux même dans la Bible. Quand Dieu fait advenir un grand événement, prononce une grande Parole, le peuple s'approprie cet événement, cette Parole, sous la forme d'un chant. On pense ici au Cantique des Fils d'Israël après avoir franchi la Mer Rouge. Nous avons encore ce Cantique dans la liturgie pascale : il y a donc continuité, il n'y a pas eu d'interruption de cet usage. Dans la liturgie actuelle, la lecture de la Vigile se termine par deux points : *alors les fils d'Israël chantèrent ce chant au Seigneur ...* et on chante le Cantique : *Chantons au Seigneur... il s'est couvert de gloire...*

C'est la forme traditionnelle qui se transmet depuis le début du chant liturgique.

Dans l'alternance lecture / chant de la Vigile Pascale, les Cantiques sortent de la lecture. Il s'agit de la musique liturgique à l'état naissant. On n'approfondit pas toujours suffisamment ce domaine et on utilise les noms : répons-graduel, répons de l'office de nuit, répons bref, dans leur premier sens obvie qui n'est qu'à l'intérieur de leur composition. Il y a une forme responsoriale. Je pense qu'on pourrait élargir beaucoup ce sens ; en tout cas, c'est conforme à la tradition, à l'enseignement, aux rubriques liturgiques officielles. Le chant qui suit la lecture est un chant qui répond à la lecture. Indépendamment de sa forme responsoriale.

*Dans les lectures que l'homélie expose, Dieu parle à son peuple. Il ouvre le mystère de la Rédemption et du salut et il offre une nourriture spirituelle. C'est le Christ lui-même qui se trouve présent au milieu des fidèles par sa Parole. Cette Parole divine, le peuple la fait sienne par des chants.*⁶

Il y a des jours où, comme à la Vigile pascale, on voit le Cantique sortir de la lecture, ou reprendre la fin de la lecture. Le jour de l'Épiphanie, après la lecture d'Isaïe, vous trouvez le répons : *Omnes gentes*. Ce n'est pas toujours aussi clair mais le rapport, il y est. Dans les micro-catéchèses que nous faisons dans nos communautés, il y a un ressort qui peut les aider à y entrer davantage.

Graduel *Christus* et trait *Deus meus*

Deux exemples pour illustrer : je voudrais comparer deux pièces que nous chantons successivement dans la liturgie et qui sont pourtant aux antipodes l'une de l'autre.

⁶ « Introduction générale du Missel Romain », n° 33.

Graduel : *Christus factus est* (GT p 148)

Le Christ s'est fait pour nous obéissant jusqu'à la mort, et la mort sur la Croix. C'est pourquoi Dieu l'a exalté et lui a donné le Nom qui est au-dessus de tout nom.

Ce chant est là, en ce dimanche des Rameaux, parce qu'on vient de lire l'épître de saint Paul aux Philippiens ; et le chant répond à cette lecture. Il est tiré du Nouveau Testament. Or dans la tradition ancienne, on ne prenait pas de chant dans le Nouveau Testament. Bien que situé entre les lectures, ce chant n'est donc pas de très haute antiquité.

D'autre part, ce graduel reprend la mélodie d'un modèle : *Ecce sacerdos magnus*, p. 486, un des graduels le plus employé. Le « grand prêtre » est sans doute identifié à saint Pierre, en effet, dans l'Antiphonaire de Solesmes, 1934, tout l'office *Ecce sacerdos magnus* est un office de saint Pierre. Il s'agit d'un texte du Siracide, donc de l'Ancien Testament, probablement composé avant le *Christus factus est*.

Dans le *Christus factus est*, il y a une éloquence, car entre le plan de la Passion, de la mort, au grave, et le plan de la Résurrection, de l'exaltation, à l'aigu, la composition a progressé : à partir d'un chant on a fait une chose géniale : la correspondance entre les deux versants pourtant inséparables de la même pièce, un versant au grave et un versant à l'aigu.

Il y a encore autre chose qui montre que, non seulement, on a choisi le texte, on a profité d'un modèle mélodique pour qu'il aille avec ce texte-là, mais encore, on est intervenu sur le texte lui-même. Si vous consultez le texte des Philippiens, vous ne trouverez pas : *pro nobis*. C'est la méditation du compositeur, et aussi la pensée de l'Église : un approfondissement sur cette lecture, une orientation. Le compositeur de la mélodie est aussi, dans une certaine mesure, le compositeur du texte. Il intervient sur le texte inspiré, du moins à une certaine époque.

Christus factus est pro nobis

Vous apercevez la ligne horizontale de la déclamation. Derrière les ornements, plus grands sur *nobis*, il y a une parole en marche et il faudrait que lorsqu'on chante *Christus factus est pro nobis*, ce soit cette ligne-là qui domine et que les ornements ne soient que des accidents, qu'ils n'empêchent pas la ligne d'avancer car l'essentiel n'est pas encore dit. L'essentiel c'est le mot qui vient après : *obediens*. Ce mot occupe tout l'espace, va chercher le sommet de la pièce ; ensuite on va redescendre. C'est comme un point de vue de la composition mélodique organisé sur un mot.

Au passage, remarquez comment tous les mots d'une pièce comme celle-là sont dessinés selon le principe de l'accentuation, c'est-à-dire de l'élévation mélodique, de l'ornementation de la syllabe accentuée. Sur *nobis*, il n'y a pas seulement la montée, mais aussi le nombre de notes.

Mortem autem : la fin de la pièce chante encore dans l'aigu, mais l'intention principale ayant été donnée sur *obediens*, on ne va pas plus loin.

Derrière cette pièce, je veux vous faire sentir un chef-d'œuvre d'élaboration :

- Il y a un texte biblique du Nouveau Testament : saint Paul
- Il y a ce texte repris dans la Liturgie, découpé pour correspondre à tel jour de l'année liturgique, modifié quelque peu.
- Et un modèle mélodique qui est le graduel *Ecce sacerdos magnus* qui lui est appliqué et dont l'application est parfaite.

Trait : *Deus, Deus meus* (GT 144)

Le même jour des Rameaux, peu de temps avant, nous avons chanté une autre pièce qui est aussi un chant après la lecture, et qui est tout aussi digne de la Semaine Sainte, le trait : *Deus, Deus meus*. La manière de composer est à l'opposée de celle du *Christus factus est*, très proche de notre conception de la composition et qui de ce fait peut encore nous cacher la profondeur du lien entre la mélodie et la Parole.

À l'origine du chant sacré, on ne trouve aucune composition avant celle du Psaume chanté d'un bout à l'autre à la suite de la lecture : avec cette pièce, nous sommes à l'endroit où naît la composition liturgique.

C'est très simple et pourtant cette pièce fait très peur ! Nous allons voir comment elle marche ; bien sûr, à l'origine, elle était chantée par un soliste et peut-être ensuite avec une alternance entre deux solistes jusqu'à l'époque carolingienne-même : la schola ne chante pas encore.

Il s'agit d'un psaume et du procédé musical le plus simple, qui consiste en ce qu'on appelle la cantillation, c'est-à-dire une manière de chant encore très proche du dire et qui n'est pas encore ce que nous appelons de la musique.

Regardons et identifions les procédés de composition à l'intérieur de ce trait :

D'abord le premier mot : *Deus*.

Ici vous avez quelque chose que pendant toute la pièce vous ne réentendez pas, quelque chose qui fait que lorsque vous l'avez chanté, vous connaissez le mode de la pièce, même si vous n'êtes pas doués musicalement, vous y êtes comme installés : vous êtes dedans et vous n'en sortirez plus : RÉ DO RÉ DO LA DO RÉ DO RÉ MI RÉ. Le chanteur a posé en quelque sorte les marques du monde sonore qu'il va utiliser (or ce monde sonore on le chantait tous les jours : ton des oraisons, du *Te Deum*, du *Pater*, du *Gloria*, etc.)

C'est la manière de chanter un psaume, un récitatif, d'improviser, de composer. Nous sommes ici dans un monde où la composition musicale est fonctionnelle, c'est-à-dire que la musique n'est pas une sorte de chose gratuite, un petit plaisir que l'on se fait, un petit supplément. La musique va permettre de chanter le psaume, elle va porter, elle va être liée à la déclamation du psaume. Par essence, le début c'est ce qu'on n'entend plus jamais. Donc le début de la composition va avoir une formule qu'on n'entendra plus. Ainsi, sans aucun risque de vous tromper, vous pouvez donner à cette formule le nom A : c'est la formule de commencement.

Ensuite le psaume est distribué en versets selon sa structure littéraire. C'est ainsi en hébreu, bien avant que le chant gallican ou grégorien n'existe.

Donc cette musique fonctionnelle, musique qui est là pour mettre en valeur et faire chanter le texte, va respecter d'abord ce premier élément de la fin des versets : il y aura alors une formule de conclusion des versets :

B	{ <i>dereliquisti</i> : FA FA MI RÉ MI MI RÉ <i>meorum</i> <i>mihi</i> <i>Israel</i>

Une nouveauté à la ligne 5, nouveauté que l'on va retrouver :

B' *liberasti eos*

Autre formule : FA MI RÉ RÉ DO RÉ DO LA, que l'on va retrouver quatre fois de suite :

B'' { *confusi*
plebis
caput
eum

ce n'est qu'une variante.

Le verset *Ipsi vero* est long, à *mea*, le compositeur a mis la formule de fin de verset (B), mais il y a une sorte de prolongation et finale (B'').

B' { *humilitatem meam*
Eum

Nous avons donc trouvé une formule qui ouvre le cantique et une autre qui finit chaque verset : c'est toujours la même avec des variantes. On retrouve toujours : RÉ MI MI RÉ.

Dans un verset de psaume, il y a aussi un milieu, une médiane. On ne chante pas le verset du début jusqu'à la fin sans aller se poser quelque part, à un endroit logique. Dans toute cantillation ce posé se fait habituellement en dessous, parce que la voix descend du plan où elle était en train de réciter. Dans chacun des versets nous allons rencontrer une ponctuation. Ici cette formule que nous appellerons « C » se retrouve à chaque verset : FA RE DO RÉ MI MI RÉ MI FA SOL RÉ RÉ DO. C'est la formule de médiane qui peut avoir quelques petites variantes surtout si la formule est un peu longue ou plus courte. Cette formule ne se retrouvera jamais ailleurs, jamais on ne finira par celle-là. Vous voyez combien c'est balisé. Notre soliste n'a pas tellement de marche de manœuvre. Donc tous les versets sont ponctués en descendant d'un ton, pour se poser un moment au degré en dessous de la corde générale de composition qui ici est le RÉ. Mais ce posé au milieu du verset, est tout sauf une fin, nous appelons cela cadence, ce qui veut dire que la mélodie va se poser, mais regardez comment cela se passe dans plusieurs versets, par exemple le deuxième après la cadence de *mea*, sur *verba* vous avez une nouvelle formule qui repart du même endroit : on est allé se poser sur le degré inférieur de la corde, le DO et cela donne au chanteur de l'énergie pour repartir pour la deuxième partie du verset ; il repart à toutes les lignes de la même manière, sauf à la première parce que le texte est trop court. Ce sera la formule « D » RÉ DO RÉ MI FA SOL FA MI FA SOL SOL FA, formule de ré-intonation. Chaque fois qu'il y a la formule « C », peu après il y a la formule « D » pour repartir. Il prend appui sur la note grave pour relancer le mouvement vers la note aiguë du mode.

Autrement dit le parcours de notre soliste est très balisé et par quelque chose qui ne vient que du psaume et une manière de chanter de chez lui, bien entendu. Ce qui commande que telle formule doit venir là, c'est le chant du psaume. Quand nous arrivons à la fin d'un morceau, nous nous sentons obligés de faire deux ou trois *ralentendo*, de poser des accords (14 pour une symphonie de Beethoven)... lui n'en a pas besoin : il a une formule pour commencer, que tout le monde comprend ; et lorsqu'il finit, c'est avec une formule qu'on n'aura jamais entendue.

Donc nous avons vu la formule du départ, la ponctuation du verset au milieu, la formule de ré-intonation, sauf si le texte est trop court (deux fois). Tout est balisé, il ne reste qu'un endroit où le soliste puisse faire valoir son art, et ce n'est pas la piété personnelle qui le conduit, ce ne sont pas les idées du temps sur l'exégèse ou sur la Liturgie (!), le seul endroit que l'usage laisse libre : ce sont les premiers mots des versets. L'intention mystique que nous sommes très portés à essayer de

deviner dans les ornements qui sont ici — *Longe* il pleure sur la distance de son salut...— Non : c'est orné parce que c'est le début du verset, le dernier endroit qui reste pour faire ce que tout soliste fait : inventer de la musique. Ainsi compris, cela prend une valeur d'éloquence considérable ; ces endroits prennent une force énorme. Le cadre est très strict tout au long du psaume mais au début de chaque verset, le soliste fait pratiquement ce qu'il veut, soit en développant la mélodie vers le haut, soit au contraire en restant dans un ambitus extrêmement restreint : *Ipsi vero*.

Puis arrive le dernier verset. Dans ce psaume il est très long : *ventura* première ponctuation logique, on met la formule « C » ; *cæli*, on pourrait croire que c'est la formule de ré-intonation. En réalité, c'est le dernier verset : on va donc faire entendre quelque chose qu'on n'a jamais encore entendu, ainsi tout le monde saura que c'est fini. Dans les cantillations anciennes comme celle-là, on trouve à la fin un « panache », qui en général monte plus haut ; il est plus long, plus mélismatique que tout le reste de la pièce. On entend ici le Sib qu'on n'a pas encore entendu, ensuite le compositeur a étalé tout un mélisme sur ce texte un peu long. Une dernière petite chose, il a utilisé, en cours de route la formule « B » déguisée dans *justitiam ejus*.

Voilà la composition liturgique à l'état naissant, on sent toute l'inventivité du chanteur.

Le dernier verset

Si vous regardez votre *Graduel* à la page 147, vous avez une indication de verset à *Populo*. Cette double barre a été mise à une époque où on ne comprenait plus ce style d'exécution. Quand vous comparez cette mélodie avec celle du trait *Qui habitat* qui ressemble étrangement à celui-là, vous voyez que ce sont les éléments de la formule finale (cf. GT p.76).

Il n'y a pas de psaume régulier, même le psaume 118 avec ses 22 strophes de 8 versets, tous les versets vont deux par deux sauf un, le dernier. Dans les Traits, personne n'a jamais expliqué pourquoi quelques versets manquent...

L'Édition Vaticane, que nous avons encore en usage, a suivi l'indication de beaucoup de manuscrits. En effet, sur *eius*, il y a une formule qui ressemble à une formule de finale. L'idée actuelle que nous nous faisons du chant permet de redistribuer et de faire que le dernier verset commence à : *Annuntiabitur...*

Voilà un exemple de composition pleine de santé.

Généralités sur les traits

Vous avez deux chants dont le style est plus ancien : le chant du style des traits du 2 mode que nous venons de voir, et celui des *cantica* . Il existe un autre style celui des traits des autres dimanches de Carême.

À la veillée pascale, la liturgie actuelle comporte sept cantiques : il n'y en a que quatre qui viennent de l'antique veillée pascale. La nuit de Pâques on chante les *lectiones cum canticum* , c'est-à-dire le passage de la Mer-Rouge avec son chant. La Bible contient toute une collection de cantiques dans : Jonas qui sort de la baleine et chante sa libération, les Trois Enfants dans la fournaise... Nous n'avons plus Jonas, mais la liturgie bénéventaine le connaissait ; nous n'avons plus Daniel sauf à Laudes, mais il nous reste le cantique du passage de la Mer Rouge : *Cantemus Domino*. À la veillée pascale, trois cantiques qui ne sont pas tirés des psaumes nous restent donc : *Cantemus Domino*, *Vinea*, *Attende*. Leur mélodie est une mélodie type parfaitement appliquée ; ici, il n'y a même plus d'invention.

Regardez *Cantemus* : Vous voyez au départ une formule qu'on n'entendra plus, elle a pour particularité d'assimiler le mode romain et le mode gallican. C'est la signature de la composition de cette pièce, elle est née dans le répertoire romano-franc.

Ensuite on distingue trois teneurs : DO, SOL, SI (écrite en Do dans nos livres). C'est une composition très riche en structure mélodique, avec trois teneurs, des médiantes, des ré-intonations, des fins de verset, et le panache de la finale. Mais il n'y a aucune surprise, pas d'invention. Il s'agit d'une époque où la composition est beaucoup plus systématisée, donc plus tardive (VIII^e s.).

Ces trois cantiques marchent parfaitement d'un bout à l'autre sans irrégularité. Ensuite venait la procession au fonds baptismaux : comme on était à court de mélodie, on a composé, en prenant un psaume, un chant sur la mélodie des cantiques de la vigile pascale : *sicut cervus*. Il est presque parfaitement régulier jusqu'à ce qu'on arrive à *faciem Dei mei*. Ici on quitte le modèle. Les principes de composition ont changé. Les autres cantiques, dits de la vigile pascale, sont des traits des dimanches de Carême : *Qui confidunt*, *Jubilate Domino* (de la Septuagésime) et *Laudate Dominum* (des Quatre-temps : nuit de prière au changement de saisons, Liturgie romaine qui s'est développée dans l'univers entier, jusqu'à Vatican II). Chacun de ces traits invente un peu, parfois de façon audacieuse, par exemple, le *Jubilate* : les formules sont à peu près régulières jusqu'à ce passage délicieux du dernier verset : *Ipse fecit nos*.

Le trait du quatrième dimanche de Carême : *Qui confidunt*. est un jeu. heureusement que c'est là, sinon on se l'interdirait peut-être... Regardez encore celui du deuxième dimanche de carême : *Commivisti* (il vient sans doute de la Sexagésime, car il n'y avait pas de messe le deuxième dimanche de carême : quatre-temps). La mélodie de *sana* s'est complètement affranchie : il ne reste presque plus rien de la mélodie des Cantiques de la Vigile pascale : le trait a fait son chemin.

Questions :

— Le trait ne pourrait-il pas redevenir un chant de soliste ?

Dans la liturgie, il y a toujours eu un chant de soliste, comme il y a toujours eu un chant d'assemblée. Il y a toujours eu, du moins à partir de la naissance de la schola, un chant de schola, il y a toujours eu un chant du célébrant. Mais les meilleurs efforts ont toujours eu des conséquences, des effets imprévus. Or une des conséquences de la réforme qui a suivi saint Pie X, fût un aplanissement du répertoire grégorien et l'idée est venue que tout le monde chante tout. Cette idée est très servie dans les milieux monastiques. Lorsque saint Benoît parle de la psalmodie ou du chant, il ne parle que de la disposition des chanteurs. Regardez ce que dit saint Crodegang⁷ dans sa règle des chanoines. Reprenant la Règle de saint Benoît il ajoute comment il faut bien chanter ensemble, d'une seule voix. C'est alors seulement que les communautés se sont appropriées un répertoire qui n'était pas le leur : l'assemblée n'a jamais eu à chanter auparavant. Ce mouvement s'est renforcé à partir de cette époque. À ce sujet, il y a de très bonnes pages de Monique Brulat dans sa thèse sur la voix au XVII^e siècle. Par exemple consultez les citations qu'elle fait sur Port-Royal : « À Port-Royal, elles chantent comme des anges... »

Ensuite, il y a la réforme qui suit saint Pie X et le grégorien style de Solesmes où l'homophonie est mise en valeur de façon complète : je ne dis pas que ce n'est pas bien, je ne vais pas dire dans les communautés qu'il ne faut pas chanter ensemble. C'est un modèle de chant qui n'a jamais existé dans l'histoire, parce qu'il y en a eu d'autres avant et il y en aura d'autres après. Au XX^e siècle, le renouveau grégorien est lié à ce mouvement, à la réforme de saint Pie X, au chant grégorien de Solesmes, et à un certains nombres de conditions qui ont eu lieu en ce siècle.

⁷ Crodegang (saint) 712-766, évêque de Metz

Le renouveau liturgique est solidaire du chant grégorien, car on a compris que dans le chant grégorien il y a les valeurs vraies de participation, du rôle des différents acteurs, et le lien avec la Parole. Il y a eu des expériences plus ou moins bonnes. Maintenant que l'on comprend mieux le chant, les réflexions que l'on se fait doivent rejaillir sur le chant grégorien. Et les adaptations qu'on a été amené à faire à l'occasion du passage en français, doivent être aussi considérées par les communautés qui gardent le latin. Elles ne pourront pas en faire l'économie pour le chant sinon, elles se condamnent à garder la simple allure que le grégorien a eu au XX^e siècle. On ne peut engager la vie liturgique seulement sur l'esthétique ; on ne peut pas construire la Liturgie sur l'esthétique, parce que dans la Liturgie, il y a des choses qui changent, et d'autres qui ne changent pas : cela est lié à des lieux et à des cas.

Aujourd'hui ce qui est important c'est de se poser des questions, et je peux vous dire qu'il y a un monastère de la congrégation où, cette année, on a chanté le trait avec un soliste, un verset sur deux. Le chant de soliste n'est pas fait pour passer à une assemblée de 80, ce n'est pas possible. Il faut respecter la substance du chant. Savoir les choses aide beaucoup et nous aide aussi dans la pratique à savoir ce que l'on peut demander.

Le trait est apparu des siècles avant le *Christus factus est*, et n'a donc pas le même style.

— Au point de vue de l'expression spirituelle.

Dans une pièce comme le graduel *Christus factus est*, on va chercher le sommet de la mélodie et cela vaut pour presque toutes les pièces, on peut en tirer une certaine animation spirituelle. Si on prend en première lecture une pièce comme le trait du dimanche des Rameaux, cette méthode ne marche pas ; nous avons vu sa composition et comment le lieu d'invention musicale a été mis là où il restait de la place.

— Peut-on donner une datation ?

Je ne sais pas. Par contre on sait que le *Gloria ambrosien* qui est le type même de psalmodie, malgré ses mélismes fait partie du répertoire de l'assemblée. Or ce *Gloria* a cette forme depuis au moins le IV^e siècle. Cependant nous n'avons pas de preuve : il n'y a pas de partition ; mais la place des mélismes montre la structure en strophes et donc laisse penser que la mélodie du *Gloria ambrosien* remonte à l'époque où le *Gloria* s'arrêtait à *propter magnam gloriam tuam*. Tout le reste n'était pas encore composé.

Les liturgies gallicanes sont écrites au VI^e s. Un épisode historique est intéressant : Grégoire de Tours raconte qu'un jour il a organisé un synode d'évêques à Orléans pour recevoir le roi Gontrand. C'était pour la saint Martin d'été, le 4 juillet. Le 5 juillet, avait lieu la rencontre des évêques de la région avec Gontrand. Or pendant le repas, le roi se tourna vers Grégoire lui disant : « Je serais très honoré si le diacre qui a chanté hier soir le psaume responsorial pouvait venir ici ». Grégoire n'a pas cru devoir résister au souhait de Gontrand et le diacre est venu donner le psaume responsorial pendant le banquet. Ensuite le roi a exprimé le désir que chaque évêque permette à son chantre de faire de même.

C'est un petit témoignage sur l'art du soliste à une époque déjà haute. Les pièces comme *Hæc dies* et les graduels en IIa devaient exister à ce moment-là : Rome les adoptera pour l'Avent et la Passion au VI^e siècle. Il y aura alors des remodelages : les Cantiques de la Vigile Pascale sont les mêmes à Rome et dans le chant romano-franc... Ces cantiques remontent au tous premiers siècles.

— Les étapes de la formation du Graduel

Le Graduel, c'est un souvenir du Psaume reponsorial. Dans le cas du Graduel Juravit, on chante la fête d'un pasteur, d'un prêtre dans le Grand Prêtre, et donc le Psaume 109. A l'origine, on devait chanter le Psaume 109 au début. Le soliste se levait et on chantait le Psaume jusqu'au bout. Ensuite, à l'époque où on a voulu une participation active vocale — l'époque, en Occident, de st Ambroise et st Augustin —, on a adopté une formule responsoriale, le soliste continuant à chanter son Psaume.

Puis arrive la schola, qui développe ce système avec le « Graduel » : on ne peut pas tout chanter parce que ce serait trop long, trop orné. Qu'est-ce qui reste ? La réponse du peuple *Juravit...*, le verset du jour, et il ne reste plus du Psaume lui-même que son premier verset *Dixit Dominus*. Voilà, très résumé comment se construit le Graduel.

La cantillation.

La cantillation est un mot inventé au début du XX^e siècle pour désigner un procédé musical dont on n'avait pas encore pris conscience et que l'on rencontre dans les cultures où l'on transmet un enseignement de façon solennelle, dans toutes les cultures où il y a une parole à transmettre. Dans l'histoire de l'Église, c'est le seul point pratiquement auquel elle tienne : que l'on fasse attention quand on parle de musique.

