



HAL
open science

Les huit chansons avec accompagnements d'instruments occidentaux attribuées à Matteo Ricci

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Les huit chansons avec accompagnements d'instruments occidentaux attribuées à Matteo Ricci. *Le Jardin de Musique - Revue de l'association Musique ancienne en Sorbonne*, 2017, pp.37-45. hal-03225903

HAL Id: hal-03225903

<https://hal.science/hal-03225903>

Submitted on 13 May 2021

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

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

François PICARD, Jean-Christophe FRISCH, 2017 [2019] « Les huit chansons avec accompagnements d'instruments occidentaux attribuées à Matteo Ricci », *Le jardin de musique*, VIII / 2 « *Lost songs, lost sounds* : Musique, langue, interprétation — Hommage à Benjamin Bagby », p. 37-45.

Résumé

Matteo Ricci, le premier jésuite à réussir son implantation en Chine, peu après 1600, a laissé les textes de huit chansons en langue chinoise à accompagner « par un instrument occidental ». François Picard, ethnomusicologue et historien de la musique chinoise, et Jean-Christophe Frisch, musicien nomade et chef, ont collaboré pour la réinvention de ce répertoire, retrouvant, non pas les compositions originales, mais les procédés qui y ont mené.

Abstract

Matteo Ricci, the first Jesuit to successfully settle in China, shortly after 1600, left the texts of eight Chinese-language songs to be accompanied "by a Western instrument". François Picard, ethnomusicologist and historian of Chinese music, and Jean-Christophe Frisch, nomad musician and conductor, have collaborated for the reinvention of this repertoire, finding, not the original compositions, but the processes that led to it.

Transcription table ronde François Picard et Jean-Christophe Frisch

De la table ronde qui suit, nous avons choisi de présenter deux aspects : on pourra en lire au choix la synthèse, ou préférer la transcription des débats, plus détaillée.

Synthèse :

Les huit chansons avec accompagnement d'instruments occidentaux attribuées à Matteo Ricci

Lors d'un travail sur la musique des jésuites à la cour de Pékin aux XVII^e et XVIII^e siècles, François Picard et Jean-Christophe Frisch ont été confrontés à une source importante qui est celle des huit chansons attribuées à Matteo Ricci et dont la musique était réputée perdue. Ils se sont demandé quelle hypothèse il était possible d'émettre sur cette idée que la musique était perdue alors qu'il semble que c'était une œuvre d'une grande visibilité à l'époque. La quantité d'archives sur les activités musicales des jésuites à Pékin étant relativement importante, il était curieux de constater que cette musique ait disparue. En effet, il n'a été transmis qu'un texte écrit.

Une des grandes éditions complètes de Ricci faite autour du centenaire de sa mort a amené un chercheur¹ et par la suite des chercheurs du monde entier – y compris des chercheurs chinois – à penser que ces textes, puisqu'ils étaient chantés, témoignaient de l'existence d'une notation et peut-être d'un original italien. Pasquale D'Elia a traduit des textes chinois en italien de façon à ce que les experts puissent retrouver les originaux. François Picard fait part de son expérience et de sa recherche des originaux italiens des huit chansons pour lesquels il ne reste

¹ Pasquale D'ELIA, « Sonate e canzoni italiane alla Corte di Pechino nel 1601 », *Civiltà Cattolica*, 96, 1945, p. 158-165. *Id.*, « Musica e canti italiani a Pechino (marzo-aprile 1601) », *Rivista degli studi orientali*, 30, 1955, p. 131-145.

que les traductions chinoises et en conclut qu'il n'y en a sans doute pas, Ricci ayant puisé dans un fonds largement partagé de thématiques vaguement latines. Il faut noter que Matteo Ricci n'était pas du tout réputé compositeur et n'écrivait sans doute pas lui-même le chinois.

À partir de ces huit chansons, huit textes qualifiés de « textes à chanter pour un instrument occidental » – dans le sens d'un chant qu'il est possible d'exécuter avec un instrument occidental – ont été transmis. Le rapport entre cette constatation et un instrument rapporté par Ricci à l'empereur Wanli 萬曆 a permis d'émettre la conclusion que l'instrument en question était un clavicorde. La recherche s'est orientée par la suite vers les pistes pour la musique. Dans la mesure où il existe un inventaire relativement complet de la bibliothèque des jésuites de Pékin avant 1949 et que l'on a observé qu'il y a peu de livres de musique datant de l'époque de Ricci, on s'est inspiré du *Tempio harmonico* recueilli et rassemblé par Ancina à Rome et publié en 1599, qui contient des petits madrigaux sacrés ou des laudes, de la musique assez simple, pour un contexte oratorien, de la musique para liturgique ou encore des louanges de différentes formes de la vierge. Il s'agit d