Les papes et la musique

Les papes ne parlent pas beaucoup de la musique, même de la musique sacrée, mais quand ils en parlent — c'est arrivé trois fois, je crois dans l'histoire de l'Église —, c'est de relation entre la Parole et de sa transmission musicale qu'ils parlent.

Je voudrais vous faire connaître un document, une des rares interventions pontificales au cours de l'histoire, sur la musique sacrée. Il y a eu saint Grégoire bien sûr, saint Pie X et un autre que l'on connaît peu : le pape Jean XXII. Il était, je crois en Avignon, et se trouvait face à l'explosion des inventions musicales de la fin du Moyen Âge et il est intervenu en 1322, par un document sur la musique sacrée. Ce document est assez court et s'appelle : *Docta sanctorum patrum auctoritas*.⁸

⁸ JEAN XXII (Jacques Duèze, pape sous le nom de). Il régna de 1316 à 1334. On cite souvent la lettre (une décrétale datée de 1324) qu'il adressa au clergé au sujet de la musique ecclésiastique. Le pape se borne à réclamer une grande modération dans le traitement du texte liturgique, à condamner le hoquet, la trop grande subdivision des valeurs et, comme Boèce et la plupart des théoriciens, le *cantus lascivus* et l'usage de la langue vulgaire à l'église. En voici le texte :

Docta sanctorum Patrum decrevit auctoritas ut in divinae laudis officiis, quae debitae servitutis obsequio exhibentur, cunctorum mens vigilet, sermo non cespitet, et modesta psallentium gravitas placida modulatione decantet. Nam in ore eorum dulcis resonabat sonus. Dulcis quippe omnino sonus in ore psallentium resonat, quum Deum corde suscipiunt, dum loquantur verbis, in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt. Inde etenim in ecclesiis Dei psalmodia cantanda praecipitur, ut fidelium devotio excitetur ; in hoc nocturnum diurnumque officium, et missarum celebritates assidue clero ac populo sub maturo tenore distinctaque gradatione cantantur, ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent. Sed nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere, suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur.

Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant adeo, ut interdum antiphonarii et gradualis fundamenta despiciant, ignorent super quo aedificant, tonos nesciant. quos nos discernunt, immo confundunt, quum ex earum multitudine notarum adscensiones pudicae, descensionesque

La docte autorité des saints pères a décrété que dans les offices de louange que nous sommes tenus de réciter, la première chose que nous ayons à regarder, c'est que la Parole ne trébuche pas.

Nous devons tous être vigilants à cette régularité de la parole, vigilance de l'esprit, exactitude de la parole.

Ensuite viennent les dispositions intérieures : *Modesta psallentium gravitas* et le résultat : *placida modulatione decantet*, une manière de chanter *placida*.

Le pape s'appuie sur l'Écriture Sainte : *In ore eorum dulcis resonabat sonus* (Sir. 47, 9) ; il explique cette citation : *Le son doux suave résonne dans la bouche de ceux qui psalmodie, quum Deum corde suscipiunt, dum loquantur verbis : ils reçoivent Dieu dans leur cœur .* Quand les psalmodiants réalisent ce son d'une douceur recommandée ? Lorsqu'ils reçoivent Dieu dans leur cœur en prononçant les paroles. *in ipsum quoque cantibus devotionem accendunt : en faisant cela, ils enflamment la dévotion.* C'est un raccourci étonnant et voilà pourquoi, dans l'Église de Dieu, on recommande de chanter la psalmodie.

L'idée de la qualité de la parole revient encore juste après dans le document lorsqu'il explique comment l'on chante dans les offices, la messe, que ce soit pour les clercs ou pour le peuple : *Distincta gradatione cantantur [gradatio = passage successif d'une idée à une autre] Dans le chant le passage d'une idée à une autre se fait distincte, de façon distincte.*

Par rapport à cela, il y a un certain nombre de déviations. C'est étonnant ! Il ne commence pas par dire les abus de son temps, mais il rappelle seulement ce qu'est la musique sacrée ; ensuite il montre comment la musique du temps risque d'y échapper. *ut eadem distinctione collibeant et maturitate delectent. Par cette distinction, on arrive à donner un certain plaisir .*

Aujourd'hui les disciples de plusieurs nouvelles écoles oublient de veiller sur la mesure du temps, ils introduisent des nouvelles notes, des semi-brèves, des minimes, percuntuntur notulis, ils font des répercussions, et ils introduisent, melodias hoquetis intersectant : ils introduisent des hoquets dans les successions des notes... discantibus lubricant, des chants glissants, des paroles vulgaires dans les triplum .

Ce document est très intéressant, car il montre que les procédés musicaux et leur déformation intéressent le jugement de l'Église, dans la mesure où cela va interférer sur la Parole. Vous ne trouverez pas mieux dans le document de saint Pie X, et pas mieux surtout dans le texte sur la musique sacrée de Vatican II.

temperatae, plani cantus, quibus toni ipsi secernuntur ad invicem, obfuscentur. Currunt enim et non quiescunt ; aures inebriant et non medentur, gestibus simulant quod deprecantur, quibus devotio quaerenda contemnitur, vitanda lascivia propalatur. Non enim inquit frustra ipse Boetius, lascivus animus vel lascivioribus delectatur modis, vel eosdem saepe audiens emollitur et frangitur. Hoc ideo dudum nos et fratres nostri correctione indigere percepimus ; hoc relegare, prorsus immo abjicere, et ab eadem ecclesia Dei profligare efficacius properamus. Quo circa de ipsorum fratrum consilio districte praecipimus, et nullus deinceps talia vel his similia in dictis officiis, praesertim horis canonicis, vel quum missarum solemnibus celebrantur, attentare praesumat. Si quis vero contra fecerit, per ordinarios locorum, ubi ista commissa fuerint, vel deputandos ab eis in non exemptis, in exemptis per praepositos seu praelatos suos, ad quos alias correctio et punitio culparum et excessorum hujusmodi vel similium pertinere dignoscitur, vel deputandos ab eisdem, per suspensionem ab officio per octo dies auctoritate hujus canonis puniatur. Per hoc autem non intendimus prohibere, quin interdum diebus festis praecipue, sive solennibus in missis et praefatis divinis officiis aliquae consonantiae quae melodiam sapiunt. Puta octavae, quintae, quartae et hujusmodi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur, sic tamen, ut ipsius cantus integritas illibata permaneat, et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur, maxime quum hujusmodi consonantia auditum demulceant, devotionem provocent, et psallentium Deo animos torpere non sinant. Datum Avenione, pontificatus nostri anno IX. — Encyclopédie de la Musique, Fasquelle, col. 620-621.

Le livre de Jacques Viret « *le chant grégorien* »

Je voulais aussi vous recommander un livre avec les précautions d'usage. Depuis 15 ans c'est un des meilleurs livres qui ait été écrit sur le sujet : *Le chant grégorien* de Jacques Viret⁹. C'est un livre remarquable pour ce qui concerne la cantillation, un livre passionnant que je vais utiliser notamment pour la question de l'accent. Jacques Viret est pour moi celui qui a le mieux écrit sur la cantillation pour des gens de notre espèce. Il a une phrase étonnante lorsque l'on sait que cet homme n'est pas catholique. Il est professeur à l'Université de Strasbourg, il est luthérien.

À quelle motivation répond la mélodisation de la Parole sacrée ? D'un point de vue utilitaire, il y a d'abord la préoccupation d'amplifier la sonorité de la Parole afin de permettre à un vaste auditoire de la percevoir plus aisément. Mais au-delà de ce souci d'efficacité pratique intervient tout le pouvoir de suggestion du son musical en soi. Même lorsque l'élément musical se réduit à rien ou presque rien, c'est-à-dire dans les récitatifs où les syllabes se débitent presque toutes recto-tono sur une hauteur fixe, même alors se crée un espace spirituelle qui n'existerait pas si le célébrant s'en tenait à l'intonation ordinaire. En passant de l'émission parlée à l'émission chantée la voix se hausse sur un plan supérieur pour devenir digne de transmettre le Verbe saint, de même que le corps du prêtre s'orne des vêtements sacerdotaux avant de monter à l'autel. On pourrait être tenté de négliger cette forme élémentaire du chant à laquelle on donne le nom de cantillation, sous prétexte qu'elle n'est pas vraiment de la musique et se rapproche plutôt de la parole. Mais la cantillation revêt une importance majeure du fait qu'elle est à la base des formes plus riches et plus élaborées... et d'autre part et révèle la priorité de la parole sur la musique. Au service des textes sacrés la modulation musicale a répondu primitivement à une intention surtout fonctionnelle : mettre à profit le timbre de la voix chantée avant tout émergence d'une dimension musicale véritable.¹⁰

Vous avez dans la littérature cette distinction : la messe en plain chant et la messe en musique. Le plain chant s'opposera à la musique jusqu'à ce que l'on réhabilite la musique médiévale.

— Deux mises en garde cependant concernant ce livre : j'attire votre attention sur un premier point, le chapitre VI : « *Le cryptogramme de l'hymne à saint Jean-Baptiste et le sens initiatique des modes grégoriens* ». Je n'y crois pas, pour la bonne raison que l'hymne de saint Jean-Baptiste existait avant qu'on fasse une version musicale solfégique. Dans la littérature liturgique, il existe une hymne : *Ut queant laxis resonare fibris*. C'est une hymne réellement chrétienne composée pour la fête de saint Jean-Baptiste et qui loue le miracle de saint Jean-Baptiste qui ouvre, délie la langue de son père en naissant. Guy d'Arezzo au XI^e siècle a composé une mélodie dans laquelle chaque verset monte d'un ton, de manière à donner un moyen mnémotechnique à des enfants qui voyant les degrés sur la portée apprenaient en quelques jours les notes. Donc cette analyse, à la lumière des mélodies grégoriennes et des noms de ces syllabes : ut, ré, mi, fa, sol, la, conçues comme un cryptogramme : sol étant le soleil au centre du monde... est un anachronisme ! et cela annihile toute l'interprétation, mais les grands esprits ont parfois des idées, celle-ci est reprise de Jacques Chaillet dont Jacques Viret était l'élève. On doit écarter cette idée sans hésiter.

Le deuxième point qui est aussi à écarter, c'est une certaine idée de la composition qui magnifie encore le rôle de saint Grégoire et le rôle de Rome dans la composition du chant Romano-franc. Des études récentes vont de plus en plus vers un chant d'origine gallicane. Dans le chant grégorien, nous n'avons de romain que le texte et l'ordonnance liturgique.

⁹ *Le chant Grégorien, musique de la Parole sacrée*. Jacques VIRET. Éd. L'âge d'homme 1986

¹⁰ *idem*. Chapitre Ier « Une musique contemplative », p 26.

Saint Augustin et la musique

Autour de ces considérations sur la rencontre parole et musique, il faut rappeler le témoignage de saint Augustin dans les Confessions :

Les plaisirs de l'ouïe m'avaient captivé, subjugué plus tenacement, mais vous avez dénoué leur lien et m'en avez délivré. Aujourd'hui encore, je l'avoue, j'écoute avec une certaine complaisance les mélodies que vivifient vos Paroles, [tous les musiciens auraient dit le contraire] lorsque c'est une voix agréable et bien conduite qui les chante. Cependant je ne m'y laisse pas enchaîner, au point de ne pouvoir me lever quand je le veux. Admises en moi avec les pensées grâce auxquelles elles vivent, elles réclament en mon cœur une place qui ne soit pas indigne d'elles mais j'ai peine à ne me réserver que celles qui me conviennent. Il me semble que quelquefois je leur accorde plus d'honneur qu'il ne faudrait ; je sens bien que ces paroles saintes, quand elles sont ainsi chantées me pénètrent d'une vue religieuse, une plus ardente flamme de piété que si elles ne l'étaient point. C'est que tous les sentiments infiniment variés de l'âme retrouvent chacun leur note propre dans leur voix, dans le chant, et je ne sais quelle mystérieuse affinité qui les stimule. Mais la délectation des sens, à laquelle il ne faut pas permettre d'énerver l'âme, m'abuse souvent, quand la sensation ne veut plus, en accompagnant la raison, passer modestement derrière elle, et, alors qu'elle ne doit qu'à celle-ci d'être accueillie, prétend la précéder et la conduire. C'est là que je pêche sans m'en apercevoir : je ne m'en rend compte qu'après coup.

Parfois aussi je mets quelque excès à me garer de ces surprises, et je pêche par trop de sévérité : il est des moments où je voudrais à toute force écarter de mes oreilles, et de l'Église même, la mélodie de ces douces cantilènes dont on accompagne d'habitude les psaumes de David. Il me paraît plus sûr de s'en tenir à la méthode qui était, m'a-t-on dit souvent je me le rappelle, celle d'Athanase, l'évêque d'Alexandrie, qui les faisait réciter avec des modulations de voix si peu marquées qu'on eût dit une déclamation plutôt qu'un chant.

Et pourtant quand je me souviens des larmes que me tiraient les chants d'Église aux premiers temps de ma foi reconquise, et qu'aujourd'hui même je suis ému moins encore du chant que des paroles chantées, quand elles le sont par une voix pure, et modulées comme il convient, je reconnais de nouveau toute l'utilité de cette institution.

Ainsi je flotte entre le péril du plaisir sensuel et l'évidence constatée des effets salutaires qu'elle produit ; et, sans porter une sentence irrévocable, j'incline à approuver l'usage du chant dans l'Église, afin que les oreilles charmées aident l'âme, trop faible encore, à s'élever vers une tendre piété. Au surplus, quand il m'arrive d'être plus ému, du chant que des paroles chantées, c'est, je l'avoue, une faute qui mérite pénitence et j'aimerais mieux alors ne pas entendre chanter.

Voilà où j'en suis ! Pleurez avec moi, pleurez pour moi, vous qui sentez dans vos cœurs ces mouvements vertueux d'où sortent les bonnes œuvres ; car, vous qui y êtes étrangers, tout cela ne vous touche guère. Mais vous, Seigneur mon Dieu, « écoutez-moi, jetez sur moi votre regard », voyez-moi, « ayez pitié de moi et guérissez-moi ». Je suis devenu pour moi-même, sous vos yeux, une énigme ; et c'est là justement ma faiblesse¹¹.

Augustin est témoin d'un mouvement que l'on va retrouver tout au long de l'histoire. Il est pour la musique d'une façon claire, mais cependant, il est de ceux qui sentent bien les deux côtés : parole-musique. Saint Jérôme et un certain nombre des Pères du désert qui ne verront pas plus loin. Toute l'histoire de la musique liturgique de l'Église est dans ce mouvement. C'est au cœur de notre sujet, car ce qui est en question est cette phrase de saint Bernard : *Cantus sensum litterae non evacuet sed fecundet* : *Le chant ne doit pas évacuer le sens du texte mais le féconder*. L'Église est

¹¹ *Confessions*, Ch 10, traduction de Labriolle.

très sensible aux dangers et aux risques que l'art fait courir dans l'Église, en même temps qu'elle voit que mis au service de la Parole, il a des conséquences étonnantes.

La prononciation

Ceci m'amène à vous parler d'un aspect très matériel et très pratique de l'éducation des communautés qui peut beaucoup aider. Il s'agit de la prononciation. Tous ces textes que je peux vous donner ne peuvent construire une certaine qualité de chant, ils peuvent, cependant, donner une intériorité. Mais pour construire il faut des moyens très pratiques et il y a un moyen très pratique de faire chanter ensemble, c'est la prononciation, parce que dès qu'on fait un peu attention à bien prononcer la voix s'engage autrement. On a des habitudes et souvent on déforme dans la vie courante, et comme nous chantons beaucoup nous avons tendance à faire entrer ces défauts de prononciation dans notre chant liturgique. Il serait donc bon, sinon utile de prendre la communauté, et d'apprendre à avoir une prononciation commune. Chaque communauté, en fait, a sa manière de prononcer et chaque nation aussi : il n'est pas question de demander à un catalan de chanter le « o » à la manière tourangelle ! Ce sont des régionalismes, des nationalismes.

Depuis un siècle, on s'est battu. Mais il faut distinguer. Le mouvement grégorien au début du siècle a promulgué une prononciation dite romaine du latin pour laquelle je voudrais donner deux précisions ; d'abord que la prononciation romaine du latin suivant les règles que vous trouvez dans les livres est fondée sur l'histoire, sur les manuscrits, entre autre le 'dg' pour le 'g' et non pas 'gu'. Mais cela vaut pour les consonnes. Tout ce qui a été donné sur les voyelles n'a rien de romain, sauf la question du 'u' = 'ou', mais tout le reste vient d'ailleurs.

Donc nous n'aurons pas grand chose à dire des consonnes, les règles sont connues. Dans le Graduel il y a un endroit où vous pouvez voir la prononciation du 'g'. C'est au samedi qui précède les Rameaux, p. 136 (*Collegerunt*), ligne 4. *gens*. Si cela se prononçait 'guens' le 'gu' se prononce au début de la syllabe, or si vous regardez le neume sur *tota* vous voyez qu'il a une forme spéciale, un peu bouclée, c'est ce qu'on appelle la liquescence qui désigne un phénomène selon lequel on commence à prononcer la syllabe suivante sur la finale du mot précédent. Si c'était *guens* on ne peut pas, par contre avec *gens* on le peut. C'est le phénomène de ce que l'on appelle la liquescence antécédente.

La liquescence

La liquescence est **liée à l'unité du mot**. Ce phénomène nous montre la précision, le souci de la prononciation, le respect des mots. Ici on commence à prononcer la syllabe *dgens* quand on est dans le mot précédent. Ce phénomène se produit avec trois lettres, le 'g' (regardez dans les Improprès, p. 176) ; le 'm', l'exemple se trouve dans l'introït de la Fête-Dieu : p. 377 *de petra melle* (je ne dis pas que cela se produit avant tous les 'm', la liquescence n'est pas un phénomène obligatoire, mais ici il est voulu, car ce phénomène met le mot plus en bouche, le corps colle à la Parole dans ce chant traditionnelle) ; et puis le 'n', exemple dans le Graduel p. 77-78 : c'est l'introït du premier lundi de Carême *Sicut...miserere nobis* (le deuxième). Ceci est à faire remarquer avec précaution.

Le but est de vous montrer que derrière cette exigence de prononciation, il n'y a pas quelque chose de froid, car il n'y a rien de plus dangereux que l'articulation froide : cela devient un chant syllabique. La prononciation participe à un soin à donner à la diction du mot. Là on voit que cela va tellement loin que l'on commence à prononcer la consonne sur la syllabe précédente. Donc les règles de prononciation dite romaine du latin, sont des règles qui portent sur les consonnes.

On ne peut pas confondre le Latin de la composition grégorienne, c'est-à-dire le Latin du VIII^e siècle avec le Latin de la composition peut-être romaine du V^e, puis avec le Latin de Cicéron. Une langue change surtout sur huit ou neuf siècles. Nous ne sommes pas devant une langue vivante, nous n'avons pas, nous, grégorianistes à assumer l'unité de la langue latine dans l'espace et dans le temps. Mais cette prononciation romaine est attestée comme la prononciation d'une région qui a parlé latin.

Par contre, je finis sur la question des consonnes et de la liquescence, phénomène lié à la prononciation qui va se trouver lorsque que l'on a ces trois lettres 'm', 'n', 'g', ou bien lorsqu'on a certaines rencontres de consonnes ou bien lorsqu'on a des semi-voyelles : alleluia. Ce sont les moments où le changement des organes vocaux provoque une interruption du souffle vocale et où la continuité de la musique amène à voiser, à sonoriser. C'est un phénomène tout à fait naturel. Rien n'est plus étranger au chant grégorien que ce trou entre les syllabes quand on veut trop articuler.

Donc ce phénomène est lié à l'articulation des consonnes, mais aussi à **certaines positions mélodiques** ; il y a des contextes mélodiques où vous ne trouverez pas de liquescence ; et il est lié encore à **l'intention du compositeur** de souligner quelque chose, de donner une certaine expression, vous l'avez vu avec *petra melle*, *miserere nobis* qui est une répétition, or ce ne sera que le dernier qui sera marqué par la liquescence. Il y a aussi la communion : *Passer*, p. 306. Cette communion n'est pas simple, (pour les amateurs de modalité, c'est un mode amphibie ! Elle oscille entre le premier et le troisième mode) : *Turtur*, il y a là une intention expressive du mot ; *turtur* est une onomatopée, mais le compositeur ou le chanteur joue avec. Quand je dis 'le compositeur' ou le 'chanteur', il n'y a pas de distance, la composition n'est pas théorique, intellectuelle, c'est le mot écouté, et vous voyez les conséquences liturgiques et spirituelles que cela appelle.

Exemple de déclamation : *Puer* (p. 47)

cujus imperium : Comment interpréter cet uncinus sur *im* ? C'est un phénomène oratoire où on va retenir un instant le débit, comme dans un barrage, on fait monter l'eau pour faire monter la pression afin d'avoir sur l'accent quelque chose qui n'éclate pas mais qui rayonne. C'est une nuance de nuance et dès que vous la faites, vous la perdez.

La liquescence n'est pas une chose à exagérer. Par contre cela doit nous apprendre à soigner la prononciation : c'est-à-dire que comme dans les instruments à cordes lorsque l'archet ne touche plus la corde le son s'en va, c'est le sens d'avoir en permanence le son dans la bouche ; depuis le premier instant où le son apparaît jusqu'au dernier mot, il y a un *continuando*.

La question des voyelles

Dans nos monastères circulent des règles. En 1983, dom Jean Claire m'avait demandé de chercher les règles pour former les lecteurs et j'ai eu la curiosité de chercher l'origine de ces règles : j'ai alors découvert que les règles qui circulent pour la prononciation des voyelles sont les règles de la prononciation française. Autrement dit, on nous apprenait à chanter le 'o' avec deux couleurs, le 'o' fermé et le 'o' ouvert, variantes qui existent en français. Il n'y a donc pas le même absolu que par rapport aux consonnes. Le plus important est de chanter tous, dans un chœur, de la même manière. Lorsque l'on cherche tous la même couleur de voyelles, on peut approcher d'une pose de voix commune.

diphthongues

Il y a des voyelles et il y a quelques diphtongues. La diphtongue, en latin, c'est une première voyelle qui dure tout le temps du son et une deuxième voyelle qui s'articule au moment du changement de syllabe. Donc la couleur dans *Euge*, est donnée par la première lettre. Chez nous s'il y a une deuxième lettre avant le syllabe le son est ouvert. Ceci n'existe pas en français, d'où la difficulté. Ce ne sont pas des choses à apprendre en communauté mais individuellement. L'essentiel est que tous les chanteurs pensent à bien prononcer ensemble et à cette occasion un certain nombre de choses vont passer, parce que c'est le texte.

L'accentuation

L'accentuation, par rapport à ce que nous avons vu, cette cantillation, ce texte, cette parole qui vient animer la voix, c'est le dynamisme vers le haut.

Il y a dans la cantillation deux dynamismes :

1. La cantillation est une ligne horizontale qui a un dynamisme vers le bas : ce sont les ponctuations qui amènent les phrases les incises à se terminer au grave
2. et il y a un dynamisme vers l'aigu qui est propre à chaque langue qui est l'accentuation.

Comment formuler ce principe de l'accentuation ? La réponse que j'aime est celle de Cicéron dans son traité de l'art oratoire¹² : *Est autem in dicendo quidam cantus obscuria*. Il y a dans le dire un certain « obscuria ». C'est difficile à traduire, c'est un chant un peu caché, un chant latent. « Il y a dans le mot un chant caché, en effet, la nature comme si elle modulait le discours des hommes a dans tout mot *posuit acutam vocem*, un son aigu, entre la dernière et l'antépénultième syllabe ». Donc un chant dans le dire qui est animé par un son aigu.

Selon la position de l'accent dans le mot, le rythme du mot sera différent. Cet accent qui est à l'origine une élévation mélodique va jouer avec d'autres paramètres suivant les époques de la langue parlée. Dans l'ancien Latin, il joue avec la longueur des syllabes, dans le Latin plus tardif, celui qui va nous retenir davantage, la position de l'accent dominera avec une certaine intensité. En résumé, dans le chant grégorien, il y a trois caractéristiques pour l'accent, variables selon les couches de composition et selon les pièces :

- ❖ La hauteur mélodique, qui serait comme l'étymologie de l'accent. Le mot accent viendrait de *ad cantum*, pour le chant.
- ❖ La longueur, qui est resté dans les hymne, du moins certaines.
- ❖ L'intensité.

Il y a une formulation excellente, du moins tout à fait nuancée de cela dans le livre de Jacques Viret :

*La langue latine s'est transformée au cours des siècles et l'analyse du répertoire grégorien ne saurait être effectuée par rapport à ce que nous savons de la langue classique de Cicéron ou d'Horace. L'état de la langue auquel se réfère le vieux fond grégorien est celui de l'époque post-classique caractérisée par de profondes mutations : disparition de la quantité, et renforcement de l'intensité.*¹³

Cela concerne surtout les endroits où la liturgie est exclusivement en Latin. Dans les oraisons, dans les préfaces et dans les textes ecclésiastiques, il y a ce qu'on appelle les *cursus* qui sont l'ordre des clausules des syllabes accentuées, de césures qui se produisent, par exemple :

¹² cf. *Esthétique grégorienne*. dom Ferretti

¹³ Jacques Viret : *Le chant grégorien*, 1986. ch 5 p. 140

gratiam tuam quæsumus Domine mentibus nōstris infūnde. Il s'agit d'un cursus de cinq syllabes, un accent, une finale, une césure, et un mot accentué au centre. Ces *cursus* ne dépendent plus de la quantité, ils sont nés sous la dominance de l'intensité.

Ces deux processus, disparition de la quantité et renforcement de l'intensité de l'accent, sont sans doute corrélatifs à notre époque et sont apparus dès le III^e siècle. La quantité des syllabes, indépendante de l'accent dans la langue classique se subordonne à lui, en raison de son importance rythmique. La longueur s'est alors reportée sur les syllabes toniques et la brièveté sur les syllabes non accentuées. Phénomène qui contribuera à engendrer les langues romanes. Parallèlement l'accent du mot qui à l'époque classique était vraisemblablement marqué par une élévation de la hauteur de la voix accuse sa valeur intensive, de sorte que la syllabe accentuée se prononce dès lors avec une force d'émission accrue. Sur ce point le témoignage des grammairiens sont parfaitement explicites¹⁴.

En résumé, il y a donc trois composantes, mais nous trouverons selon les pièces des choses un peu différentes. Ce qui va dominer dans le discours mélodique, c'est la hauteur. Très souvent la syllabe accentuée va être au-dessus des autres. Sur la feuille vous avez de nombreux exemples de ce genre :


 N°1 : *In cymbális Benesonántibus*

Ici il y a certainement une différence entre l'accentuation officielle du mot *cymbalis*, tel qu'il est écrit dans les livres et l'accentuation étymologique, venant du grec et qui est passé même dans les autres langues, en français *cymbale*. Cela arrive souvent avec les mots exotiques.

Ensuite vous avez une petite collection d'exemples où l'on voit le mot latin :


 N° 2 : Sapiéntia :

Exemple pédagogique qui fait comprendre la forme du mot latin qui en soi est un mouvement logique et qui va devenir un mouvement rythmique et aussi un mouvement mélodique. Tant qu'on n'a pas entendu la dernière syllabe, on ne comprend pas le mot. On peut penser que logiquement, il en est de même pour la mélodie : la mélodie ne prend son sens que lorsqu'on arrive à la dernière syllabe, ce qui est étonnamment vrai. Dans le répertoire grégorien, on pose les mots sur des notes particulières de l'échelle. La fin d'un mot ne sera jamais posé sur un endroit peu solide : c'est l'architecture modale.

Les exemples parlent d'eux-mêmes, reprenez le 1^{er} exemple : nous sommes en mode de Mi où le n° 2 de 4^e mode, ou encore le n° 5 : *Innuebant*

Il n'y a pas que les finales d'un mode qui soient modales, on va se poser aussi ailleurs. Ceci est un premier critère pour distinguer les pièces non anciennes. Quand la théorie modale s'impose à l'Occident, on ne pense plus que par elle : en 1^{er} mode, on finit en Ré. Au moment de composer une pièce en 1^{er} mode, on fera bien attention à ce que toutes les cadences intermédiaires soient sur Ré : c'est la systématisation. Dans les pièces anciennes, en 1^{er} mode, les cadences sont toujours en dehors de Ré, parce que lorsqu'on est sur Ré, c'est fini. Il est important de voir que lorsqu'on analyse le texte, la mélodie dans sa structure, le mode ou la mélodie dans son ornementation, on retrouve toujours les autres éléments : ces trois éléments vivent en symbiose.

¹⁴ idem p 140.

Dans une vidéo que j'ai faite sur le chant grégorien, il y a une erreur lorsque j'ai dit que le mot est un mouvement, car le mot aurait pour étymologie *Motus*. Et tout le monde m'a cru, sauf un professeur d'étymologie de Strasbourg, qui m'écrit une page de compliment et à la fin dans un petit postscriptum : « L'origine du mot « mot », ce n'est pas *motus*, c'est 'mote' 'mute' que vous trouvez dans « motet », c'est ce qui est dans la bouche ce qui sort de la bouche ».

Regardez l'antienne n° 8 : *Venite benedicti Patris mei* : Tous ces mots, sauf un, suivent cette loi que l'accent chante au-dessus du reste du mot et en particulier au-dessus de la finale.

C'est important. Dans cette approche on privilégie et on a privilégié, dans les années 70-80, le mot : ce qui est vrai, magnifique et profond. Mais attention au danger pédagogique. Le chanoine Jeanneteau et dom Jean Claire ont beaucoup contribué à la valorisation du mot surtout avec cette découverte des finales modales, ce qui est très éclairant sur la composition du répertoire, avec comme risque de faire chanter un certain nombre de chœurs en coupant après chaque mot. Or une phrase n'est pas un ensemble de mots juxtaposés. Cela correspond à ce que je vous disais ce matin : à vouloir trop articuler on ne prononce plus. Or un mot n'est pas seulement une juxtaposition de syllabes, c'est un mouvement interne, une animation. De même j'ai entendu des communautés où on ne sait pas sortir de la phrase : cette fois les mots n'apparaissent plus, dans la phrase on n'a plus que la courbe générale.

Question : Comment faire pour que les mots soient vraiment les mots et ensuite la phrase soit vraiment la phrase ? Où se poser ?

R. La question est difficile. Dans la pédagogie au cours du XX^e siècle, il y a eu plusieurs directions, et on a rencontré des difficultés, en particulier lorsqu'il y a eu un début de rupture avec la méthode de Solesmes, fin des années 60, et cela s'est produit en particulier, lors du changement de maître de chœur de Solesmes alors que l'enseignement du Père Cardine s'était répandu dans le monde entier.

Pour ne pas aller dans une approche uniquement sémiologique, qui était la tentation des élèves de dom Cardine et qui n'est pas satisfaisante dans les résultats, s'est élaboré un discours sur le mot latin, un discours appuyé sur les travaux de dom Jean Claire et du chanoine Jeanneteau et on a alors hyper-magnifié le mot, sans s'en rendre compte ; on a obtenu un style dans beaucoup d'endroits où la phrase a perdu sa ligne, pour, en quelque sorte idolâtrer le mot.

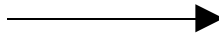
Le phénomène de déposition de chaque mot a quelque chose de très contagieux... C'est une erreur pédagogique, parce que premièrement, le mot isolé n'existe pas et les mots vivent uniquement en phrase. Je vous raconte une histoire. Il s'agit d'un concours entre deux philosophes, l'un dit : « J'écrirai la lettre la plus courte », (c'est une histoire entre Rousseau et Voltaire). Le premier dit : *Eo rus*, je vais à la campagne, le second répond : *I*. Mis à part ce cas là, il n'y a pas de mots isolés. En pédagogie, quand on magnifie un élément, on est sûr qu'un an ou deux ans après, si on n'a pas apporté des correctifs, le groupe chantant va multiplier cela par dix.

En y réfléchissant, les mots ne vivent pas seuls et je pense que le seul niveau logique valable est la phrase.

Trois niveaux : la syllabe, le mot, la phrase.

Il s'agit d'une pédagogie à trois niveaux : la syllabe, le mot, la phrase. Pour le plaisir analysons *Puer* en mot : on va voir comment de ce fouillis de notes sortent des points lumineux. La fin des mots vont toujours se poser sur les cordes constructrices du mode.

Puer : ré ; *natus est* : do ; *nobis* : ré = mot par mot



Ou bien vous pouvez analyser : *Puer natus est nobis* : ré

Filius datus est : ré do la do

L'accent chante, tout est possible pour lui.

Si vous secouez votre papier vous trouvez : *ré do la sol*. Cette analyse marche toujours. Sinon, c'est que la pièce est mal reconstituée. Vous remarquez cette solidité des finales ; parfois il n'y aura qu'une seule note sur la finale qui équilibre tout le mouvement du mot : *Rorate*, par exemple.

La phrase mélodique et la phrase littéraire avance absolument en symbiose.

La place de l'accent :

Les grammairiens du V^e et VI^e siècle employaient beaucoup l'expression *anima vocis*. Belle expression mais qui reste immatérielle ; je préfère dire : la vie, le mouvement du mot dans son sens mélodique, dans son ordre rythmique est généré dans l'accent. Toute la mélodie du mot vient de l'accent, il est source, il est celui, comme dit Cicéron, qui lance la mélodie dans le mot. D'autres disaient que l'accent est le germe, la semence de musicalité. Il y a vraiment une dialectique dans le mot entre l'accent et la finale, entre un jaillissement, une spontanéité, une invention mélodique vers le haut qui se passe sur l'accent, qui va avec le nombre de notes, qui va aussi avec la non-solidité, l'improvisation, et tout est récupéré sur la finale solide. Le discours mélodique se fait ainsi en lançant les accents et en récupérant sur les finales.

Dans cet ordre-là, selon la position de l'accent, il va y avoir une petite terminologie. L'accent se trouve soit sur la dernière, soit sur l'avant-dernière, soit sur l'antépénultième. Les premiers mots sont

Les **oxytons** : qui sont accentués sur la dernière syllabe, mots rares : *addhuc*, (*Resurrexi*), *benedic*, *illic* dans la liturgie de saint Laurent. Il y a aussi un certain nombre de mots d'origine étrangère comme beaucoup de mots hébreux : *Jerusalem*, *Jacob*, *Sion*. Communion p. 101. (communion où l'on voit très bien les procédés de la cantilation, et où il y a des mots hébreux accentué sur la dernière syllabe) : *Quis dabit*.

Si vous prenez vos feuilles à la page 2, *Ecce ascendimus*, le mot *Ierusalem* est latinisé = *Ierosolimam*, et donc passé à la mesure de l'accent latin.

Il y a aussi un certain nombre de monosyllabes signifant : *cor*, *rex* etc.

Les **paroxytons** qui sont accentués sur l'avant dernière syllabe. Si le mot n'a que deux syllabes, l'accent n'est pas écrit. Le problème vient avec les mots de trois syllabes : *sapíte*, *laudáte*.

Les **proparoxytons** : *apóstolus*, *Dóminus*.

Question : Comment parler aujourd'hui de la manière de faire l'accent ?

R. Cette loi du mot dans la phrase avec son accentuation, contrairement à ce qu'on a dit, n'est pas une loi absolue, c'est-à-dire que l'accentuation des mots est parfois obligée de se soumettre au rythme de la phrase, et le cas typique est la formule d'intonation. On verra dans les jours qui viennent, une antienne où tous les mots respectent la loi de l'accent, c'est rarissime.

L'accent apparaît dans la composition grégorienne avec trois caractéristiques : une élévation mélodique, un souvenir de la longueur, de la quantité et une certaine intensité. Ces trois caractéristiques varient selon les époques, selon les styles de composition.

Quand on dit au chœur de faire l'accent, en général, on obtient des choses matérielles.

Je peux vous proposer une pédagogie de l'accent, très bien mise en valeur, d'une façon indépendante par le maître de chœur du Barroux. Il faut :

- montrer des exemples qui donnent de bonnes idées (ce sera toujours réducteur, un peu théorisé) de ce qu'est le mot latin chanté :



In cymbalis benesonántibus

- faire expérimenter au chœur, faire sentir le rythme et ainsi associer les rythmes qui sont dans la composition et les rythmes qui sont dans le corps.

De façon concrète, on peut faire composer de petites mélodies. Par exemple, quand j'avais à faire préparer l'Invitatoire, je faisais chanter sur une note et en faisant monter l'accent d'un ton ou d'un demi-ton, de façon à faire découvrir les sensations que cela met en jeu. (On est très proche de la méthode Ward).

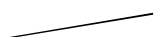
L'accent est une chose à sentir et à valoriser ensuite, dans chaque contexte, d'une manière différenciée.

Dom Gajard enseignait aussi que lorsqu'il y a un grand intervalle, on peut planer, c'est-à-dire faire chanter l'accent de manière que dans le chant de l'accent on sente cette tendance vers la finale.

Les différentes syllabes

Pour approfondir, on va donner aussi des noms aux syllabes des mots : on a **la syllabe d'accent**, on a le mouvement qui est lancé par le phénomène de l'accentuation qui se répartit sur tout le mot, mais qui dans les livres est marquée sur une syllabe, c'est la syllabe tonique. C'est la syllabe la plus importante en corrélation toujours avec la syllabe finale. Autrement dit, comme disait dom Gajard, « ce n'est pas l'intensité que vous avez donné à l'accent qui vous fait réussir à construire le mot, c'est quand vous faite sentir la relation d'élan à retombée entre l'accent et la finale ». Faire l'accent, dans la pédagogie, cela finira mal. Ce qu'il faut essayer de faire sentir, c'est cet élan à retombée. On ne devrait jamais parler de l'accent sans parler de la finale et ne jamais parler de la finale sans parler de l'accent.

Vous avez d'autres syllabes très importantes, celles qui se trouvent avant l'accent, quand il y en a, que l'on appelle les **syllabes antétoniques, prétoniques**. Elles sont importantes, dans l'optique que bien chanter un accent, c'est l'avoir bien préparé. Les prétoniques sont le lieu idéal de cette préparation.



Iusitificatióibus

Dans les phrases c'est la même chose, c'est un lieu important que cette préparation des sommets.

Et puis il y a un point délicat, la syllabe entre l'accent et la finale. Nous pouvons l'appeler **survenante**, ou **post-tonique**, **intermédiaire**. Vous trouverez d'autres noms plus savants dans l'*Esthétique grégorienne* de dom Ferretti qui est un livre irremplaçable. Cette syllabe est le monnayage de l'accent sur la finale, autrement dit elle est la syllabe par où passe l'énergie de l'accent pour se déposer sur la finale. Donc elle n'est pas la finale, il vaut mieux la penser du côté de l'accent. C'est la seule solution cohérente avec le répertoire. Elle ne doit pas être abrégée, sinon on casse le rythme du mot, mais elle n'est pas non plus à alourdir. Dans les Proparoxytons cette syllabe est toujours brève. C'est donc une syllabe de passage, à traiter avec délicatesse.

Vous avez les formule finales que l'on appelle redondantes car sur l'accent elles font déjà entendre la note finale. Dans un paroxyton, le neume, plus ou moins développé est sur l'accent, par contre pour le proparoxyton, le neume passe sur la post-tonique, ce qui veut dire que cette syllabe est bien du côté de l'accent puisqu'elle prend la mélodie de l'accent. C'est le lieu principal où les mélodies grégoriennes ont été défigurées à la Renaissance, car on n'admettait pas que les mélodies puissent être ailleurs que sur l'accent. Matériellement l'accent est sur *Dóminus* et la mélodie est sur 'mi'. Même dom Guéranger¹⁵ hésitait beaucoup sur ce sujet dans ses discussions avec le chanoine Gontier.¹⁶ Très honnêtement dom Guéranger a dit que « si les manuscrits le disent, faisons ce que disent les manuscrits ». [p. ??? notes complémentaires au sujet de la syllabe].

Les mots longs

Il y a eu une querelle sur la question des **accents secondaires**. Vous avez deux types d'accents secondaires : l'accent secondaire qui est pris en remontant de deux en deux ; cela existe, et c'est le plus fréquent. Il y a une exception lorsqu'il y a trois syllabes avant l'accent comme le mot *oratiónem*. Dans la pratique de la composition grégorienne, on voit que l'accent a été mis sur la première syllabe. Ainsi l'accent secondaire peut se trouver soit sur la première syllabe du mot, soit de deux en deux en remontant depuis l'accent.

Dans **les mots composés**, c'est plus difficile, je ne pense pas que l'on puisse donner une règle habituelle. Le mieux est de suivre ce que dit la mélodie.

Dans le même ordre d'idée il faut signaler la **compensation que les scribes font par rapport aux syllabes** un peu faibles du point de vue de la sonorité. Vous avez un exemple très net dans une des antiennes du 1^{er} Janvier et dans bien d'autres : *Mirábile mystérium*. (On voit ici le domaine des exceptions). Partout on a tendance à faire *Mirábile*. Si vous regardez les neumes des manuscrits qui nous donnent des précisions, il y a un appui sur *Mi-* ; Le scribe a voulu compenser, parce qu'il sait que les chanteurs vont grossir le 'a' par rapport au 'i', car le 'i' est une voyelle faible et froide par rapport au 'a', or le 'a' est l'accent. Donc le scribe ajoute un signe sur cette première syllabe pour qu'on la grossisse. Et il ne met rien sur le 'a' car toute personne connaissant le Latin fera de soi-même l'accent, il est inutile de le compenser. Donc on trouve des phénomènes de ce genre dans la diction de certains mots longs.

Il y a un mot long qui n'accepte jamais la précipitation, c'est le mot composé de miséricorde. Dans le répertoire grégorien, quand on applique des formules légères sur le mot *misericordia*, jamais ces formules ne seront fluides, ce qui arrive pour n'importe quel autre mot. Donc il y a des lois, des directions générales, et ensuite chaque pièce, chaque contexte doit être analysé pour lui-même.

¹⁵ Dom Prosper Guéranger 1805-1875

¹⁶ Chanoine Augustin-Mathurin Gontier, du Mans. 1802-1881

Les fausses accentuations

Vous avez aussi, par rapport aux grammairiens, les fausses accentuations. Dans l'antienne : *Nolite iudicare... iudicavérítis* a mis dom Gajard, mais les manuscrits ne disent pas cela : ils disent : *iudicáverítis*. Les grammairiens officiellement accentuent *iudicavérítis*, mais à l'époque où l'on mettait par écrit les manuscrits de chant grégorien on accentuait *iudicaverítis*. Que faut-il faire ? il y a un dilemme.

Je vous montre aussi un petit livre où vous trouverez des choses intéressantes, c'est *La sémio-esthétique du chant grégorien*, d'après le *Graduel neumé*. C'est sans prétention : dom Cardine avait publié, avant le *Triplex un Graduel neumé* et dans les marges il avait fait quelques annotations, on a édité les exemples : les barres déplacées, les mots accentués sur la dernières syllabes, les mots étrangers, les fausses accentuations etc.

Autre exemple d'une contradiction entre l'accentuation officielle et celle qu'impose la musique : dans le Cantique *Vinea* de la Vigile Pascale : les grammairiens mettent l'accent sur *ví*, et les musiciens sur *né* : *vinéa*.

Les cadences redondantes : *Sede a dex-tri-is me-is* (cf Gr. Juravit)

Dans la cadence redondante, il y a sacrifice du mot ; le mot se sacrifie à la phrase. Ce qui est grave c'est de faire une cadence redondante quand il n'y en a pas. Comme dans le Credo I, le moins défiguré de tous. Quand nous voyons deux notes à l'unisson à la fin d'un mot, nous en faisons une cadence redondante ; quelques fois même si elles ne sont pas à l'unisson. Or, dans le répertoire ancien, la cadence redondante, ça n'existe pas. *Saepe expugnaverunt me a juventute me-a*.

Dernier son, modal, conclusif, sur la dernière syllabe. Il n'y a pas de raison de doubler la syllabe qui précède.

Patrem omnipoten-tem » / et in *u-num* / Deum de *De-o* / de Deo *ve-ro* / *sa-lu-tem*...

Pourquoi des points en certains cas et non en d'autres ? Je pense que celui qui a mis ces points ne savait pas.

Doubler la note d'accent comme sur *Pilato*, c'est faire une cadence redondante là où il n'y en a pas. On n'a pas de manuscrits ; pour tout le répertoire de l'office on a des centaines de manuscrits, et un seul qui donne les signes rythmiques (Hartker). On a transféré de façon indue sur le répertoire de l'office une réflexion qui était légitime, je crois, sur le répertoire de la messe. Autrement dit, l'écriture neumatique n'est pas une écriture musicale ; c'est analogique ; mais les signes dits rythmiques, c'est encore plus analogique. Un épisème dans un Graduel, ça n'a pas du tout le même sens que dans une antienne quasi syllabique. Si l'épisème est sur un neume d'un seul son (monosonique), il n'a pas le même sens que sur un neume de deux sons. Dans la cadence finale d'antennes à la rigueur... Quand j'ai travaillé sur l'antiphonaire, j'avais étudié calmement cette question des signes rythmiques et j'avais soumis une petite question très prudente à Dom Claire : je lui avais montré le point à la fin d'une phrase. Il m'a dit : « Celui-là, il est parfaitement explétif. Donc, il faut laisser aller »...

Les notations du manuscrit de Hartker¹⁷

Exemple : 2^e dimanche de l'Avent : *Ecce Dominus noster cum virtute veniet ut illuminet oculos / servorum suorum, alleluia*¹⁸. Pourquoi s'arrêter après *oculos* ? Hartker note *statim* après le mot *oculos*...

Dans les endroits dangereux, le scribe intervient. C'est la seule indication dans toute l'antienne qui ait un intérêt. Le reste...

Il y a des choses moins indiscutables dans les petits signes donnés dans les manuscrits :

*Ecce veniet Dominus celeriter ut sedeat cum principibus statim et solium gloriae tenea*¹⁹.

C'est un timbre qui se divise avec ses quatre incisives. Hartker invite à ne s'arrêter nulle part. On touche aux limites des indications agogiques de ce genre. Le rythme n'est pas renversé, la structure de la mélodie de cette antienne reste dépendante de son texte et dans le texte, il y a bien des césures.

Le mode respecte cela en allant poser, comme toujours après l'intonation sur *Do*, la première incise sur *Ré*, en faisant chanter la deuxième incise autour de *Ré*, et en faisant chanter le rapport *Ré-La* pour introduire la dernière incise.

Quelqu'un qui se jetterait sur l'indication du manuscrit détruirait l'antienne. Ces petites indications ont été mises plutôt pour adapter, corriger un abus. Prudence. Cf. les épisèmes de *Tecum principium*. L'épisème n'est pas un signe rythmique, il est correction, précision par rapport à un contexte.

Le signe rythmique mis par Hartker l'est une fois, ça ne veut pas dire que les autres fois, il n'y a pas le même souci : Le Père Ménager, paléographe avisé, qui a vu énormément de choses dans les manuscrits, avait étudié l'intonation *Do-Ré-Ré-La-Sib-La*. Il avait remarqué l'épisème sur le *La*. Et puis, grande énigme, voilà qu'arrivé à telle page du manuscrit l'épisème disparaît ! Pourquoi ? Le manuscrit n'est pas systématique : il l'a fait un certain nombre de fois ; cet épisème est en quelque sorte superflu. S'il ne le met pas, ça ne change pas le sens (cf. P. Jean Claire « S'ils n'ont pas compris, il ne comprendront jamais »).

¹⁷ Hartker, moine de Saint Gall. + 1011 ou 1017. *Antiphonale officii monastici* n° 390-391 de la Bibliothèque de Saint Gall. Publié dans la *Paléographie musicale*. 2^e série. Vol. 1. Solesmes 1900

¹⁸ Antiph. 1934 p. 197

¹⁹ Antiph. 1934 p. 215

Dom Mocquereau

Les fondements de sa théorie rythmique

Le chanoine Gontier : Le chant est une lecture.

La question centrale de l'interprétation du chant grégorien commence

Hier je vous ai montré *La méthode de plain chant* du chanoine Gontier, premier travail fait à Solesmes et qui peut être résumé en une phrase : *Le chant est une lecture.*

La question centrale de l'interprétation du chant grégorien commence à se poser à ce moment-là, au milieu du XIXe siècle. Le chant donc est une lecture, bien prononcée, bien accentuée, bien phrasée, c'est la règle qui l'emporte sur toutes les règles, exceptée dans la mélodie pure (on verra ce qu'il faut en penser).

Dom Jausions, dom Pothier et *Les mélodies grégoriennes*

Cela a été suivi, très peu de temps après par l'entrée à Solesmes d'un moine qui avait déjà une pratique du plain chant, l'abbé Joseph Pothier²⁰. Jusque-là, les travaux de recherches avaient été fait entre dom Guéranger et le chanoine Gontier, sous la forme d'un dialogue. La pratique quotidienne du chœur des moines y aidait. Il y avait aussi un jeune moine, originaire de Renne, dom Jausions²¹, qui s'intéressait surtout à la copie de manuscrits. Dom Guéranger mit assez vite dom Pothier au travail sur la question de l'interprétation du chant grégorien, travail qu'il fera avec le père Jausions. Et ils travailleront, avec dom Guéranger à faire un nouveau livre, pour la Congrégation de France, qui sera un traité sur l'interprétation du chant grégorien. Nous savons par des correspondances et des témoignages qui sont restés dans les archives que dom Guéranger a vu ces travaux, mais la situation financière de l'abbaye à la fin de l'abbatiate de dom Guéranger était catastrophique et d'autre part les travaux de dom Pothier et de dom Jausions étaient tellement révolutionnaires qu'on pouvait se demander quel accueil ce livre recevrait. Dom Guéranger n'a pas osé. C'est son successeur, dom Couturier, qui va publier en 1880, le premier traité : *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*, par le révérend père dom Joseph Pothier²², édité chez Desclée.

Trois ans après, en 1883, le premier *Graduel* sera publié. Il est très peu différent du point de vue mélodique du *Graduel* du Vatican. Ce livre n'a pratiquement pas vieilli, il pose tous les fondements de ce qu'on a appelé ensuite l'« école de Solesmes », avec l'interprétation du chant grégorien sur la base de son texte, appelé alors le « rythme oratoire », maintenant on dit « style verbal ». Tant qu'il est question du rythme du texte, vous pouvez tout de suite appliquer ce qui est dit, par exemple, le fait de ne pas respirer entre un nom et son adjectif, à l'intérieur d'un mot, d'une formule afin de ne pas les couper. Ce sont des règles de base. Vous y trouvez aussi les premiers aperçus sur les neumes.

Antonin Schmitt

Dans cette ligne, il y a un moine très peu connu, Antonin Schmitt, qui a enseigné le chant grégorien aux Bénédictines du Temple. Son petit livre donne un enseignement basé sur la pratique

²⁰ Dom Joseph Pothier. 1835-1923

²¹ Dom Paul Jausions 1824-1870

²² Dom Jausions était décédé.

de Solesmes en 1880, et donc l'enseignement de dom Pothier, avec une foule de conseils pédagogiques – que je vous recommande –, et d'exercices concrets. Je le cite :

On détruit la fonction de l'accent en ne le faisant pas du tout, ou en le faisant trop, ou en le faisant sur une syllabe non accentuée, en en faisant plusieurs dans le même mot, en prolongeant l'accent. Dans le premier cas, etc...

Il y a aussi quelques touches sur l'ensemble dans le chant commun pour les groupes de schola, à deux ou trois qui sont percutantes ; il a une manière de dire les choses tout à fait merveilleuses. Je vous recommande beaucoup le deuxième volume de ce livre. Vous n'y trouverez pas trace d'épisème, il n'existait pas encore en 1885.

Les débuts de dom Mocquereau

Au moment où meurt dom Guéranger se présente à l'abbaye André Mocquereau²³, musicien qui participait à un orchestre qui avait le bénéfice de recevoir de temps en temps la direction d'un musicien parisien. Dom Mocquereau se met au travail sous la direction de dom Pothier. D'abord cela marche assez bien ; il dira au début du *Nombre Musical*, en 1908 :

Nous avons pu reconnaître le bien fondé des règles d'exécution proposées par Les mélodies grégoriennes de dom Pothier. À l'enseignement et à la pratique, elles nous ont paru naturelles...

Voilà la base du *Nombre Musical*.

Motivations de dom Mocquereau

Mais je voudrais vous expliquer maintenant les motivations de dom Mocquereau en écrivant le *Nombre Musical* et vous montrer une logique un peu originale. Dans l'introduction de ce livre, il écrit :

Mais insensiblement la pratique produisait un autre résultat assez inattendu. À mesure que croissait le sentiment des beautés du rythme grégorien, apparaissait en même temps chez les esprits cultivés le désir d'une connaissance plus approfondie. Tous voulaient analyser, expliquer les effets entendus.

Vous avez là un point important, c'est la connexion entre dom Mocquereau personnellement et le mouvement de restauration du chant grégorien à la fin du XIXe siècle et début du XXe avec les milieux musicologiques contemporains. Dom Mocquereau échangeait énormément avec Vincent D'Indy. Claude Debussy est venu à Solesmes, au temps de la transfiguration en 1892, passer deux jours : il mettait alors en chantier *Péléas et Mélissande*. C'est une fantaisie médiévale où il n'y a pas de vocalises, mais seulement des récitatifs avec des échelles qui étonnent pour la musique de l'époque. C'est en fait un office grégorien...

Donc première motivation : rendre compte (souvenez-vous qu'à cette époque, le Moyen Âge n'est pas de la musique : la musique naît à la Renaissance...) de la musique médiévale devant l'académie des musiciens européens.

Deuxième motivation :

D'un autre côté à mesure que le chant, s'éloignant de son point de départ, se répandait dans les séminaires, les communautés, les paroisses et échappait ainsi à l'influence directe de ses premiers maîtres se produisait en différents lieux des hésitations, des difficultés pratiques que seul l'enseignement oral d'un professeur initié pouvait distribuer.

²³ Dom André Mocquereau 1849-1930

Donc la deuxième motivation par rapport au mouvement grégorien, est la pratique. Derrière, il y a un nom qui n'est pas écrit, il s'agit du Père Louhnaud, qui écrit en 1891, un petit livre sur *L'accompagnement et l'exécution du chant grégorien*, dans lequel il est le premier à proposer l'organisation de toutes les clauses de finales en groupe de deux ou trois. Il n'y a pas de doute qu'il exerce une pression sur dom Mocquereau.

En face de ces faits, les meilleurs esprits furent d'accord pour constater les causes et apporter les remèdes. Il devenait évident que l'insuffisance des règles destinées à l'exécution du rythme musical oratoire assurer et l'imperfection de la notation neumatique, au moins pour les détails rythmiques, étaient les causes principales des difficultés et des échecs survenus. Les causes du mal une fois connues, les remèdes se trouvaient tout indiqués :

Premièrement, déterminer, préciser, développer la théorie rythmique jusque dans ses moindres détails...

Deuxièmement, fixer ce rythme au moyen d'une notation claire et précise..

Autrement dit²⁴, dom Mocquereau n'a pas comme aujourd'hui toute la vue sur l'histoire du chant grégorien, l'histoire de la notation ; il commence, il est même le précurseur. Il ne sait donc, pas encore que la notation que l'on trouve dans les manuscrits du Moyen-Âge n'est pas du même niveau que celle que l'on trouve dans les partitions du XIX^e siècle. Or dans ces manuscrits il trouve déjà, avec raison, toutes sortes de détails : les fameux épisèmes, les petites lettres, les neumes spéciaux. Et il pense que c'est la même chose que les précisions de la partition moderne, moins les allongements, les multiplications, les divisions, les croches. Il fait sortir tout cela des manuscrits pour le mettre devant le chanteur. Il fallait le faire.

Mais son propos dans *Le Nombre musical* va glisser... Je continue à lire quelques passages de l'introduction :

Le rythme et sa notation peuvent être donnés presque entièrement d'une manière objective. D'abord, nous en sommes en possession certaine de plusieurs principes fondamentaux de principes grégorien qui nous permettent de restaurer le rythme grégorien dans ses grandes lignes ... Il renvoie à nouveau au rythme oratoire, sur cette question.

Ces détails, nous n'avons pas à les inventer, ils étaient connus autrefois aussi bien en théorie qu'en pratique. Il y a en effet des lois d'une rythmique libre et naturelle.

C'est un postulat, il faut le savoir ; le *Nombre musical* repose sur ce postulat : *Il existe une rythmique libre et naturelle.* Il ne cherche pas la rythmique du chant grégorien, il cherche la rythmique libre et naturelle. Il précise, et vous allez voir la splendeur : *Le chant liturgique, il est vrai, appartient au genre rythmique libre.*

Premier appel de notes de tout le *Nombre musical* :

note 1 : Dans une étude, reproduite des « Harvard Psychological Studies » (vol. 1), contenant 16 expériences sur le rythme faites au laboratoire psychologique du Harvard College, le professeur Robert Macdougall s'exprime à peu près en ces termes : 'Je conclus donc, que les rythmes élémentaires se limitent à un très petit nombre. Il n'existe que deux unités rythmiques, composées respectivement de 2 ou 3 temps simples'.

La justification ne sera jamais redonnée. L'existence de cellules rythmiques de 2 ou 3 temps se fondent pour Dom Mocquereau sur les expériences faites en psychologie au Harvard College par

²⁴ Je ne suis pas en train de faire un procès à dom Mocquereau, mais j'essaie de comprendre ce qui s'est passé, car nous sommes tous confrontés à ses interrogations.

le pr. Macdougall à qui il fait une confiance absolue... Et on ne reviendra jamais là-dessus ! Et il n'invoquera aucun témoin ancien... C'est à retenir, c'est le premier point.

Place donnée à l'étude du rythme

Ce que je voudrais maintenant vous montrer, c'est méchant pour ceux qui font un peu trop confiance à Dom Mocquereau. Je vénère le personnage, mais le propos de Dom Mocquereau dans le *Nombre musical*, ne va pas dans la même ligne que les conceptions de l'Église sur la Musique Sacrée. Toujours dans l'introduction, p. 20, il va exprimer comment on va rentrer dans l'intelligence du rythme musical :

Avant même de parler du matériel oratoire et musical sur lequel s'appuie le nombre musical grégorien, nous commençons par étudier le rythme lui-même, s'il est permis de parler ainsi, c'est-à-dire dégagé, autant qu'il est possible, de tout ce qui peut le voiler, le compliquer, le dénaturer en ses principes fondamentaux...

Qu'est-ce que c'est que ça ? Qu'est-ce que c'est que cette matière qui est dégagée, et qu'est-ce que ces *embarras* et ces *complication* ?

Cette matière est sans contredit le son pur répété à l'unisson, ou, ce qui revient au même, une succession de simples voyelles.

D'où ces premiers exemples de Dom Mocquereau, pris sur les a – e – i – o – u...

À l'aide de sons et de voyelles, groupés conformément aux lois de la rythmique naturelle, nous assistons à la genèse du mouvement rythmique, à la formation des rythmes élémentaires, des rythmes composés, des incisives, des membres de phrase, des phrases, des périodes. Ces notions premières entrent dans l'intelligence des lecteurs avec d'autant plus de facilité qu'ils n'ont à s'occuper que du rythme, et du rythme seul, sans s'embarrasser (devinez de quoi !) ni des intonations mélodiques, ni des textes liturgiques...

Et si l'on n'avait pas compris, il va continuer (p. 21),

Ces premières connaissances (que nous avons acquises sur le rythme pur)... sont ensuite appliquées à des matières plus complexes, à la mélodie d'abord, c'est notre 2e partie. À la mélodie vient s'adjoindre, dans une 3e partie le texte liturgique dont l'influence sur le rythme (quand même !) est décisive pour la compréhension parfaite du nombre musical grégorien. De là un rapide coup d'œil sur l'histoire du latin ecclésiastique et de sa nature rythmique.

Voyez... c'est l'exposé du plan du *Nombre musical*, et vous savez que l'étude du texte ne viendra que dans le volume II, qui est paru vingt ans après, largement sous l'influence de Dom Gajard qui, lui, est toujours resté, quel que soit l'enseignement qu'il a pu donner ici ou là, le maître du texte : il a fait chanter la parole.

J'arrive à la p. 32 (on est à la première partie du chapitre 3), on n'a pas encore eu de note après Macdougall...

Article 2 : marche à suivre dans l'étude du rythme...

Après cet exposé, on comprendra aisément la citation de M. Vincent d'Indy : » Le rythme est l'élément primordial, on doit le considérer comme antérieur aux autres éléments de la musique...

Moi, je connais quelqu'un qui aurait répondu : « Au commencement était la Parole »...

Il suit de là :

1°) que l'étude du rythme doit précéder celle de la mélodie, de la parole, de l'harmonie.

2°) que dans l'étude du rythme on aura toujours avantage à procéder du simple au composé... le son pur — sans mélodie, sans parole, à l'unisson — servira d'abord de sujet d'étude... Débrouillez le rythme de toutes ces matières qui l'enveloppent, l'enlacent, et en font méconnaître la vraie nature : c'est le travail qui doit occuper d'abord l'étudiant.

Après qu'on aura reconnu les lois fondamentales du rythme, on l'étudiera dans ses rapports de plus en plus compliqués avec la mélodie, avec la parole, avec l'harmonie.

Bon, ça c'est pour le propos général. N'allez pas dire non plus que ça ne vaudrait pas la peine d'étudier le rythme en lui-même... Ça veut dire que dans le *Nombre musical*, vu l'usage qu'en ont fait les successeurs de Dom Mocquereau, il n'y a pas le projet de mettre sur la table une théorie *a posteriori*, une étude de la musique sacrée de l'Église catholique. Donc nous avons le droit de prendre nos distances...

Indivisibilité du temps simple

Chapitre 4, p. 37. Indivisibilité du temps simple en musique grégorienne.

Le temps simple est divisible ou indivisible selon les époques et les différents genres de musique ou de langage. L'art moderne divise et subdivise le temps premier, une croche par exemple, en doubles croches, triples croches, quadruples croches. Rien de semblable dans la rythmique grégorienne.

Point. Personne n'est invoqué !

Le temps simple y est indivisible, c'est-à-dire que sa durée normale, une fois déterminée, ne peut être divisée en durée plus courte, pas plus d'ailleurs que la syllabe latine qui lui sert d'appui et de règle.

Jamais on ne reviendra sur cette affirmation-là. Je ne dis pas qu'elle n'est pas pratique mais que, pour un ouvrage scientifique, il y a quelque chose qui n'est pas à la hauteur.

Question sur la non divisibilité du temps premier chez Dom Mocquereau.

Avec l'égalité des temps, est-ce deux notions identiques ?

R. Là-dessus, le discours de Dom Gajard est parfaitement ambigu, c'est-à-dire que dans les règles, les syllabes sont parfaitement égales. Et puis, dans les règles de style, on corrige... Je n'ai pas ici *Le Rythme musical*, on pourrait chercher. Mais ce sont deux notions tout à fait distinctes, il n'y a aucun doute, et qui ne viennent pas du même monde. L'égalité du temps premier, il emprunte ça à un musicologue allemand de l'époque : Hugo Riemann, les propositions qui sont venues après, dans D. Mocquereau, sont des propositions mensuralistes. D. Mocquereau, surtout D. Gajard, vont se défendre du mensuralisme en disant : nous sommes en rythme libre, à savoir que les mesures alternent de façon imprévue entre deux et trois temps. Les distinctions sont au début de la méthode de Solesmes (1949). Il existe deux sortes de rythme libre ; le nôtre est, dit-il, la liberté dans la succession des mesures.

Question sur les références du *Nombre musical*

R. Dom Mocquereau donne un grand nombre de citations et tout leur texte est en annexe. Les exemples qu'il donne sont plus liés à la poésie. Il y a des arts où les temps sont plus marqués comme dans la poésie ou dans la danse. Il faut regarder toutes ces réflexions : je ne peux les énumérer ; il y a énormément de citations de grammairiens ; Hucbald etc. ; les théoriciens du IX^e s. sont cités ; mais il n'y a pas une réflexion qui aborde la musique de ce point de vue-là. Il y a un

professeur de Conservatoire de région de Montpellier — il est bien placé pour connaître la méthode de Solesmes parce que son frère est à Triors... — qui en a fait une critique en règle ; ce sera publié dans les prochaines *Études Grégoriennes*²⁵. Ce ne sera pas facile et un peu compact. M. Maurin montre, en accord avec les grands musiciens d'aujourd'hui, en particulier avec les notions anthropologiques du Père Marcel Jousse, que la rythmique ne peut pas se résumer à arsis / thésis ; on ne serait plus que dans une notion très réduite du rythme musical qui ne se rencontre guère que dans la musique militaire. Il y a des musiques composées dans une essence rythmique binaire, bien-sûr, mais c'est très limité comme proposition. Arsis / thésis, ça ne peut pas suffire : il faut au moins qu'on trouve un troisième terme qu'on trouve dans *L'Anthropologie du geste*²⁶ du Père Jousse. ou dans les autres musiques ; la catharsis.

L'approche rythmique de D. Mocquereau — encore une fois, on ne fait pas son procès — est uniquement basée sur la quantité. Philosophiquement, ce serait une approche presque pythagoricienne. C'est une approche qui a pu avoir un certain succès ; on peut la comparer avec la mystique de la quantité que nous avons eu, nous, après la guerre : il n'y avait que la quantité qui comptait. Dans toute la période qui a suivi la deuxième guerre mondiale, la qualité n'a pas compté. Le retour à la qualité est venu après, avec la crise du pétrole et l'attention à l'environnement. Ceci apparaît dans le *Nombre musical* et c'est en contradiction avec les écrits précédents. En novembre 1896, il a été invité à faire une conférence à l'Institut Catholique de Paris pour présenter le chant grégorien. Il explique que le rythme est libre et il dit : on peut trouver des mesures de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six, de huit... il va jusqu'à seize. Donc, il y a eu des événements. Il en donne certains : deux pressions (on comprend) :

— la pression d'un dialogue avec les musiciens et musicologues de son temps, le souci de réhabiliter la musique médiévale, qui va fleurir tout au long du XX^e siècle. Il prend la musique médiévale avec les documents des X^e, XI^e, XII^e s. et il les analyse avec des concepts qui sont du XIX^e. C'est là qu'est l'erreur — On n'aurait pas fait mieux, sans doute...

— Et puis, la deuxième pression : la pression de la pratique (vous la connaissez !). Elle va contre une certaine qualité, contre une certaine finesse : il faut que ce ne soit pas trop compliqué...

Ce que nous disons, à Solesmes, ce que j'ai toujours entendu dire par le P. Cardine et le P. Jean Claire : quand vous avez un passage difficile, on compte ! C'est ce que les musiciens appellent « décomposer ». On ralentit, on divise le mouvement par deux, on tape... après on remet les choses dans leurs plis ; Mais ce n'est pas un système rythmique, c'est une pratique pédagogique.

Question sur arsis / thésis.

Le couple arsis / thésis est pris, dans la tradition en deux sens différents. D. Mocquereau l'a utilisé en confondant une fois ces deux sens. Ce qui fait que la confusion est définitive. Si vous voulez trouver la critique de ce détail arsis / thésis, vous chercherez dans un livre qu'on ne peut pas complètement conseiller, c'est le dernier livre de Jacques Viret *La tradition grégorienne*, où il y a beaucoup de choses à critiquer. Mais il y a une réflexion très sérieuse et très fondée sur la rythmique de D. Mocquereau, notamment par l'étude des textes et la confusion dans la terminologie, dont on ne sort plus ensuite : les ictus arsiques, les ictus thétiques...

Comme dit st Benoît, ce n'est pas un sujet sur lequel il est tellement nécessaire de s'attarder... Je ne l'ai fait que parce que je pensais devoir le faire. Le portrait de Dom Mocquereau subsiste parfaitement, en place d'honneur dans la « Paléographie musicale », avec la devise de ses travaux...

²⁵Bernard MAURIN, « Pour une anthropologie du rythme musical », dans *Études Grégoriennes* XXI. 2003. pp 151-170

²⁶ voir notes de l'article de B. MAURIN. op. cité

Le Père Gajard et la *Méthode de Solesmes*

Comme témoignages sur Dom Mocquereau, on a les enregistrements qui nous permettent d'avoir une idée. On voit que c'est très varié selon les cas. Et on a le témoignage des gens parce que le *Nombre musical* est un ouvrage qu'on ne peut pas mettre entre toutes les mains. Le Père Gajard, disciple de Dom Mocquereau, disant lui-même qu'il ne voyait pas de raison d'inventer d'avantage de choses, répand cet enseignement-là de façon pratique — il a voyagé dans le monde entier — et en 1949, sous la pression toujours de la pratique, il écrit la *Méthode de Solesmes*, qui est le résumé de ses conférences faites au Mexique l'année précédente. La méthode de Solesmes se répand. Ensuite, si vous prenez les articles du Chanoine Jeanneteau des années 50 dans la *Revue Grégorienne* : « Tout le monde est d'accord, si on fait comme la méthode de Solesmes, on ne chante pas comme à Solesmes. » Les gens disaient : « Vous ne faites pas ce que vous dites dans votre méthode. » On dit à Solesmes : il y avait un seul chœur qui chantait « comme Solesmes », aussi bien que Solesmes, c'était le chœur de Pierre Carraz de Genève. Mais Pierre Carraz passait quatre ou cinq mois de l'année à Solesmes... Donc il avait une écoute et ce qu'il transmettait à sa chorale, c'était plus une imitation, un style, qu'une théorie rythmique.

Quand le Chanoine Jeanneteau, en 1957, a publié l'article *Style verbal et modalité* (que je ne saurais trop vous recommander de méditer et d'intérioriser. On en reparlera dans la session sur les modes), le P. Gajard a demandé que ce numéro de la *Revue Grégorienne*²⁷, qui démolissait tout son enseignement, soit publié en double tirage...

Deuxièmement, je vous donne un exemple transmis de vive voix par le Chanoine Jeanneteau. Faisant entendre au P. Gajard l'Introït de Noël, *Puer*, chanté par les moines de Solesmes et mesurant le temps que durent certaines syllabes avec cet appareil fabuleux qu'était le rythmogramme, le Chanoine dit au Père : « Elle dure bien longtemps cette syllabe ? » et le P. Gajard de lui répondre : « Ça ne lui fait pas de mal, hein ? » Donc...

Je n'ai pas connu le P. Gajard, mais j'ai beaucoup écouté ses disques : je crois que dans beaucoup de ses pièces il y a une liberté immense par rapport à cette théorie-là. Ensuite, elle peut être pratique. Par honnêteté, n'allez pas me faire dire ce que je ne dis pas (ma réputation est irrécupérable...) : la décomposition des petites cellules de deux ou trois temps, qui détruit inmanquablement toute la ligne grégorienne, est pratique quand vous voulez assurer l'alternance d'un chœur dans la Psalmodie. Et là, je ne vous dissuaderai pas de l'employer... Dans un certain nombre de cas d'enchaînements, si vous comptez intelligemment, en sentant le rythme du mot... Les clausules de deux ou de trois se trouvent partout quand on arrive à la fin ; parce que le paroxyton et le proparoxyton sont des rythmes de base. Quand on est affronté à la rythmique du mot isolé, ça marche presque tout le temps. Le problème, c'est que le mot isolé, c'est très rare... et que ça ne construit pas une phrase. Celui qui m'a introduit au chant Grégorien à Solesmes, le Père Jorrot nous disait, à l'époque — très bonne image — : « Prenez une rose ; Dom Mocquereau, c'est l'analyse de la rose : pétales, sépales... ». « Analyser », ça veut dire « tuer » quelque part... L'analyse de Dom Mocquereau n'est pas tout à fait exacte mais en plus, comme analyse, elle ne permet pas de reconstruire l'être vivant.

Regards sur l'enseignement de D. Mocquereau

— Père Longeat : Je serais peut être un peu moins sévère que vous sur D. Mocquereau... Malgré tout, la base psychologique à laquelle il fait référence (les unités de deux et trois) risque quand-même d'avoir une certaine pertinence. Après, le problème c'est de savoir ce qu'on en fait...

²⁷ n° 4. juillet-août 1957

Il semble que son principe de départ d'étudier d'abord le rythme sans tenir compte du reste, en essayant de faire rentrer le reste ensuite, est à priori fautif. Mais ça n'invalide pas complètement le fait que cette unité psychologique reste pour nous, dans le langage, quelque chose qui existe. Ne serait-ce que pour marcher... Si on est dans une conception moderne tels que nous sommes, marqués par les approches du rythme qu'on nous a enseignées, comment harmoniser notre savoir avec cette donnée de base ? Je ne sais pas ce que veut dire l'expression « rythme libre » : Chacun va avoir son interprétation du rythme du mot, de la phrase... Que faire de cette référence psychologique, anthropologique, du fait que, pour marcher, il faut mettre un pied devant l'autre ? Il y a des unités multiples qui sont nécessaires pour faire une longue marche.

— Père Saulnier :

Dans cette citation de Macdougall, ce que je voulais montrer, c'est que l'appui de Dom Mocquereau n'est pas, comme on l'a laissé entendre, dans les auteurs médiévaux. Ce n'est pas dans une tradition musicale qu'il prend cela.

Mais le deuxième point, c'est surtout le mouvement : c'est-à-dire que, à remonter de ces appuis, on ne construit pas. Par contre, si on prend toute la réflexion qu'il fait sur la construction de la phrase, si on la prend à partir du haut et si on descend, cela c'est tout à fait nourrissant et valide. Mais on ne pourra pas partir de petites cellules pour construire. Autrement dit, c'est l'ordre dans lequel il présente les choses qui fausse tout parce que, la base, c'est la phrase — verset biblique ou phrase mélodique —, dans laquelle on va trouver des éléments d'intelligence partiels : par exemple, au milieu de la phrase, on n'aura que la moitié du sens, la moitié du discours mélodique, une suspension, etc. Donc, Dom Gajard, interprétant cela dans un livre que je ne conseille pas quand-même, les *Leçons sur la rythmique grégorienne*²⁸, pour montrer l'essence du rythme grégorien prend comme exemple « A-do-ro te de-vo-o-te » : il arrive à placer les appuis rythmiques au contraire du texte (et il prend comme exemple de mélodie qui illumine le répertoire grégorien une pièce... d'une autre époque). C'est l'ordre dans lequel on va qui n'est pas très réaliste. C'est une approche un peu platonicienne. Alors que l'approche ecclésiastique, le discours magistériel à propos de la musique sacrée, de plus en plus, va aboutir au XX^e s. à la notion de chant sacré lié aux paroles, et non pas à une analyse dans laquelle la Parole devrait entrer.

Le neume, chant de la syllabe

Vitalité du neume

On a besoin des neumes : le neume, c'est le chant d'une syllabe, dans sa synthèse mélodique et rythmique. Dans toute note et dans tout groupe de notes, il y a un mouvement et une vie.

J'aurais pu comprendre cela le jour où je suis rentré dans la vie monastique parce qu'il y a un petit prodige qui s'est produit ce jour-là, le 11 juillet 1980 : pour le centenaire de la naissance de st Benoît, on a chanté la messe à Solesmes dehors... On a apporté un petit orgue électronique parce qu'on ne peut pas chanter sans accompagnement chez nous, et le Père Claire a accompagné. Il ne peut pas accompagner et diriger en même temps. On a mis la schola, pour ceux qui connaissent, dans le couloir du Prieuré qui rentre dans le cloître, derrière un grand rideau, et le Chanoine Jeanneteau a dirigé la messe de st Benoît. On a pris des photos de la Communion : *Semel juravi* (Triplex p 492). On pouvait voir le neume à l'état souriant : les torculus dont la panse est en train

²⁸ *Notions sur la rythmique grégorienne*, 1935.

d'éclater... On a pris une photo au moment où le Chanoine est en train de faire chanter à la schola... *sicut luna*. J'ai la photo, et j'ai le témoignage des chanteurs : à la fin, le Chanoine leur a dit : « Vous avez vu ce que vous avez fait sur *luna* ? et les deux petits chantres : « Ah... on a tellement vu que vous vouliez qu'on le fasse qu'on l'a fait ! »

Dans un neume, vous avez une vitalité ; un neume, ce n'est pas des notes. À l'époque où on dessine les neumes — dans Hartker en l'an 1000 et, dans le Cantatorium, en 930 environ —, on ne sait pas ce qu'est une note. C'est lorsque les théoriciens et les scribes vont avoir écrit les petits points et les signes caractéristiques de la notation que le concept de note va apparaître. Avant, le neume c'est un *continuum*, c'est un mouvement, un geste vocal ; à tout instant on va quelque part, on ne s'ennuie pas...

La première note d'un neume.

Dans *La Méthode de Solesmes*, il était rappelé que l'ictus tombait sur la note avant le *quilisma*, etc... et sur la première note du neume, s'il n'y avait aucune indication. Dom Gajard appelait l'effet donné par l'application de cette règle : « un petit trottement sans grâce ! » Effectivement, si vous mettez vocalement un appui sur la première note des neumes, c'est fini, vous en avez partout. On devrait mettre un minimum de règles pratiques au début des livres de chant grégorien, par exemple :

La première règle de style est de ne pas mettre d'ictus sur la première note d'un neume !

On serait alors, beaucoup plus dans la vérité, car « ne pas faire quelque chose » n'introduit jamais de matérialité.

Dom Cardine dans l'introduction à l'*Hymnaire* dit que la dernière note d'un neume tend à récupérer la valeur syllabique. Ceci donne des interprétations qui vont jusqu'à doubler la note, or c'est faux. Le chanoine Jeanneteau avait trouvé une façon beaucoup plus élégante d'exprimer la même réalité. Il disait : « Ne jamais sacrifier la dernière note d'un neume ». Ainsi, vous n'induisez pas chez le chanteur le désir d'ajouter.

La dernière note d'un neume

De fait, la première note d'un neume n'est jamais la note la plus importante. Vocalement, logiquement, modalement, sémiologiquement. La note la plus importante d'un neume, celle dont on ne peut se passer et sur laquelle les mots et les modes s'articulent, est toujours la dernière. Chanter ainsi permet de découvrir la phrase mélodique.

Dans la deuxième partie de *La Méthode de Solesmes* : « les règles de style », dom Gajard expose des choses étonnamment intelligentes. Lorsque la mélodie fait chanter le mot, celui-ci n'est pas une simple succession de syllabes, c'est une relation d'élan à retombée entre l'accent et la finale : *in vasis súis* (Ex.de l'antienne *Quinque prudentes virgines*²⁹).

La valeur de la dernière note d'un neume

On l'a mesuré avec la sémiologie. La préface de l'*Hymnaire* en parle avec des mots terribles... « Elle tend à récupérer la valeur syllabique »... Vous vous rendez compte ! Ce qui est vrai, c'est qu'à la dernière note du neume se joue quelque chose de capital : la solidité du mot, la

²⁹ Antienne du répertoire cistercien

transmission du flux vocal d'une syllabe à l'autre. C'est pour cette raison qu'on trouve là la liquescence.

Question : Le salicus

Le détail de la forme du neume, des éléments neumatiques d'un neume ne sont que de simples nuances indiquées par les signes rythmiques ; les épisèmes n'affectent pas le rythme général. Vous avez un mouvement mélodique de trois sons qui montent, mais à l'intérieur de ses trois sons les nuances peuvent varier. Il peut y avoir un appui sur la première note : un *scandicus*, ou bien une deuxième note faible : un *quilisma* ou bien on peut avoir une montée plus directe, plus tendue, c'est le *salicus*, sans qu'il y ait d'insistance sur la première ou la deuxième note le mouvement est spécialement orienté vers la troisième note. L'*oriscus* indique une tension vers la note suivante, importante en elle-même ou comme corde.

Dans les manuscrits de Saint-Gall, ce neume s'appelle un *salicus*, neume de trois notes. Or tous les neumes montant de trois notes sur fa-sol-la sont écrits comme cela. En poussant les choses à l'extrême cela ne veut rien dire. Autrement dit, il y a la forme spéciale du neume dans la montée indique simplement la tension normale dans la montée du neume et rien de plus. Ce n'est pas une variante d'un autre tracé. Là aussi vous voyez qu'on est très loin de ce que l'on disait avant le père Cardine, de la manière de faire les ictus.

« Signes rythmiques et signes rythmiques »

Le Père Cardine a fait un article qui s'appelle *Théoriciens et théoriciens*³⁰ ; et bien moi je dis « Signes rythmiques et signes rythmiques »... La bataille sur les signes rythmiques est perdue d'avance, elle n'a aucun intérêt parce qu'on ne parle pas de la même chose.

La première distinction est entre les signes rythmiques présents dans les manuscrits et ceux qui ne le sont pas. Ceux qui ne sont pas présents dans les neumes sont les épisèmes verticaux et les points. Le point d'abord, qui est censé, dans la théorie de Dom Mocquereau, doubler le son, n'apparaît même pas dans les manuscrits. C'est une interprétation d'autres signes (La longueur interprétative des cadences, il y met un point). L'épisème vertical n'existe pas, en fait dans les manuscrits.

— Signes rythmiques des manuscrits

Ce qui existe dans les manuscrits, c'est l'épisème horizontal. Dom Mocquereau a reconnu l'épisème horizontal, qu'il rencontre dans les manuscrits, mais il n'a pas reconnu (ou n'a pas pu : on ne va pas faire son procès) d'autres signes rythmiques qui sont aussi importants. Je pense qu'à la place d'un épisème sur une clivis, on peut mettre un *tenete*. Ou bien un *celeriter*. Ces signes, il ne les a pas pris en compte. La forme spéciale d'un neume, un *oriscus*, par exemple, la différence entre la bivirga, la tristropha, il ne l'a pas prise en compte. Encore une fois, on ne fait pas son procès. Il l'a dit lui-même : il aurait voulu les prendre, et c'est « la mort dans l'âme » qu'il y a renoncé pour des raisons économiques : un signe de plus dans une police, ça coûte une fortune...

³⁰ *Études Grégoriennes* II. 1957. pp 27-35

— Signes rythmiques absents des manuscrits

D'autres signes rythmiques ne sont pas dans les manuscrits, ce sont les barres, grandes, petites, moyennes. Je vous montrerai quelques exceptions, quelques signes de phrasé dans les antiennes.

Donc, signes rythmiques qui sont dans les manuscrits et signes rythmiques qui ne le sont pas : on n'a pas le droit, il n'est pas honnête, intellectuellement, de les confondre.

Signes agogiques

Deuxième distinction : signes rythmiques ou signes agogiques.

Je pense que les mots nous trompent et qu'il y a quelque chose qui n'est pas honnête à parler de signe rythmique à propos de l'épïsème ; parce que l'épïsème n'indique pas le rythme. Le rythme est dans la parole, dans la mélodie et, à la rigueur, dans le neume. Autrement dit, dans le mouvement mélodique ascendant de trois sons, s'il y a une nuance agogique sur une note, ce n'est pas de l'ordre du rythme. C'est ce que les musiciens appellent « le tempo du tempo », c'est minime, un micro-rythme. Et quand nous faisons travailler nos chœurs, qui sont des professionnels parce qu'ils chantent pendant cinq heures tous les jours mais qui ne sont pas des musiciens professionnels, il y a erreur sur la matière de leur demander des micro-nuances s'il n'ont pas fait d'abord le rythme. Ce qui est important dans un scandicus c'est d'abord de faire les trois sons qui montent et qui sont bien orientés. Il y a un rythme de base qui est de suivre le mouvement du neume. Ensuite, si l'on a fait cela, alors oui, mettons des nuances agogiques... Ne confondons pas une grande barre et un épïsème de nuance. Il est très difficile de rendre compte de toutes ces nuances agogiques. D'où le problème des éditions. J'ai préparé quelques exemples dans l'office pour vous montrer que c'est très difficile de donner cette notation hyper-précise comme le demande Dom Mocquereau, ne serait-ce que pour l'office.

Pédagogie des signes agogiques

Chaque fois que se rencontre une difficulté dans la lecture du répertoire, essayez de la résoudre non pas en termes quantitatifs de neumes (ici, il y a un épïsème, un oriscus...) mais en termes de déclamation.

Exemple : l'antienne *Omnes sitientes, venite ad aquas*. (1er dimanche de l'Avent)

— Concernant le phénomène de la liquescence (*Omnes*), décomposez-le vous-mêmes en pensant « continuum vocal », continuité, liaison (Ou alors, comme faisait ce cher Monsieur Morin, prêtre sulpicien canadien que certains d'entre vous ont dû connaître : *Be-ne-di-que-ta tu...*). Il n'y a jamais de « ...me » avec la liquescence en « m » (cf *Juravit...ordinem Melchisedech*). Dans les livres, vous allez trouver des épïsèmes : *Omnes sitientes venite...* Ils sont dans les manuscrits qui donnent les épïsèmes. Pour bien chanter, le chœur n'a pas besoin de l'épïsème de *Omnes* : vous avez ici une note qui va avoir à équilibrer tout le mouvement ample de *Omnes*. Vous retrouvez le fait que les finales de mot viennent se poser sur les endroits où le mode se conclue.

— Sur *venite* par contre, quelle pédagogie avoir ? Par l'intermédiaire de cette virga épïsémée que le manuscrit de Hartker a placée, ce n'est pas tant l'accent, la syllabe qui est valorisée, c'est le mot. À chaque fois que vous avez un signe agogique qui marque une des syllabes, pensez tout de suite, en pédagogie, à parler du mot. L'idée du compositeur, c'est de faire chanter le

mot « venite ». Ce qu'il a marqué sur la syllabe d'accent, si vous le faites juste sur cette syllabe, c'est raté. Saupoudrez-le sur le mot. Or ça, c'est ce pour quoi on va au chœur et qu'on chante...

—... *Quaerite Dominum* Pes quassus. Il y a vraiment à soigner la « tension vers... », faire un « super podatus ». De toute façon, cela va durer ; il est à l'articulation du mot, il est à l'articulation de l'accent et du reste du mot, il est l'endroit solide sur lequel les syllabes vont s'enchaîner. Derrière, il y a l'idée que le *fa* est important en premier mode. En pédagogie, si vous leur dites d'allonger la note d'en haut, c'est fichu ! Peut-être qu'il faut leur dire de ne pas la sacrifier. La dernière note d'un neume ne peut jamais être écourtée, sinon, elle casse le mot. Et maintenant, ce que vous faites sur ce pes quassus, faites-le sur tout le mot. L'accent est là où jaillit la mélodie du mot mais il vaut pour tout le mot.

Questions :

Peut-on imaginer une édition avec une portée et simplement les neumes.

R. C'est un peu l'idée sous-jacente à Solesmes depuis le P. Gajard : perfectionner l'écriture en quatre lignes ; le P. Gajard a introduit les oriscus, les tristropha ; ses successeurs ont essayé d'aller plus loin...

N'aurait-on pas pu faire l'économie des barres ?

R. C'est difficile. Les barres ne sont pas dans les manuscrits, mais ce sont des signes qui parlent bien aux gens d'aujourd'hui en montrant les grandes divisions logiques du texte. Donc elles sont au service de la division du texte. Mais, ceci dit, on verra des exemples où au Moyen-âge ils ne pensaient pas le texte comme nous.

Les barres sont les plus anciens des signes rythmiques : elles étaient dans les éditions de Solesmes à la fin du XIXe siècle et elles étaient dans les livres des religieux, car les religieux ce sont des gens qu'il faut toujours contrôler ! Chez les Dominicains et encore plus chez les Chartreux, il y a des barres partout. Dans les livres chartreux, vous avez une barre tous les mots ou tous les deux mots...

A-t-on la liberté de déplacer les barres ?

R. Les éditions antérieures datent de 1908. Il faut se dire que la redécouverte du chant grégorien n'avait alors que 50 ans, alors que nous avons 150 derrière nous. Donc ceux qui ont fait cela n'avaient pas la même compétence, la même expérience que nous. Dans le *Graduel*, il y a beaucoup d'incohérence dans les barres. Et dans des éditions récentes, il reste encore une grande incohérence : cela n'a pas été étudié, personne n'y a pensé, c'est dans les hymnes, par exemple. Mais il arrive un moment où cela devient insoluble : il n'y a pas de solution satisfaisante, parce que l'usager du livre « conventionnalise » ce qu'il voit. Donc il faut pouvoir lui dire : la grande barre c'est cela, la demi-barre, c'est cela le quart de barre c'est cela. Il reste que nous avons tendance à égaliser sur tout le livre le système des barres, le phrasé parce que la composition elle-même est différente dans un graduel ou un offertoire, soit une pièce très ornée et une pièce syllabique. Vouloir noter tout avec le même système est une contradiction pour l'esprit.

Il faut plutôt avoir un système de notation sobre, réduit et insister auprès de ceux qui vont le lire et l'enseigner et leur dire : « Attention c'est analogique ! » Le quart de barre, c'est une distinction, mais une distinction dans un mélisme qui fait une ligne, ne sera jamais la même chose

qu'une distinction que dans une hymne syllabique construite sur trois notes. C'est toute la composition qui est différente.

Quant au mot « liberté » de déplacer les barres... Oui, tout à fait ; la seule chose que je crains, c'est qu'on maintienne une approche juridique du domaine. Ce qu'il faut, c'est phraser la musique : certaines barres sont trop grandes, il faut leur donner un calibre plus petit. Celui qui dirige le chœur doit prendre ce travail à bras le corps : faire une analyse musicale des pièces et la transmettre à la schola et puis forger petit à petit une culture qui soit musicale, vivante, orale et non pas qui soit écrite dans les livres. Cela ne s'écrira jamais.

Certains épisèmes, les points ne sont pas toujours dans les manuscrits, ils viennent d'une interprétation personnelle, d'une interprétation théorique de dom Mocquereau.

Les épisèmes de l'antienne *Tecum principium*

Ça m'a découragé à jamais des épisèmes. Aux Invalides, il y a une rangée de canons ; vous savez ce qui est marqué en bas ? *Ultima ratio regum*, le dernier argument des rois... Quand vous aurez tout épuisé et que vous aurez encore un irréductible de l'épisème, vous lui amenez « *Tecum prince-pi-um in die virtutis tuae, in splendoribus sanc-to-rum ex u-te-ro ante...* ». C'est inchantable ; et c'est comme ça dans l'Antiphonaire monastique de 1934. Il n'y a pas de solution sinon de leur dire : c'est le jour où jamais de chanter ce verset-là avec une certaine ampleur ; on n'est pas au soir de Pâques avec des petites anecdotes.

La syllabe, référence rythmique

À propos de l'indivisibilité du temps premier, il y a une question fondamentale : il y a bien une base rythmique, un étalon rythmique, une référence rythmique dans le chant grégorien. Et si proche de nous qu'on l'oublie. Au cœur de la définition de ce chant. En améliorant légèrement la proposition du Chanoine Gontier, qui parlait de « lecture soignée et musicalisée » avec une idée de décodage : je dis que le chant est « une déclamation soignée et musicalisée de la Parole liturgique » ; l'étalon de référence — et il n'y en aura jamais d'autre — c'est la syllabe. Il vaut mieux éviter de rentrer dans des conflits de terminologie, de savoir s'il faut parler de valeur syllabique, d'étalon syllabique, du temps syllabique, c'est bon pour s'enliser. Celui qui dit un texte de façon soignée sait pertinemment ce qu'est la valeur de cet étalon syllabique. La composition grégorienne ne perd jamais de vue cet étalon. Une valeur de rythme de référence, celle de la psalmodie, celle que le chanteur connaît de tradition, expérimente jour après jour. Le chanteur grégorien est pris, conditionné, par ce rythme verbal. Lorsqu'il chante, il a tendance à faire des successions des syllabes. La valeur de référence rythmique, c'est cette syllabe-là, que l'on retrouve lorsque, par exemple, on place un neume de plusieurs notes. Que ce soit en latin, que ce soit en français, ça n'y change rien : dire la Parole, syllabe après syllabe, c'est ça la référence.

Syllabes de différents calibres

Ceci dit, on y regarde de plus près et on voit que les syllabes ont des tailles variées, des calibres différents.

La première chose à laquelle on est sensibles, parce qu'on est assez matériels dans nos approches, c'est la phonétique. De ce point de vue, il y a une différence : des grosses syllabes, les syllabes chaudes (« a », « o ») ; les syllabes froides (« i » ou « é ») ; et ceci est renforcé par les consonnes : celles qui magnifient la prononciation de la syllabe (on chemine vers la liquescence), et

d'autres qui semblent au contraire la diluer. Le Père Cardine aimait bien prendre trois exemples (j'en ai oublié un, mais je peux le reconstituer facilement) : *Ita Dominus* : ce sont des syllabes ordinaires. Et les syllabes trop légères, trop fluides : *fili impii*. Il y en a six et ça peut durer pourtant bien moins longtemps. Et puis : *non confundentur*, il n'y en a que cinq et ça dure beaucoup plus longtemps que six. C'est la première approche, vous la savez. Attention dans le style, à ne pas manger les syllabes froides et à ne pas faire exploser les syllabes chaudes ; rien de plus. Je vous ai donné l'exemple *Mirabile mysterium*. Un petit épisème sur *Mi...* pour qu'on ne fasse pas *Mirabile*. On soigne le mot. Ceci, c'est ce que tout le monde saisit à la première lecture.

Syllabes accentuées et finales

La valeur des syllabes change selon un autre critère qui, lui, est beaucoup plus important, qui n'est pas matériel, qui est beaucoup plus rationnel, beaucoup plus spirituel, du côté de la forme : selon la position, la fonction de la syllabe dans le discours. Vous avez deux syllabes privilégiées. Pour le cas où on voudrait trop matérialiser, on va se trouver devant une relation, dont je vous ai déjà parlé : vous avez l'accent, et la finale, inséparables l'un de l'autre. En tension dialectique l'un avec l'autre. Ces deux syllabes sont privilégiées ; elles ont un caractère de durée de poids, de force. Ce n'est pas la même chose un accent et une finale, mais ils se ressemblent en cela. La mélodie va se poser sur les finales, s'élancer sur les accents. On va avoir parfois de véritables articulations sur les accents. *Benedictus Dominus* ; *benesonántibus...* La valeur rythmique va se distinguer plus par la position et la fonction de la syllabe dans le discours que par leur phonétique. Voilà le premier point.

Tempo plus fluide dans les neumes

Deuxième point, pour tourner autour de ces questions de valeur rythmique et de syllabes. Lorsqu'on est dans un discours comme les antiennes qui encadrent la psalmodie (*Ecce nomen Domini, Ecce Dominus veniet...*) ce que le chanteur a dans l'oreille, sa référence, c'est le tempo des syllabes.

Lorsqu'il y a une note par syllabe, il n'y a aucune question qui se pose. Les syllabes vont prendre leur valeur rythmique en fonction de leur phonétique, bien sûr, mais en fonction de leur situation dans le discours.

Là où les choses changent, c'est lorsque plusieurs notes interviennent sur la syllabe (deux ou plus). Lorsqu'on arrive dans un neume, le tempo se fluidifie, parce qu'on garde le contact avec la diction, on est entré dans une syllabe qui va chanter un certain temps ; il ne va plus y avoir de consonnes, d'articulation syllabique : le tempo va passer légèrement plus vite.

Les trois valeurs de la syllabe

On a un étalon de référence, qui est la syllabe de la déclamation. Nous avons vu que, dans les pièces simples, semi-ornées du style des antiennes de l'office, Temporal et Sanctoral, l'épisème sur un groupe de notes signifie seulement qu'on conserve ce tempo. Cela signifie que, s'il n'y a pas d'épisème, lorsqu'on chante une syllabe, le tempo se fluidifie. Ce que vous voyez dans les neumes, habituellement, par des graphies cursives.

Dans les premiers temps de l'étude de la sémiologie où on a vu ces phénomènes, le Père Cardine a proposé une classification en trois valeurs :

— la valeur centrale, ce serait cette valeur syllabique moyenne.

— Et puis, on a peut-être en deçà un tempo plus fluide : il a parlé d'une « valeur diminuée ».

— Ou bien, on peut être plus fort ; c'est le cas de l'épisme sur une seule note dans les antiennes (*rex, cor...*).

Et le Père Cardine avait commencé à enseigner l'idée de trois valeurs : la valeur de référence, la valeur augmentée, la valeur diminuée. Vous trouvez cette explication dans la petite introduction du *Liber Hymnarius* (1983). Au bout de deux ans, l'édition a été épuisée, ils ont refait l'édition et éprouvé le besoin de changer (c'est toujours dommage ce genre de chose...) Ils ont maintenu la valeur syllabique moyenne, la valeur augmentée, la valeur diminuée, mais ils ont inventé la valeur « *diminutia* » « encore plus diminuée ». Et depuis, ça a jeté un flou complet sur cette question de l'étalon, de la référence rythmique. Voilà vingt ans maintenant que cette édition de l'hymnaire est parue. Je pense qu'on l'a sans doute rédigée un peu trop vite en voulant réagir par rapport à une situation antérieure, contre *Méthode de Solesmes*. Le Père Claire et le Père Cardine ont été un peu trop rapides. La réalité — on le sent bien à travers les pièces que nous étudions — est beaucoup plus nuancée. Et si vous devez mettre dans la tête de vos chanteurs qu'il y a cinq valeurs, je ne sais pas comment vont finir les classes de chant !

C'était tellement populaire qu'il y a un livre qui est sorti il y a vingt ans, le graduel Lagal (Laon-st Gall). C'est un hollandais qui a fait ça. Il a corrigé un peu les mélodies pour retrouver les versions plus authentiques en général. Et puis, il a dessiné des notes qui sont des carrés ou des rectangles, avec six gabarits. Toutes les notes de tout le répertoire sont classées en six valeurs. Dieu merci, ça n'a pas eu de succès et toute la gent érudite s'est jetée dessus pour le condamner.

Je crois qu'il faut laisser tout cela et garder cette ligne de crête : il y a une valeur de référence, celle de la déclamation. Le chœur la connaît, la retrouve tous les jours. Et puis, il faut dire que le mélisme se fluidifie, en comparaison de la récitation qui vient juste avant. Voilà pour le cadre de la syllabe.

Signification de l'épisme sur un neume de plusieurs notes.

Exemple des antiennes dites « *IV A* »

Dans certains cas, le compositeur ne souhaite pas que le tempo se fluidifie sur une syllabe, parce que le rythme de la composition est mémorisé par ses chanteurs. Le meilleur exemple de cela ce sont les antiennes que vous connaissez (Dans Hartker, le manuscrit de l'an mille, le premier manuscrit noté, il y en a une centaine...) : ces antiennes ... qui n'appartiennent à aucun mode d'après le P. Gajard. *Quaerite Dominum dum inveniri potest...* On a fait des tableaux³¹ et on a vu que dans cette antienne, qui est une sentence, un rythme — Je pense que Joseph Samson aurait dit un *nom*³²—, un être, une sorte de loi, de dicton bien frappé, on ne peut pas changer la mélodie. Quand le texte se raccourcit, on est obligé de mettre plusieurs notes sur une syllabe. Le chanteur, normalement devrait fluidifier son débit, mais la tradition l'en empêche parce que le rythme est syllabique. Pour signifier qu'on ne doit pas fluidifier son débit dans ces synèreses, le scribe de Hartker met un épisme sur les neumes. Autrement dit, dans les antiennes de l'office de ce niveau-là, quand vous voyez un épisme sur un groupe de notes, ça n'a jamais voulu dire de ralentir, d'insister, ça n'a jamais eu une prétention musicale mystique : il s'agit de vous dire : gardez la valeur de la déclamation.

³¹ D. Cardine *Sémiologie grégorienne*, p 22

³² En grec, *nomos* : loi, mode musical

et des- cen- det su- per nos (*Exspectetur.* p 218)

mo- or- su- us tu- u- us (*O mors* p 445)

C'est l'épïsème sur un groupe de notes. Sur un neume d'une seule note, l'épïsème a une valeur magnifiante : ce mot-là, renforcez-le, soignez-le. *Ecce Dominus veniet* ; le mot de l'Avent, on le magnifie, Hartker met un épïsème. *Eruclavit cor meum...* : même dans la psalmodie des versets d'Introït et de Communion, on met un épïsème sur ce mot *cor*.

Autrement dit le même signe a deux significations différentes dans les mêmes compositions selon qu'il est appliqué à des neumes d'une seule note et à des neumes de deux, trois, quatre notes.

L'éditeur, un théoricien.

Les options du nouvel Antiphonaire

Double signification de l'épïsème.

Question : l'ambiguïté du signe de l'épïsème sera-t-elle maintenue dans la nouvelle édition ?

R. Ce n'est pas parti pour...(cf l'antienne *Ecce Dominus veniet* : plus d'épïsème, mais une virgule). Ce qui serait possible — on n'en est pas là —, ce serait de mettre les neumes ; c'est une hypothèse à laquelle on pense sérieusement. Quand on aura l'approbation³³, on sortira l'Antiphonaire le plus rapidement possible pour rendre le service liturgique qu'on doit rendre. Mais ensuite, si on veut améliorer, ce sera plutôt en mettant les neumes parce que je ne me vois pas prolongeant une ambiguïté comme celle-là. Vous, vous avez compris, et vous allez me dire, mettez-moi l'épïsème là-dessus ; et je serai d'accord. Moi aussi, si je fais chanter un petit groupe, je vais le mettre l'épïsème. Mais l'immense opinion public dira : Pourquoi mettez-vous l'épïsème sur cette note et pas sur celle-là ?

L'éditeur : un théoricien

Dans un éditeur de musique, quelqu'un qui, comme on dit aujourd'hui, restitue de la musique ancienne, il y aura, qu'on le veuille ou non, un théoricien. Autrement dit, la manière dont j'écris ce qui n'est pas fait pour être écrit va le trahir. Tout ce que je peut faire, c'est voir que, d'une manière ou d'une autre, je vais trahir quelque-chose et choisir la trahison qui me paraît la moins grave... Comme pour la traduction. Mais ici, c'est plus fort parce que souvent il y a des correspondances entre les langues. Ici, on n'est pas au même niveau, celui d'un discours rationnel, comme c'est le cas d'une langue à l'autre.

En Occident, on va parler, quand on trace des neumes, d'une écriture cursive, ou bien anguleuse, appuyée. On peut faire glisser la notion depuis le tracé (cursif) jusqu'aux valeurs (fluides). Il y a une continuité notionnelle. En Lituanien, le mot « cursif », pour l'écriture, n'existe pas. On n'a pas trouvé comment transmettre le concept pour l'instant. Mais ici, on est sur un phénomène qui n'est pas d'ordre rationnel.

Les manuscrits, première théorisation ; la question du si bémol.

³³ L'Antiphonaire Monastique a été approuvé par la Congrégation pour le Culte divin le 6 février 2004.

L'autre exemple, c'est la question du si bémol

Tecum princi-i-pium : Quand vous ouvrez le Graduel Romain qui reprend l'édition Vaticane (qui a été faite par Dom Potier et reprend les livres de Solesmes de la fin du XIX^e, à peu de choses près), vous trouverez que cette intonation a toujours le si bémol : *Gaudea-a-a-mus*. Si vous allez voir l'Antiphonaire édité par Solesmes à la fin du XIX^e s., l'édition Vaticane de l'Antiphonaire romain publié en 1912, vous trouvez toujours le si bémol à ces endroits. Allez encore voir les livres de chant des Mauristes : si bémol, bien-sûr.

Puis, vous allez voir les manuscrits du Moyen-Age : en Espagne, en Aquitaine, au Sud de la France, les manuscrits anciens n'ont pas de signe pour le bémol. En Italie, dans le Sud, le Centre, même le Nord, ils ne connaissent pas le signe du bémol. Ils écrivent ré-la-si-la et savent en chantant si le *si* est haut ou bas.

Dans les manuscrits allemands, il y a eu un phénomène un peu particulier. Cette zone étant instable, l'ornement du la est monté (ré-la-do-la) pour rejoindre une zone plus solide dans l'échelle. Les manuscrits français (Metz ; l'Antiphonaire utilisé à Saint Maur des Fossés au XII^e s. ; l'Antiphonaire qui était utilisé à Saint Denis au XII^e s.) souvent, presque toujours, mettent un si bémol. Mais — Je prends le manuscrit de Saint Denis — *O Doctor optime ... Gregori-i* : si bémol. Dans les antiennes O, qui sont écrites toutes à la suite, la première, *O sapientia*, a le si bémol, et dans la deuxième, on ne l'a pas mis. On devait s'en rappeler sans doute. Puis à la troisième, on l'a mis... Autrement dit, ce que la tradition chante sans hésiter, le scribe, lui, n'a pas toujours la nécessité de le noter. Et tout le Sud de l'Europe a écrit cet intervalle sans le préciser parce que personne ne s'y trompait.

Jusqu'à 1934, partout, on a chanté mi-do-ré-la-sib-la. En 1934 (un peu avant), sous la pression certainement d'une préférence personnelle, sous la pression d'une musique médiévale naissante (il se devait d'être un peu exotique), le P. Gajard a dit : regardez les manuscrits bénéventins auxquels on fait tellement confiance, n'écrivent pas le si bémol... c'est qu'ils ne l'ont pas ! Il fait chanter mi-do-ré-la-si-la, et personne ne le contredit parce que personne n'a pensé à dire : pourquoi a-t-on chanté toujours d'une manière et aujourd'hui, au nom d'un témoignage scientifique, a-t-on changé ? Mais la musique n'est pas faite pour être écrite... le si bémol peut très bien ne pas être écrit...

Qu'est-ce que je fais, moi, éditeur du XXI^e siècle ? Si j'écris comme les manuscrits du Sud de l'Italie, tous les contemporains vont comprendre si bécarre, parce que, pour nous, ça s'écrit d'une autre manière, parce que la théorie musicale a évolué. Alors, qu'est-ce-que je fais ? Je fais de l'archéologie, j'écris comme au XII^e ? Ou bien j'écris si bémol et j'affronte d'autres critiques... Mais de toute façon, je vais mentir : si je n'écris pas si bémol, je ne respecte pas la réalité de ce qui était chanté. Si je l'écris, je ne respecte pas la vision élémentaire, du moins au premier degré, de l'archéologue : il n'y a pas de si bémol dans le manuscrit, pourquoi en mettez-vous un

Tout éditeur de musique ancienne est un théoricien. Et je pense que ça commence dès les manuscrits. Le meilleur exemple : l'uncinus de Laon, c'est une théorisation : c'est la valeur syllabique et on a créé un signe pour le dire.

La tradition allemande

La tradition allemande nous renseigne mais de ce point de vue-là, elle a une mélodie différente. La première édition de l'« *Ordo cantus officii* » a été publiée en 1983. L'année suivante les moines d'Einsiedeln ont publié l'Antiphonaire monastique dans le dialecte germanique. Le répons bref de l'Avent, IV^e mode, finit sur fa... Le « ré-la-do-la », ils ne le lâcheront pour rien au monde. Il y a quatre ans, quand les travaux ont repris, en 1998 ou 99, lorsque le Père Abbé Dupont

(c'est une petite indiscretion, mais je peux vous le dire !), devant les abbés Présidents, a annoncé son intention de lancer l'Antiphonaire monastique, l'Abbé d'Einsiedeln a dit : « Depuis quand on demande au Saint Siège de publier nos livres ! ? » Eux l'ont fait sans aucune autorisation ; je dis ça sans la moindre critique.

In illa die, stillabunt monte-es dulcedinem » : si bémol ; les chartreux ont toujours chanté ça. En Allemagne on va trouver *do*. Il y a un autre manuscrit, dont j'ai oublié le nom, qui a un si bémol. Dans tout le répertoire ailleurs, quand on a cette formule, elle est avec si bémol.. *Astiterunt reges terrae* (sib)... *adversus Dominum* (si bécarre). C'est une richesse... Aux premières Vêpres du premier dimanche de l'Avent, *Ecce nomen Domini*, on a déjà une formule semblable, à peine modifiée. Le jour où commence l'Avent, on introduit le mot du jour, *venit*, tellement fort que la mélodie échappe au cadre habituel du timbre ; *venit*, si bécarre, personne n'hésite.

In illa die *x* = *expectare* : c'est l'équivalent de notre quart de barre.

... montes dulcedinem *x* : Pas un épisème dans cette antienne.

Formules de conclusions des antiennes « O »

Leur conclusion pose un problème insoluble. Même dans la semaine qui précède Noël, vous avez des cadences qui ne sont pas homogènes entre elles : il y a plusieurs conclusions. Le cas est semblable dans *Ante luciferum genitus* (Ant. 1934 p 290)

do-ré- fa *mi-do-mi-ré*

mu-un-do ap-pa-ru-it

do-ré- fa *mi-do-do—mi ré*

mu-un-do ap-pa-ru—u- it

do-ré—fa *mi-do- do—fa-ré*

mu-un-do ap-pa- ru—u- it (chez les Allemands).

Ce que j'ai proposé, c'est que cette formule soit toujours la même, de manière à ce qu'on n'ait pas, la dernière semaine avant Noël, des cadences qui, pour la même mélodie, d'un jour à l'autre, sans explication, changent. Non qu'il y ait une version qui soit meilleure qu'une autre, mais quand on fait un livre, on est obligé de faire des choix, comme on l'a vu hier ; un éditeur, c'est toujours un théoricien.

Le si bécarre en IV^e mode.

Exemple de la version restituée du répons *Vidi speciosam*

La difficulté, c'est qu'on est habitués à la version où le IV^e mode a officiellement un si bécarre ; depuis 1934. Mais pendant plusieurs siècles avant, il ne l'avait pas — Il suffit d'aller voir l'Antiphonaire de la Congrégation de France. Avant, on chantait un si bémol. Sauf après les passages où le III^e mode impose tellement le si bécarre sur *inaestimabilis odor erat nimis, in*

vestmentis ejus : on reprend avec un bécarre ; ... *et sicut dies verni*. Et à *verni*, on retrouve le bémol. C'est ainsi dans les manuscrits bénédictins, Saint Maur des Fossés par exemple (XII^e s.)

Le si bécarre est dans le IV^e mode, dans le ton psalmodique. Voilà comment naît le IV^e mode (une partie) :

— *Lauda Jerusalem Dominum* mode de *Mi*, E

— Descente des finales une quinte vers le bas, *ré* : *Laudate Dominum de caelis* ; le ton psalmodique ne bouge pas.

— Et, plus tard, on varie : le ton psalmodique descend à la quarte, *mi* : *Rectos decet collaudatio* (*Psalterium* p 85). Et là, on ne trouve jamais le I^{er} ton psalmodique, mais toujours un ton avec *mi*. Pourquoi ? Parce que l'antienne naît dans son mouvement, elle naît du *La* qui appelle le *si bémol* au-dessus de lui, ce qu'on appellera le mode archaïque de *Mi*. Mais quand on monte de *mi* pour aller rejoindre *la*, en général on fait *mi-sol-la* : le ton psalmodique. Et ça, ça appelle le si bécarre...

— Dans le IV^e mode, à la naissance, vous avez le *si bémol*

—...et dans le ton psalmodique, vous avez le *si bécarre* !

Une vraie chirurgie. Si on en doute, on prend le ton solennel de l'Introït : *mi-sol-la-la la... sol-si...* avec des formules de *ré*. Donc, dans le IV^e mode, il y a la connexion du mode archaïque de *mi* et de *ré* sur le même point (Je ne dis pas qu'on peut déterminer tous les bémols et tous les bécarres).

C'est le dernier cas où j'ai résisté longtemps, mais j'ai été obligé d'admettre que les manuscrits (Saint Maur, etc.) ne se trompaient pas quand ils mettaient un bémol (cf. formules finales du *Subvenite*). Ensuite, en théorisant — à mon avis, pas avant le XX^e s. — on a imposé le bécarre ; parce que ça fait...plus viril.

But des notateurs des manuscrits : mémorisation ou contrôle ?

Il y avait en Europe occidentale différents répertoires de chants latins. Ils avaient en commun d'être en latin, dans le style que nous appelons chant grégorien. Ce sont des répertoires régionaux, locaux. Ils n'ont jamais été écrits, les premiers manuscrits datant de X^e siècle environ. Le milieu du VIII^e s. est marqué par une réforme liturgique : un nouveau répertoire apparaît, métissage de Romain par son texte et de Gallican par sa musique : on est de plus en plus persuadés aujourd'hui que ce n'est pas vrai. À quelques exceptions près, il est Gallican par sa musique. Donc il est nouveau. Et on a dit pendant vingt ans, pendant trente ans, que le répertoire a été mis par écrit pour assurer sa pérennité. Or cela ne tient pas : Le répertoire, on sait qu'il est né avant que Charlemagne soit empereur et on n'a aucun livre de chant avec des indications musicales, style neumes, avant les premières années du X^e s. Donc si on avait eu besoin de l'écrire pour le transmettre, on l'aurait écrit plus tôt. Il n'était pas nécessaire de l'écrire pour le transmettre.

Il faut faire rentrer la mise par écrit du répertoire et les premiers neumes surtout, dans une nouvelle logique. Les carolingiens ont voulu tout écrire. Ce sont des barbares éclairés. Le premier Siècle des Lumières, c'est la renaissance carolingienne. Ce sont des barbares, étrangers à la culture hellénique et à la culture latine. Ce sont des chefs militaires, des hommes de pouvoir, de petits nobles terriens. Ils ont conscience qu'avant eux, il y a eu des richesses et ils veulent les sauver. Pour

cela, ils font de l'archivage, ils recopient les traités de l'Antiquité, ils les éditent d'une manière qui permet de les commenter avec le système de la gnose ; ils les commentent, et tout y passe... Le cas le plus éclairant, c'est les traités de musique : il n'y est presque jamais question de chant grégorien. Il y est question d'accorder une corde de « monocorde » (on dirait aujourd'hui de violon). Mais, comment chanter le Grégorien, ils n'en parlent jamais. On a le témoignage le plus intéressant au milieu du IX^e siècle. Quelqu'un dit qu'il faut écrire de manière à codifier, montrer par écrit ce que l'on chante. « Il existe bien des notations, mais tout le monde sait bien qu'on ne peut pas chanter avec ça : il faut déjà savoir la musique. » On les connaît, ces notations, ce sont les notations régionales. « Et moi, je proposerais d'écrire une lettre pour chaque son. »... Il propose son système, qui ne débouche pas ; aucun système ne débouche.

Donc il semble que la mise par écrit du répertoire soit une sorte de nouvelle approche du chant qui consiste à le « manger » (je cherche encore les mots pour le dire) par l'écriture. La musique, elle n'est pas faite pour être écrite, elle n'est pas dans les livres, comme la Liturgie n'est pas dans les livres. C'est une action humaine, ça ne peut pas s'écrire. L'écrire, dans cette civilisation, c'est le meilleur moyen de prendre le pouvoir sur elle, de la contrôler. On arrive au même phénomène que dans le domaine des lois. Précision, jurisprudence... l'épiscopat, c'est ça.

Le cas le plus significatif, c'est le manuscrit d'Einsiedeln (vers 960). Allez voir l'intonation de l'Offertoire de la Pentecôte. Au-dessus de la première syllabe, une main a écrit un petit *i* (sur le Triplex vous ne le verrez pas). Une autre main, avec une encre différente, avec une taille différente, a écrit un *s* par-dessus. Une année, le... ? maître de chœur ? je ne sais comment l'appeler, celui qui tient l'armoire des livres a fait écrire là une lettre. L'année suivante, il a trouvé cette lettre inadaptée, il a fait écrire une autre lettre par dessus. Vous avez beaucoup d'indications comme ça : *celeriter, mediocriter*... Ce ne sont pas des choses qui apparaissent au chœur : ils ne l'emportent pas, les chantres ne l'ont pas. C'est un témoin qui est dans l'armoire, un témoin auquel on peut se rapporter pour dire : c'est ça qu'on fait. Ça n'était pas possible dans le domaine musical alors que ça l'était dans celui des lectionnaires, des cérémoniaux, les « *ordines* ». Avec ce système-là, la musique va être un tant soit peu contrôlable. Je pense que c'est ça, la raison (je balbutie) : faire rentrer dans une culture du contrôle.

Fixation du répertoire par les théoriciens médiévaux du XI^e s

Je vous ai montré que, dans les antiennes, l'épiscopat sur un son isolé a une signification différente que lorsqu'il est sur un neume de plusieurs sons. Donc, la musique n'est pas dans les signes. Mais si vous connaissez la convention, ça ne vous gêne pas. Même chose avec l'orthographe française : ça a été fixé à un moment donné pour dire « il y a ceux qui savent et il y a les autres... ». C'est un parallèle, il ne faut pas le forcer plus.

Il y a un autre phénomène : la codification, c'est pour les neumes ; le répertoire que vous voyez codifié dans un manuscrit (cf. Triplex) est possédé, fixé, chanté par le soliste, la schola. Un peu plus tard, à partir du XI^e s., apparaît une autre codification, qui a une autre essence : c'est la fixation des érudits (des « ...ologues », musicologues, paléologues etc. ceux qui font un discours sur ce que font les autres). Dans l'histoire de la musique, il y a deux courants qui se côtoient en permanence, qui communiquent assez peu. Ceux qui font de la musique et ceux qui en parlent (En ce moment, je suis dans le deuxième courant...). Les musicologues, c'est la critique de disques, si vous voulez. On est incapables de chanter et de jouer, mais on peut tout dire sur tout. On arrive à enfermer le répertoire dans des lignes.

Le travail qu'ont fait les théoriciens médiévaux à partir de ce milieu du XI^e s. va partir dans toutes les directions. Le but, c'est d'enfermer le son dans un carré, un point, un signe. Faire rentrer dans les boîtes ; le contrôle par l'investigation scientifique. Nous rejoignons cette musique — et la

seule, c'est celle du geste chanté dans la Liturgie — et nous n'avons que ça pour la chanter. Nous faisons un déchiffrement, un décryptage, une interprétation. Ça rejoint toutes nos études de philosophie : le Quadrivium est plein de choses comme ça. Tout le milieu monastique a baigné là-dedans avec un objet chanté au chœur, de façon assez naturelle, traditionnelle. Et, dans le scriptorium, à côté, des gens qui réfléchissent là-dessus, qui regardent ce que chantent les autres (parfois eux-mêmes) à travers les catégories de la musique grecque ancienne (avec les erreurs de traduction en latin...).

L'époque carolingienne, c'est la plus haute de tout. Peut-être est-elle dépassée maintenant avec un autre changement technologique (on est dans l'ordre technologique). Elle crée son écriture, la Caroline.

Notes sur plusieurs pièces

Répons *Stirps Jesse*

Vous connaissez le lyrisme avec lequel le P. Gajard parle de ces répons, c'est presque du Victor Hugo. Les trois répons *Solem justitiae* (Ier mode), *Stirps Jesse* (Ile mode), *Ad nutum Domini* (IIIe mode) ont été composés pour la fête patronale de la cathédrale de Chartres qui est la Nativité de Marie. Ce sont des répons qui ont été composés tardivement à l'époque de l'évêque Fulbert. Chacun possède un mélisme important un peu avant le fin : rappel du *Jubilus* qui annonçait la fin.

Le premier répons, *Solem justitiae*, est le plus inamovible de tous parce qu'il a le mot *hodie*.

Exemples de suppressions de passages antisémites

Ad nutum Domini possède un passage vaguement mais réellement antisémite : *Sicut spina rosam, Judea genuit Mariam* — comme l'épine a produit la rose, la Judée a engendré Marie. Comparaison poétique ? on sait qu'il y a d'autres compositions dans le répertoire ancien ou un peu tardif où il y a des propos semblables, peu respectueux de la question juive.

Un de ces passages a été supprimé dans la Séquence : *Victimae paschali laudes*. Vous vous êtes peut-être demandé pourquoi, quand on arrive à la fin de la Séquence, le balancement ne marche plus. Il manque une phrase qui a été enlevée, je pense pendant le Concile de Trente : *Magis credendum est Mariae veraci quam Judaeorum turbae fallaci* — Il vaut mieux croire Marie la véridique que la foule des Juifs menteurs.

Vous avez, dans le même genre, le répons qui est actuellement aux premières Vêpres de l'Annonciation, qui est le répons soit du 2 février soit de l'Assomption : *Gaude virgo Maria*, qui met fin à toutes les hérésies ; c'est un très beau texte, une belle mélodie aussi, faite pour chanter le mystère de l'Incarnation. Dans le verset vous trouvez : *Erubescat Judeus infelix qui dicit... que Jésus est né de Joseph*. C'est vraiment un courant qui a existé.

Venons-en à *Stirps Jesse*, le plus beau de tous sans aucun doute. Il avait tellement impressionné Pierre le Vénérable qu'il en a fait faire un *Benedicamus Domino* pour les grandes fêtes (c'est à dire, sans doute, les nôtres plus la Transfiguration). Ce répons s'est répandu à toute vitesse dans toute l'Europe. Il n'est jamais rentré au Bréviaire Romain. Dom Guéranger l'a fait rentrer au Bréviaire Monastique.

Je vous le montre pour le mélisme (*almus*). Pour une pièce de la fin du XI^e s., il n'y aura jamais de neumes, ni d'épisèmes, de points et de toutes ces choses-là ; seulement une analyse mélodique. Avec, dans les mélismes un petit souvenir de la composition par mots mélodiques. Dans ce neume, ne pas respirer mais distinguer les motifs, les petits mots qui le construisent. Vous remarquez qu'on ne se pose jamais ailleurs que sur la tonique, la finale du mode. C'est la mode nouvelle pour composer. Dans tous les livres, c'était marqué : bien affirmer le mode.

Répons *Descendit* (Nativité du Seigneur)

Il est descendu du ciel envoyé depuis la ville, la cité, la citadelle du Père, il est entré par l'oreille de la Vierge, dans notre région, revêtu du vêtement de pourpre et il est sorti par la porte d'or, lui qui est la lumière et la splendeur de toute la création, la fabrique du monde.

C'est le vrai répons de Noël, celui que nous chantons dans la liturgie a été défiguré par toutes les époques est une correction, car ce texte-là ne peut pas venir d'Occident, il ne peut venir de Rome ; mais il était certainement chanté dans les églises des Gaules très influencées par la liturgie orientale dans l'antiquité. C'est un texte poétique qui se rattache par plein d'endroits à l'Écriture Sainte, mais qui n'est absolument pas de l'Écriture Sainte. Ces textes-là effrayaient les contrôleurs de l'orthodoxie occidentale, à Rome et surtout à Lyon, où l'archevêque Agobard écartait tous les textes de ce genre. Celui-là il n'a pu l'écartier à cause de sa popularité, alors il l'a modifié. Vous connaissez ce que cela donne. Quand le texte est allongé vous avez des récitations tout à fait filandreuses, qui utilise des termes sans doute parfaits et orthodoxes pour la théologie, mais tout le charme du répons est perdu.

Nous allons le lire une fois. Une bonne manière de rentrer dans le rythme, c'est, dans cette dimension de la parole, de ne pas commencer par la musique, mais cependant il faut y venir vite, car dans les bonnes pièces, dans les pièces du vieux fonds, la mélodie et le texte s'entendent toujours parfaitement. Mais pédagogiquement, pour vous, quand vous préparez une pièce que vous allez avoir à enseigner, et ensuite, même par exemple avec la schola, il est important de la faire dire. Ainsi dès le début vous allez obtenir la synthèse. Ici, par exemple, la moitié des chanteurs sont tentés de chanter : *Descendit*. La mélodie fléchit et c'est terminé. Or la phrase est ici : *Descendit de caelis* C'est aussi cela que la mélodie veut faire aussi ; si on a bien lu le texte ainsi, il y a des chances qu'en le chantant il sera en place puisque la musique sert le texte.

La première chose est vraiment de lire ; ensuite on perfectionne en se rappelant que le latin est une langue accentuée. On fait chanter délicatement les accents au passage. Alors petit à petit, on commence à sentir le texte on est mieux dedans, on a la parole en bouche. C'est le minimum pour pouvoir commencer à chanter.

Question : Quel a été le créateur pour le répons *Descendit* ?

R. Pour ce répons c'est une schola, un petit groupe de chanteurs, ou un soliste.

Il est bon de regarder un peu comment se présente la mélodie : *Descendit de caelis*, on n'ira pas plus haut, toute la pièce va descendre ; il est important de voir aussi les récitations : nous avons tendance à dire *introivit per aurem virginis*. L'accent chante il monte, mais le tonus de la déclamation de faiblit pas après. Il faudra lier *introivit per aurem virginis*, parce que la mélodie veut le faire, comme dans la psalmodie. Cela veut dire qu'à la fin des mots le tonus ne s'écroule pas complètement. Il y a une sorte de *continuum* vocal qui se passe. Même si la mélodie descend, la voix ne descend jamais, il y a toujours dans la déclamation, dans la psalmodie, une légère montée.

Ici vous avez une pièce pour laquelle la mélodie a été pensée, on est dans un style de répons, orné mais suffisamment simple pour servir le texte et vous voyez qu'il n'y a pas de difficulté à mettre en place, même des mélismes un peu long comme celui de *patris*. Tout se met en place dans la logique de la diction du texte. C'est pour cette raison que dans ces feuilles, antennes ou répons simples on n'a pas mis de signes rythmiques, épisème ou point parce que le but ici est d'acquérir d'abord dans le chant cette déclamation de la parole. Ce ne serait pas possible de faire la même chose, par exemple dans un mélisme d'un graduel ou d'un alleluia ; là vous auriez le droit de me dire : « On a des notes et le chant grégorien ce ne sont pas des notes ». Là on aurait besoin des neumes.

La critique que je fais aux signes rythmiques, (il y en a de différentes sortes d'ailleurs), c'est lorsque nos chanteurs, surtout dans les monastères, voient ces signes qui n'ont pas été faits pour eux, mais pour des gens qui avaient une autre culture, une autre approche de la musique. Ils font alors ce que tout le monde fait : ils font, or ces signes ne sont pas là pour être faits. Je raconte souvent cette histoire : la première fois que, jeune ingénieur, j'arrive à Lyon en voiture, je me

présente comme tout bon parisien qui se rend à Lyon, par le tunnel qui passe sous Fourvière et là, j'ai vu au moins 20 panneaux : il faut ne pas aller plus vite que tant, il faut ne pas aller moins vite que tant. Il ne faut pas klaxonner, il faut allumer vos phares... Vous imaginez bien qu'alors pour lire on s'arrête. Pour les épisèmes, c'est pareil sauf que dans plusieurs communautés, c'est passé à l'état de culture...

Il y a des signes, cela est vrai, dans les manuscrits, mais ils ne veulent pas dire que l'on s'arrête. Ils veulent dire autre chose pour des gens qui ont déjà acquis et par la parole et par la mélodie, le rythme général de la composition. Qu'ils reçoivent, eux, de tradition. Car à l'époque jusqu'au milieu du XI^e siècle et probablement bien après dans certains milieux, le chant liturgique se transmet uniquement par répétitions. Je vous donnerai l'exemple de cette lettre de Guy d'Arrezzo à des amis où il raconte comment avant lui, il fallait 10 ans pour être maître de chœur, c'est-à-dire qu'il fallait 10 ans pour mémoriser le répertoire, moyennant plusieurs heures par jour. « Maintenant grâce à notre invention, même les plus difficiles en moins de deux ans y arrivent » !

Graduel *Juravit* (GT 426).

— Présence de si bémol en 2^e mode

Vous remarquez que le Graduel romain trouve normal de mettre des si bémols dans des graduels du 2^e ton. Je dis ça pour que vous ne soyez pas trop surpris si un jour, vous les voyez revenir ! La dominante 2^e ton, c'est le si bécarre, et pourtant, dans certains passages comme la formule finale, ici, le si bémol a toujours été chanté...

— Le groupement des strophæ

Deuxième chose : en lien avec ce que disait le P. abbé (Longeat) sur les petites cellules et le témoignage de Macdougall, vous en avez un exemple ici à la fin de *Melchisedech* : six do en strophæ. Chaque manuscrit a sa manière de les écrire. La plupart n'osent pas, comme celui du Triplex (Graduel de Compiègne), le plus ancien, en écrire six parce que c'est un peu périlleux. Ils l'écrivent par deux ou par trois, comme l'a fait la Vaticane par la suite. Le P. Cardine dans la *Sémiologie*³⁴ a fait la comparaison et a montré qu'il n'y a pas de cohérence entre ces groupements : ils sont faits pour la lecture.

— La tierce finale *ré-mi-fa-mi-ré-mi-mi-ré* : l'épisème marque une note qui sonne avec un rien de plénitude. Dom Mocquereau, quelque part dit, de l'accent : « Il brille comme l'écume sur la crête des vagues » ? L'auditeur modal entend le mode bien compris.

L'antienne *Hodie Christus natus est* (Ant. 1934 p 249)

— **Le P. Gajard et le pes quassus**

...*exsultent justi / dicentes gloria*... Qu'est-ce qui a induit le Père Gajard en erreur pour qu'il place ainsi son quart de barre ? Il a vu que dans les manuscrits, il y a un podatus carré et un pes quassus. Ne sachant pas trop ce que c'était, pensant que c'était un signe important (Dom Mocquereau l'avait signalé dans le Graduel en mettant un petit trait dessous), il s'est dit, ça doit signifier plus important, plus long, plus retardé que l'autre graphie. Donc, il a placé là le quart de

³⁴ « Sémiologie grégorienne », pp 58-59

barre, ce qui fait une faute de diction. Alors que si on respecte simplement la diction, on devrait dire *...exsultent justi dicentes : gloria...*

Depuis, on a fait des progrès dans la connaissance de ce neume. Ce n'est pas toujours un phénomène rythmique fort (un podatus est toujours tendu vers sa dernière note), mais c'est simplement qu'on va vers la note importante, celle sur laquelle on chante depuis le début, la corde de la cantillation. Et comme on la rappelle sur la syllabe finale, il n'y a pas le mouvement d'un mot pour la ramener.

— L'alleluia en fin de pièce

Nous avons peut-être perdu de vue ce que c'est que de truffer une pièce avec des alleluias. L'alleluia ajouté en fin de pièce, quand il est seul, ce n'est pas une petite maison à part : il manquait pour finir la phrase, la plupart du temps. Vous trouverez ça dans l'article du Père Cardine « Théoriciens et théoriciens »³⁵, je crois. Il explique que dans tant de pièces qui se finissent par « alleluia », *in aeternum* ou *dicit Dominus* (même à des paroles qui ne sont pas du Seigneur, on met « *dicit Dominus* »), la raison de cette finale, c'est qu'il manque quatre notes pour finir l'antienne. La pire, pour cela c'est *Serve nequam* : « Mauvais serviteur ! je t'avais remis toute la dette car tu m'avais supplié. Est-ce qu'il ne fallait pas, toi aussi, prendre pitié de ton collègue de service... *sicut et ego tui misertus sum, alleluia*. L'alleluia équilibre la composition. Et ce n'est donc pas une petite maison à part. Quand il y en a deux, a fortiori trois, comme, par exemple, les grands alleluias que vous trouvez à la fin de l'Offertoire *Erit vobis*, ou bien à la fin de l'Introït *Vocem jucunditatis, Repleatur...* ils sont pour eux-mêmes, c'est une incise ou une phrase alleluiatique pour elle-même.

— Les plans sonores dans cette antienne *Hodie Christus natus est*.

Cela nous ramène à notre sujet, la cantillation. Dans *Hodie* on trouve le *La*, comme corde dynamique, et la corde de contraste, *Sol*. Cet équilibre de composition est déjà dans le texte.

— Survenante intercalaire et accent

cf. *Angeli* ; elle est encore « de l'accent ». Voir pour cela le livre de Jacques Viret³⁶ où on trouve un passage très bon sur l'équilibre du mot latin, les accents secondaires, le mouvement de la tonique vers la finale ; s'il y a une survenante, elle est du côté de l'accent, dans le mouvement. Elle emporte le mélodie, en quelque sorte, sur son dos. Quand on est à la syllabe, toujours revenir au mot, quand on est au mot, revenir à la phrase.

Étude de deux pièces : même texte, mélodies différentes :

Communion : *Quinque* GT p. 507

La communion *Quinque* est assez répandue dans un grand nombre de manuscrits. Elle est intéressante pour introduire et expliquer ce qu'est un chant de communion. Le chant de communion, en effet, est une pièce qui souvent met en relation la table de la Parole et la table eucharistique. Voilà pourquoi les textes d'antennes de communion citent l'Évangile du jour.

Ici nous avons un comprimé de la scène évangélique de la parabole des dix vierges. Seulement quelques éléments sont mis ensemble.

— Ainsi nous avons d'abord le récit : *Quinque prudentes virgines...*

³⁵ Dom Eugène Cardine : « Théoriciens et théoriciens » dans *Études Grégoriennes* II. 1957. pp 27-35

³⁶ Jacques Viret, *Le chant grégorien*. éd. L'Age d'homme 1986

- Puis vient l'événement : *Media nocte... clamor factus est*. Après une ligne horizontale, vous avez le cri lui-même, d'où la rupture de mélodie à mi-pente. Cependant le sommet n'est pas sur *clamor*, mais sur *exite* : *allez, sortez*. Là nous voyons bien que le rôle de l'antienne est d'accompagner la procession de ceux qui vont recevoir le Corps du Christ.
- *Obviam Christo Domino*. Normalement ce serait : *obviam ei*. Il n'est pas question du Christ dans l'évangile, l'exégèse le dira après. Le compositeur a coupé et mis *Christo*. Alors la mélodie change du tout au tout ; vous avez là, le seul mélisme de la pièce.

Alleluia, Quinque GT p 502

Voyez la différence : la même idée, le même fond modal, à quelque chose près, (le 5^e et 7^e moyennant un bémol, se recourent), mais ici l'accent est sur *clamor* et le mélisme de *clamor* ne sera pas répété sur *exite*. Vous avez la réponse à la question : qui a imité l'autre ? Le fait que cette dernière pièce n'a pas de neumes, pas de référence dans les manuscrits anciens montre qu'elle est certainement beaucoup plus tardive que l'autre. Elle est une imitation de la communion par quelqu'un qui n'a pas compris la pensée du premier compositeur. C'est un phénomène de mode. La culture du chant grégorien a passé très vite. Les gens, au départ ont su composer en chant grégorien à un moment donné, et cinquante ans plus tard on ne savait plus. À cet égard, je vous renvoie à la messe de la fête de la Trinité : toutes les pièces imitent des pièces du vieux fonds, or elles sont quasi imbuvables ! Et dans le monde des antiennes, c'est pire !

Introït Justi epulentur GT p 450

Les justes festoient et ils exulteront, comme traduit le père Lonsagne, *dans le regard de Dieu. Ils se réjouiront dans l'allégresse*.

Regardez comment les accents montent, c'est délicieux comme construction. Essayer de faire en sorte que l'on comprenne que ça va marcher. La première note nous dit tout. « Ne vous appuyez pas sur les longues, disait le père Gajard, marchez ». Allez vers le mot suivant.

Les pièces du 6^e mode, selon les conseils de dom Gajard, vous les ralentissez le moins possible. On est toujours sur la même note, on raconte son texte et quand s'est fini, c'est fini ; cela ne veut pas dire d'être brutal, mais comprendre ce que l'on chante.

P. 526 *Loquebar* : Il s'agit de la même pièce, avec la récitation sur do, simplement dans *Loquebar*, on a mis « des pieds à la table ». Le principe de cantillation est là, on chante la récitation sur do. Cela vous montre que les modes ont quelque chose d'artificiel.

Alleluia : Corpora sanctorum, GT p.459

Je vais vous donner un petit secret pour les alleluia, pour les pièces mélismatiques, c'est de faire exactement comme si il y avait des mots mélodiques.

Vous avez derrière une intonation du style du 1^{er} mode : *ré do fa sol la* et ensuite vous avez les petits mots mélodiques : *la sol fa ré mi ré do* avec un jonction : *mi fa sol la*. Exemple typique de ces pièces où il n'y a pas à ralentir. Dans les compositions les plus anciennes la dernière note est la dernière... vous avez cela tous les jours dans l'office ferial.

Cette pièce n'a pas une grande antiquité, car on ne sait pas très bien où l'on est. Or dans le génie grégorien romano-franc, tout était d'une très grande clarté, tant sur les paroles que sur le mode. Ce, *mi ré fa ré* permet de mieux faire chanter le mode, cela donne un point de repère.

Offertoire : *Mirabilis Deus in sanctis suis* GT p 469

Le mot alléluia peut être accentué de trois manières. À l'origine, il était certainement accentué sur 'ia', c'est ce qui nous a donné les alleluias, les grands mélismes ; il est accentué par les romains sur 'lu', vous en avez quelques exemples, voir p. 708 dans le *Vidi aquam*. ; mais chez nos pères et mères gaulois et gauloises, il était accentué sur 'le'. Or cet offertoire est fortement influencé par la musique gallicane. L'offertoire du vendredi de Pâques est un exemple caractéristique, p. 213.

Dieu est admirable dans ses saints, lui-même donnera la puissance la force à son peuple. Béni soit Dieu, alleluia.

Mirabilis Deus : mélismes avec sur les finales une seule note : récupérez l'élan du mot sur la finale en mouvement vers *Deus*.

Les épisèmes se font bien quand on ne les regarde pas de trop près.

sanctis suis : Quand vous avez le texte et la mélodie en tête, à ce moment là vous pouvez regarder les neumes et vous voyez si c'est plutôt fluide ou serré. Il faut faire sentir cette alternance entre les moments tendus et ceux plus détendus, c'est constitutif de l'art grégorien, parce que c'est constitutif de la parole. C'est dans l'origine l'essence de la parole latine d'être élan et retombée.

Quelques petits détails : c'est long et c'est fatigant. Je m'explique. Au bout d'un moment, on est engagé dans la pièce et on doit faire sentir qu'elle n'est pas arrêtée, on est toujours en train d'aller quelque part ou de revenir de quelque part en attendant d'aller ailleurs. Pour cela il faut profiter des mouvements de la mélodie.

La première phrase : *Mirabilis Deus in sanctis suis* : dom Gajard disait : « Fuir le démon de la liaison ». Il y a une grande barre, elle est bonne. C'est une phrase. Les phrases cependant ne sont pas les finales de pièces.

Regardez aussi les mélodie de *virtutem* et de *fortitudinem* . Elles se ressemblent étonnamment avec le même accent. Alors il faut faire chanter la mélodie dans ce sens-là, avec un renchérissement.

On est dans un art consommé ; la fin de phrase, n'est pas la fin de pièce, donc on ne s'arrête pas sur le SOL. Ensuite on repart dans une acclamation : *Benedictus Deus*. Là les dessins mélodiques peuvent nous aider, nous les trouvons souvent dans les offertoires. *Benedictus*, comme dans *Mirabilis*, les neumes sont appuyés, un peu larges et dès la première note de *Deus*, les neumes sont plus légers : autrement dit élan, tension *Benedictus De-* et laisser filer ensuite. Cette alternance entre les moments plus tendus et plus détendus, c'est ce qui fait le rythme de la vie.

L'*Alleluia* peut être un peu détaché pour lui-même. Bien construire cet alleluia. Après le sommet, vous avez la formule au trois quilsima, comme l'appelait le chanoine Jeanneteau, plus ou moins déguisée. Il faut donc maintenir le tonus vocal dans la descente.

Communion : *Et si coram* GT p 470

Même si en présence des hommes ils ont souffert des tourments, c'est que Dieu les tentait, les éprouvait. Comme l'or dans la fournaise, il les éprouvait et comme holocauste il les a reçus.

Vous avez le mot *tormenta* à soigner, c'est le sommet de la pièce. Remarquez aussi la triple conclusion : *eos*. La mélodie entend bien mettre en parallèle les trois phrases qui sont différentes et les faire converger vers une idée : devant la souffrance nous devons l'analyser, la comprendre pour trois raisons : la mise à l'épreuve, au sens de la tentation, chose difficile à vivre, la tentation qui purifie, révèle l'état précieux, *probavit*, et l'offrande qu'ils ont fait d'eux-mêmes à Dieu.

Tormenta, on est au sommet de la pièce, le *ré* peu durer.

Deus tentavit eos : ce n'est pas fini.

Répons : *Illuminare*

Regardez d'abord le verset : *et ambulabunt gentes*. Tous les manuscrits sont d'accord nous trouvons le *si bécarre* au début du verset, et le *si bémol* à la fin. Il y a quelque chose qui est propre au 5^e mode : une mobilité apparente du *Si* et de façon très rapprochée.

Iérousaïem, vous avez une stropha, or la stropha est un neume qui signe la note supérieure du demi-ton, ce ne peut donc être un *si bécarre*.

Question : Est-ce vraiment un *si bémol* ou un *si bécarre*, ou bien le *si* qui est attiré vers le *do* ou bien attiré vers le *sol* ?

R. C'est la vraie manière de poser la question. De toute façon il est mobile. D'un manuscrit à l'autre on voit l'un ou l'autre qui va bouger et ne pas être marqué. Mais l'alternance apparaît dans tous les manuscrits qui ont les signes.

Cette formule se rencontre plusieurs fois dans les répons de la Semaine Sainte, le quillisma à l'unisson, elle se rencontre aussi dans les répons de la « création du monde ». On l'a aussi dans des pièces du 1^{er} mode et à chaque fois que cette formule arrive : *la do la la sib la sib sib la*, c'est toujours pour un mot très évocateur. Ici c'est le mot *Iérousaïem*.

Antienne *Dixit paterfamilias* (dossier fourni p. 2)

C'est une « historia », c'est-à-dire que lorsque cet évangile est arrivé (je crois que c'était la Septuagésime à l'époque), on a eu une antienne d'abord au Magnificat et au Benedictus pour illustrer l'Évangile. Puis on a tellement aimé qu'on a voulu remplir : on ne pouvait plus chanter l'alléluia, c'était la Septuagésime, on a pris des antiennes de l'Évangile dont on a composé toute une collection pour les Petites Heures et pendant la semaine, on a répété des antiennes tirées de l'Évangile de la Septuagésime. Donc, vous avez une douzaine d'antiennes sur ce thème.

Communion *Passer* (GT p. 306)

Cette communion est au XV^e dimanche *per annum*, mais aussi au troisième dimanche du Carême, dimanche *Oculi*, où la station se faisait à Saint-Laurent hors les murs. Ce jour-là, le pape venait célébrer, on sortait ce que l'on avait de plus beau et aussi ce que l'on chantait le mieux : c'était le chant de la belle église de Saint-Laurent qui venait d'être refaite (au temps du Pape Pélage, juste avant saint Grégoire). Au lieu de chanter le Carême, on chantait le bonheur des paroissiens de Saint-Laurent ! Le troisième dimanche de Carême et le deuxième de l'Avent sont dominés par Jérusalem, parce que la station se faisait à la basilique Sainte-Croix de Jérusalem.

Les Hymnes

texte/mélodie : un rapport particulier

Dernière chose que je voulais ouvrir — c'est un dossier immense — ce sont les Hymnes. Je ne fais qu'ouvrir. Pas question de traiter tout cela.

Dans un premier temps, il faut dire que tout ce que nous disons sur la composition grégorienne, en particulier sur le primat de la parole, tombe quand on parle des hymnes : les mélodies d'hymnes sont stéréotypées (On peut prendre une mélodie et la chanter plusieurs strophes de suite, donc, dire la même chose musicalement).

1. Une mélodie, plusieurs textes

Mais plus encore... Nous avons pu en faire l'expérience ces jours-ci : pour l'hymne des Pasteurs et des Docteurs, le P. Joseph (Cistercien de Poblet, Catalogne) a dit « Chez-nous, c'est la musique de Pâques »... Effectivement, si vous ouvrez les Hymnaires anciens ³⁷, l'Hymnaire Cistercien, celui de Milan, de Moissac, Hymnaires de régions différentes, vous voyez que la même mélodie d'hymne voyage dans le répertoire. Cela montre bien qu'il n'y a pas, en règle générale, de coïncidence : il n'y a pas une mélodie qui aille pour une hymne unique. Sans doute y en a-t-il quelques-unes pour lesquelles c'est vrai. Il faudrait faire l'étude pour voir, par exemple, si une hymne n'a jamais reçu, toujours et partout, qu'une seule et même mélodie et qu'aucune autre n'ait reçu celle-là. Un des cas les plus probables, c'est *Crux fidelis*, le premier *Pange lingua*, qu'on trouve avec des neumes dans les manuscrits : il n'a jamais reçu d'autre mélodie. Mais ce sont des exceptions. Autre exemple *Optatus vobis omnium*³⁸ : c'est très possible. Une pièce régionale. Ça c'est la première ligne.

2. Un rapport qui varie selon le style de composition.

Concernant le mètre, il y a les hymnes à quatre vers de 8 syllabes (mètre iambique) ; les hymnes saphiques : des vers de 11/11/11/et 5. Très élégantes. Ce sont des rythmes anciens qui auraient été relancés par la Renaissance Carolingienne.

La différence n'est pas là: elle vient du fait que l'hymne est plus ou moins ornée musicalement.

ex. l'hymne saphique des saintes Femmes : *Ad sacros virgo*³⁹. Elle est tardive. Le Père Cardine disait : c'est malheureux, la seule hymne saphique qui marche partout, avec les longueurs etc., elle apparaît au XVII^e s. ! Vous n'avez pas le choix : ou bien vous respectez la longueur (long ou bref) ou bien... faites ce que vous voulez, mais il n'y a pas d'argument qui puisse le justifier.

Dans les hymnes de Temps Ordinaire⁴⁰, la mélodie, c'est le jeu des accents. Idem dans le cas des cantillations ; les mots peuvent ressortir. À l'intérieur de la ligne mélodique, on les fait chanter.

Quand la mélodie s'orne, ou dès qu'on quitte l'allure de la cantillation horizontale, le primat, c'est la mélodie. Elle ne va pas contre les mots (contre accentuation), mais les mots se placent dans ce primat de la mélodie : c'est un autre genre.

³⁷ Monumenta monodica Medii Aevi. 1ère partie Hymnen éd. Bruno Stäblein 1956

³⁸ Hymnaire p 75

³⁹ Hymnaire p 544

⁴⁰ ton D, Hymnaire p 162

Exemple de l'hymne des Apôtres *Exsultet cælum laudibus*⁴¹. Hymne carolingienne, je crois, dans le genre orné (grands intervalles). Elle sauvegarde quelque chose de très ancien sur lequel je m'en veux de ne pas avoir insisté assez au début : le mélisme qui apparaît à la fin des phrases. Dans le mélisme, vous vous rappelez qu'on rechante tout le mode. Cf. *gloriam*, placé en un lieu stratégique, celui qui annonce la dernière incise.

⁴¹ Hymnaire p 232

Le témoignage de la Beauté dans l'enseignement de Jean-Paul II

A propos du concert donné par l'ensemble « Absalon », de M. Manolo Gonzalez..⁴²

À la fin de la semaine, on m'a demandé de faire une conférence aux *Amis de Solesmes* sur *Le chant Grégorien, un siècle après Pie X*⁴³. J'ai pris trois directions parce que je pense qu'on peut aborder le chant grégorien et les répertoires médiévaux de plusieurs manières — vous lirez la conférence — ; la troisième, elle, concerne ceci : le Concile Vatican II avait envoyé un message aux artistes⁴⁴. Il leur disait :

Ce monde a besoin de beauté pour ne pas sombrer dans la désespérance. La beauté, comme la vérité, c'est ce qui met la joie au cœur des hommes, c'est ce fruit précieux qui résiste à l'usure du temps, qui unit les générations et les fait communiquer dans l'admiration.

Jean-Paul II a voulu reprendre cela bien longtemps après, en 1999, il a écrit aux artistes⁴⁵ et il explique que

la connaissance de Dieu se manifeste mieux, que la prédication devient plus facile à saisir par l'intelligence des hommes grâce aux artistes. L'Église a besoin de l'art, spécialement des musiciens... la foi est expérimentée comme un cri éclatant de joie et d'amour ; une attente confiante de l'intervention salvifique de Dieu.

J'interprète un peu ce qu'il dit : l'œuvre artistique suscite — c'est ça le but — un émerveillement, un enthousiasme qui jaillissent du fond de l'âme. Et je suis tombé par hasard sur une expression d'un grand poète contemporain⁴⁶ qui dit cela. Il parle de sa conversion du 25 décembre 1886 : « *J'avais eu tout à coup le sentiment de l'innocence, de l'éternelle enfance de Dieu, une révélation ineffable* ». Le vrai et le bien s'adressent à ce qu'il y a de plus spirituel en nous (l'intelligence) et il y a une évangélisation par le vrai. Mais le beau, qui est, dans une certaine mesure convertible avec le vrai et le bien, s'adresse aussi à l'intelligence et à la volonté, mais il le fait en traversant tout le monde de la connaissance et des émotions sensibles — je n'ai jamais pu me faire au mot « appétits » — Jean-Paul II l'a très bien senti, il va y revenir après ; ça veut dire que le beau se fraye en nous un chemin à la manière d'une blessure. Il s'ouvre un chemin ; et ouvrir un chemin dans un être de chair, cela s'appelle une blessure. Il ne laisse pas l'homme intact. Et voici la fin du discours de Jean-Paul II :

Les hommes d'aujourd'hui et de demain ont besoin de cet enthousiasme pour affronter et dépasser les défis cruciaux qui pointent à l'horizon. Grâce à lui, l'humanité, après chaque défaillance, pourra encore se relever et reprendre son chemin. C'est en ce sens que l'on a dit avec une intuition profonde que "la beauté sauvera le monde"⁴⁷. La beauté est la clé du mystère et elle renvoie à la transcendance. Elle est une invitation à savourer la vie et à rêver de l'avenir. C'est pourquoi la beauté des choses créées ne peut satisfaire, et elle suscite une secrète nostalgie de Dieu.

⁴² Concert offert aux sessionnistes. L'Ensemble Absalon est une formation à géométrie variable de 3 à 25 musiciens, de la région de Poitiers, qui entretient des liens étroits avec les moines de Ligugé. Son répertoire s'étend de la musique médiévale à la musique contemporaine. Cf *Lettre de Ligugé* n° 301 p 11

⁴³ Dom Daniel Saulnier «1903 – 2003 : Le chant grégorien un siècle après saint Pie X, nouveaux enjeux, nouvelles perspectives » dans *Lettre aux Amis de Solesmes* n° 115, juillet-Septembre 2003 pp 11-21

⁴⁴ Message aux artistes (Concile Vatican II), 8 décembre 1965

⁴⁵ Lettre aux artistes, du 4 avril 1990, § 16

⁴⁶ Paul Claudel

⁴⁷ F. Dostoïevsky "L'Idiot". ch V. p 3

C'est un peu l'expérience que j'ai faite hier soir. Je trouve que le chant nous ouvre cette « *secrète nostalgie* ». Ça va loin. Surtout en France, mais aussi en d'autres régions européennes, on a eu de grosses difficultés avec l'occupation des églises pour les activités artistiques. Dans tous les diocèses maintenant, il y a les instructions assez précises. Lorsque le pape Jean-Paul II s'est adressé aux membres du Congrès international de Musique Sacrée, les 25-27 janvier 2001, il a fait pour la première fois dans l'histoire de L'Église un éloge du concert spirituel. En expliquant que notre chant permet de faire expérimenter de façon unique, personnelle et existentielle combien le Seigneur est beau. Une nouvelle évangélisation du concert spirituel — c'est très nouveau, les concerts de musique médiévale — à une époque où beaucoup de gens semblent ne plus avoir le sens de Dieu, où se perd le sens du péché, où beaucoup de jeunes ne savent plus où se trouve le bien et le mal, et même rejettent un certain discours moralisateur ; dans notre monde reste étonnamment vivant le sens du beau. Le pape continuait en parlant *de faire jaillir le beau à la face du monde comme une véritable épiphanie du mystère*. Je le crois vraiment. C'est comme ça que j'ai entendu hier soir...

Après ça, je souhaiterais qu'on puisse parler entre musiciens, amateurs éclairés du chant ancien et qu'on mette en commun des expériences parce qu'on a sans doute beaucoup de choses à s'apprendre.

Écoute mutuelle, rencontre des cultures

Je ne voudrais pas qu'on déduise de l'éloge que j'ai fait qu'il faut chanter comme ça dans les monastères. Je maintiens ce que j'ai dit mais j'ajoute deux choses. Il se trouve que, pour des raisons peut-être personnelles, depuis que je suis en charge de ces études, peut-être parce que j'ai trouvé à Solesmes une situation assez divisée sur l'interprétation du chant grégorien, j'ai toujours donné le primat à l'entente, à l'écoute mutuelle, à l'appréciation mutuelle.

Et voici un extrait d'un journal (je n'ai pas retrouvé l'année, ça n'a pas loin de vingt ans) « Splendeur du Grégorien ». Il s'agit d'un concert (France Musique 12h 30) donné à l'époque par l'ensemble « Venance Fortunat ». On interviewe l'administrateur de cet ensemble, Gabriel Lacascade — je crois que c'est toujours lui ; il est aussi chanteur.

Nous interprétons le chant grégorien d'une façon tout à fait profane — Bien que, disait-il juste avant, la plupart d'entre nous sommes croyants et ne nous en cachons pas. Nous devons beaucoup aux moines de l'abbaye de Solesmes et les avons souvent consultés. Nous les admirons, les respectons, mais nos points de vue divergent sur un plan strictement musical. Disons que le nôtre est d'ordre esthétique, et le leur, spirituel. Nous chantons par exemple certains versets très développés comportant de belles envolées lyriques qui ne sont plus utilisés dans la Liturgie depuis des siècles. Les Cisterciens les ont supprimés sans doute parce qu'une beauté trop ostentatoire peut détourner de Dieu. Là je ne suis pas trop d'accord... Les moines cherchent l'épure, et nous, nous mettons en évidence les contrastes et le lyrisme ; mais nous n'oublions jamais que nous pouvons chanter ces merveilles grâce à des siècles de tradition monastique.

Il s'agit des mêmes pièces, il s'agit du même art, il s'agit d'une recherche scientifique, et pourtant, la mise en œuvre est fondamentalement différente parce que le contexte, le but immédiat est fondamentalement différent. Dans un concert, ce qu'on va mettre en valeur, c'est le lyrisme, les contrastes, l'invention. Et ces groupes, comme « Absalon » et beaucoup d'autres, ne sont pas tenus, contrôlés, par une fonctionnalité liturgique. Nous, nous étudions le même chant, nous devons mettre en œuvre autant que possible la même qualité vocale, le même enthousiasme d'invention, de re-création de l'œuvre, qui est propre à la musique, mais nous sommes contrôlés... D'abord par l'ambitus de la Liturgie — et c'est tout à fait légitime — et par les médiations humaines, et par nos

chanteurs qui n'ont pas et n'auront pas ce degré de compétence. On ne peut pas attendre la même chose de ces groupes. On s'apporte beaucoup en s'écoutant, en en parlant, en se comprenant ; c'est la rencontre des cultures qui se fait ainsi mais sans confondre les rôles.

Il y a beaucoup à s'apporter. Je me rappelle avoir entendu, après un enregistrement, sur France musique aussi, quelques années après, une série d'émissions sur le chant sacré et il y avait un interview de Dominique Vélard. L'interviewer, avec ses gros souliers, lui a demandé : « Et les moines, qu'est-ce que vous pensez de leur manière de chanter ? » Alors il les a surpris. C'est vrai que Dominique Vélard fréquente les monastères. Il a répondu : « Les moines, pour des gens qui font vingt minutes de répétition par semaine, je trouve que, quand je vais chez eux, j'entends le texte, la ligne mélodique, le mode, et je trouve que c'est beaucoup... »

Ça, je trouve que c'est beaucoup plus que de l'entente cordiale... Quand j'entends le chanteur qui était à la droite de Manolo Gonzalez, le grand, qui chantait si bien, j'apprends quelque chose. Je ne dis pas que demain, je vais chanter comme ça, mais ça maintient un certain idéal. On a besoin toujours — c'est une parole de l'Écriture — de « s'ouvrir l'oreille » et on ne s'ouvre pas l'oreille avec des choses que l'on entend tous les jours. On s'ouvre l'oreille avec une nouveauté. Cela ne veut pas dire qu'on adhère. C'est une provocation de l'oreille qui se fait. Pour cette question vocale encore une fois, je pense à cette phrase de Jacques Charpentier : « *Quand on entre dans une église, la première chose qu'on entend, ce n'est pas la justesse, le rythme et le style, c'est le timbre* » : ça, ça touche la peau...

La Questions des ornements

La deuxième précision que j'ajouterais reste sous forme de question. Je l'ai dite hier au directeur de l'ensemble « Absalon », c'est la question des ornements. C'est une hypothèse sur laquelle les études manquent. Dans les manuscrits les plus anciens on a des signes spéciaux qui ne nous disent pas qu'ils doivent être chantés comme nous avons entendu.

J'ai envie d'étudier la question des ornements vocaux, je ne l'ai pas fait mais c'est possible ; il y a des choses à découvrir... Ce qui est certain c'est que les unissons sur do, les strophæ, les trigons, les virga strata, les pressus, correspondent souvent à des mots importants, à une idée importante. Dans l'Offertoire de la veille de la Pentecôte par exemple (Triplex p 250) *sit gloria Domini in saecula* sept fois ! Cela veut dire quelque chose, l'éternité...

Question sur les thèses de Marcel Pérès (ensemble « Organum »)

Concernant l'exemple des polyphonies corses (il n'y a pas que Marcel Pérès qui en parle, maintenant), on sait maintenant que ça a été composé au XVII^e-XVIII^e siècle, probablement, par des Franciscains Italiens... Qu'on n'aille pas me parler de traditions ancestrales et de choses cachées depuis l'origine du monde ! La « Grande tradition » orthodoxe russe, c'est le XVIII^e siècle italien ! Il faut gratter pour trouver derrière quelque chose — certainement ! — de valable. Mais ce que tout le monde connaît, non !

La deuxième objection est la suivante : elle est plus fine. Le chant grégorien nous est arrivé comme cette « association lourde et assommante de notes carrées ». Nous sommes à peu près tous rentrés dedans comme de la musique de solfège, nous l'avons presque tous lue et abordée comme une partition. Et, grâce aux sessions, nous découvrons que ce n'est pas tout à fait ça ! Nous découvrons qu'il y a, plus qu'une racine, une composante énorme, qui est traditionnelle : l'oralité. Cela n'en fait pas un chant purement oral qui se transmet depuis les origines de façon orale et vivante, parce que la médiation à laquelle nous recourons — et que certains vénèrent avec un culte de « lâttrie », ce sont les neumes. Et les neumes (je vous l'ai montré hier avec l'uncinus, par

exemple. On peut le faire avec les lettres *celeriter, augete*), ce sont les théoriciens... Autrement dit, ce que nous avons, la seule chose que nous ayons de ce répertoire, ce n'est plus son oralité jaillissante, c'est ce qu'en ont fait les premiers notateurs, qui sont les premiers théoriciens. Avec le chant grégorien, qui ensuite se transmet toujours de façon vivante, reconnaissons-le, dans l'Église nous avons un chant qui n'est ni purement oral (auquel on pourrait appliquer toutes les théories de l'ethnomusicologie), ni purement « proposé » *ex nihilo*, écrit, comme on le fait avec la musique. Quelque chose d'extrêmement spécifique ! Donc, il y a une certaine réserve à adopter ... Oui, l'ethnomusicologie nous ouvre : j'ai fait entendre, d'autres années, des cantillations... cela « ouvre l'oreille », c'est vrai. Comment un prêtre éthiopien, encore aujourd'hui, vous lance ses phrases... Même chose dans un registre non religieux... Mais ça ne veut pas dire que c'est pareil. L'analogie, c'est « un peu de pareil et beaucoup de différence ».

Grégorien, œcuménisme et dialogue inter-religieux.

Les Luthériens

Avec le chant grégorien, on est amenés, à notre grande surprise, à avoir des aventures œcuméniques. Nous avons à Solesmes chaque année, plusieurs groupes de chœurs de pasteurs, de musiciens, des pays scandinaves, en particulier, qui viennent avec un attrait pour la vie monastique, qu'ils n'ont pas dans leur tradition, mais aussi parce que c'est le lieu du chant grégorien et qu'ils l'ont conservé, avec des paroles qui sont dans leur langue. Il y a deux ans, j'ai été invité par l'Église nationale d'Islande à faire un cours de chant grégorien pendant trois jours, pour les pasteurs et les théologiens. Il y avait des musiciens de l'Institut pontifical de Musique Sacrée. On avait l'office du matin dans la cathédrale, l'ancienne cathédrale catholique, maintenant luthérienne, en islandais, et l'office du soir était en latin. Quand je suis arrivé à l'office le matin, les premiers jours, j'ai tout reconnu... il y a eu un : *Deus in adiutorium meum*, en islandais, mais fait pareil. Il y a eu une hymne, celle qu'on chante toutes les nuits à Vigile⁴⁸, on a eu un psaume, c'était le III^e ton, que nous avons le mercredi soir⁴⁹ puis la conclusion de l'office. Étonnant ! Il y a quelque chose de très profond derrière !

J'ai retrouvé, grâce à Mlle Weber, qui est à la retraite maintenant et qui a passé des dizaines d'années à la Sorbonne à favoriser l'étude du chant ancien et surtout du chant réformé, cette parole de Luther, qui paraît deux fois dans ses œuvres⁵⁰ :

Et je ne crains pas de l'affirmer qu'après la théologie il n'est aucun art qui puisse être égal à la musique, car seule, après la théologie, elle produit ce que la théologie est seule à produire, à savoir une âme tranquille et joyeuse. Et c'est évidemment à cause de cela que le diable, auteur des tristes soucis, des troubles et inquiétudes, fuit en entendant la musique, comme il fuit à la voix de la théologie. Dès ma jeunesse, en effet, le cantus firmus m'a ravi et il me ravit maintenant bien plus encore depuis que je comprends les paroles.

J'ai dit ça un jour devant une assemblée de pasteurs. Un norvégien m'a dit avec un grand sourire : « Eh oui, mon père ! Alors vous savez pourquoi la réforme a réussi ! »

⁴⁸ cf. Antiph. 1934 p. 81, IIe mode

⁴⁹ Psalterium, p. 332-333.

⁵⁰ « Propos de table » ; Lettre d'octobre 1530

Les Bouddhistes

On a des contacts qui vont plus loin, avec les religions non-chrétiennes en particulier. Nous avons eu il y a quelques années la visite de moines bouddhistes (moines et moniales, il ne faut pas trop le dire : les moniales bouddhistes se dissimulaient sous l'allure de jeunes moines). Et le sujet du chant est venu dans la conversation. Ils ont le même mot pour désigner leur chant « liturgique » et le nôtre *shô-myô*, voix radieuse. On trouve des traités, dans une œuvre perdue du moine chinois Pao Chang, écrite au début du VI^e siècle ap J-C⁵¹ :

La psalmodie est là pour réprimer les facteurs extérieurs et apaiser ainsi l'esprit, indispensable préparation à l'accomplissement du rite. [Et comme ils sont très avancés dans leur pastorale intérieure, communautaire, ils étudient comme nous les défauts de la psalmodie, les risques]. Ce but est compromis quand leur récitation est chantée d'une façon trop profane, trop expressive, trop passionnée : complaisance du chantré dans ses intonations, entraînement des autres, altération du sens du texte, perte de respect pour les non-initiés, concentration extatique troublée ; au contraire, la tradition demande modestie, sobriété et prononciation distincte.

Voyez comme on est proche... A travers la petite classe de chant de mon monastère, il y a quelque chose de très large que je rejoins, cet universel de la cantillation.

⁵¹ « Encyclopédie des musiques sacrées », Labergerie, vol. I, p. 199

En annexe...

Le patronage de saint Grégoire...

Le chant grégorien ne s'est pas toujours appelé grégorien, notamment, pendant plusieurs siècles, ceux de la fin du Moyen-âge et début de la renaissance. On ne parlait pas de chant grégorien, mais de plain chant, titre lié à la manière dont il était exécuté. Donc le moment où le chant liturgique romain se répand en Gaule, moment de rencontre entre les deux liturgies romaine et franque, à l'époque de Pépin le Bref (en fait cela a commencé un peu avant), on ne parle pas de chant grégorien, on parle de chant romain. Lorsqu'on admire le chant romain chanté à Metz, on ne l'appelle pas chant grégorien, mais chant messin. C'est plus tard, sous deux indices que l'on va voir apparaître le patronage de Grégoire.

Le patronage de Grégoire habite d'abord dans les livres de chant. Au début du livre, une dédicace, sous la forme d'un petit poème dédit à Grégoire ce que l'on va chanter. Grégoire a été représenté très souvent inspiré par le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. C'est tout son enseignement — il est Docteur de l'Église — qui est manifesté ainsi. L'idée va se répandre que du bec de cette colombe jusqu'à l'oreille de Grégoire, les neumes eux-mêmes seraient passés... D'où les deux petits prologues de l'Antiphonaire de la messe : le *Gregorius præsul* ou bien le *Sanctissimus* qui a été enregistré par les moines de Solesmes le père Claire : c'est un trope du premier dimanche de l'Avent, composé sur la mélodie du *Ad te levavi*.

Presque deux siècles après la mort de Grégoire, une de ses biographies, montre qu'il a compiler l'Antiphonaire et créer la Schola. À Rome, on montre encore la pièce qu'il avait confié aux membres de la Schola et surtout le bâton avec lequel il corrigeait les fautes... Dom Guéranger a rendu justice à sa mémoire dans l'*Année Liturgique*. Et dans un autre endroit que je n'ai pas retrouvé, il y a une expression particulièrement dubitative sur le rôle de saint Grégoire. Ce qui est sûr, vous le retrouverez dans le tome du Carême, à la fête de saint Grégoire, c'est qu'il a composé quelques hymnes (un certain nombre d'hymnes du Carême sont attribuées à Grégoire). Mais cela n'a rien de musical, car ces hymnes pourraient recevoir d'autres mélodies et elles passeraient de même dans la tradition, car ce sont des hymne iambiques, c'est-à-dire qu'elles peuvent recevoir toute sorte de mélodies. Donc, même s'il y a une maternité littéraire de Grégoire sur ces hymnes, cela n'oblige pas à croire à une maternité musicale. Aucun élément dans la biographie de Grégoire, dans sa vie, dans ses œuvres surtout, n'évoque une composition musicale.

Par contre, au début de son pontificat, saint Grégoire a eu une intervention musclée dans le domaine du chant. C'était en 595, cinq ans après son élection, le 5 juillet, dans un concile local où le chant des solistes donnait lieu à des débordements.⁵² Cf recension du livre de Philippe Bernard sur les échanges entre la Gaule et Rome, *Études grégoriennes* 1997 p 169.

C'était la coutume ancienne de l'Église romaine de nommer diacre les hommes doués d'une belle voix et de leur confier le chant de certains morceaux, au lieu de les faire prêcher, de s'occuper des soins des pauvres. De là vient que pour recevoir quelqu'un aux ordres sacrés, on a beaucoup plus égard à une belle voix qu'à une vie irréprochable.

À la suite de ce synode Grégoire décide qu'on ne devra plus réserver aux diacres le chant sur les gradins.

⁵² Cf recension du livre de Philippe Bernard sur les échanges entre la Gaule et Rome, *Études grégoriennes* 1997 p 169.

Donc ce qui est sûr, c'est que Grégoire retira aux diacres de Rome le chant du *graduel*, ils n'auront plus à chanter que l'Évangile à la messe. Les autres leçons et psaumes seront chantés par des sous-diacres et même si cela est nécessaire, par des clercs d'un ordre inférieur. C'est une intervention précise de saint Grégoire dans la musique sacrée.

C'est le seul témoignage que nous avons de saint Grégoire, tous les autres témoignages arrivent deux siècles après. Grégoire meurt en 640, et le premier manuscrit rapportant sa mention dans un livre de chant est de 900 environ.

Sur les écrits de Joseph Samson

Joseph Samson (Dijon) qui s'entendait assez mal, sinon avec Solesmes, du moins avec le Père Gajard, a écrit quelques livres où il y a beaucoup de paroles mais aussi beaucoup de belles choses ; beaucoup de « trucs » pédagogiques pour dire comment intéresser...

Deux exemples :

Le premier mérite d'une mélodie ou d'une chose, c'est d'être une fête pour l'oreille.

L'école fait de nous des littéraires. Elle nous entraîne à ne considérer comme compris que ce qui est ramené au langage parlé ou écrit, à ce qu'on explique avec des mots, des phrases. Or, un musicien pense des mélodies, des harmonies. Un statuaire pense des formes et des forces, un peintre des lignes et des couleurs, chacun d'eux exprime dans sa langue des choses indicibles autrement. Comprendre la musique, concevoir les thèmes comme de beaux êtres sonores, que nous voulons introduire dans notre familiarité, dont nous faisons nos amis, des amis dont nous recevons la muette confiance. [Et alors là, je crois qu'il aurait rencontré Jeanneteau...] Dans la forêt, ici domine le hêtre, ici le pin, ce sont les thèmes. Ils apportent à l'ensemble, à cette symphonie, leur couleur, leur forme ; je m'y promène solitaire, sans les qualifier, sans les nommer... je comprends la forêt, je la prends avec moi, elle me prend avec elle, elle me parle. Son langage n'est pas si obscur que je ne l'entende. Elle chante. Son chant me pénètre, il devient mon chant. La forêt est devenue moi.⁵³

Le sens du Kyrie

À propos du chant du trope « *Cunctipotens genitor Deus* »

J'anticipe sur une chose dite dans une *Lettre de Ligugé*⁵⁴ : on ne devrait peut-être pas toujours ignorer les premières polyphonies dans le répertoire de l'Église...

Le trope du Kyrie a été restauré, il faut oser le dire, par la réforme de Vatican II : « Seigneur Jésus envoyé par le Père pour guérir et sauver tous les hommes », c'est un trope, et ça s'appelle comme ça !

Seul problème que je n'ai pas résolu, pour réconcilier les théologiens et les liturgistes... Pourquoi les Kyrie sont-ils si festifs ? C'est qu'ils ne sont pas seulement imploration de la miséricorde divine, mais acclamation de sa Seigneurie ; c'est un chant christologique, comme il l'est à la fin de l'office de st Benoît. Or, il a pris assez tôt une note trinitaire puisqu'il l'est toujours dans les tropes.

⁵³ "Musique et vie intérieure"

⁵⁴ f Jean-Pierre LONGEAT « Le chant grégorien et l'Église catholique », *Lettre de Ligugé* 301. juillet 2002 p. 10. Il serait nécessaire que la célébration de l'Église puisse accueillir en certaines occasions le fruit du travail des musiciens au sein même de la Liturgie, non seulement pour ce qui concerne le chant grégorien, mais aussi pour ce patrimoine à jamais oublié dans le culte, des premières polyphonies médiévales /.../.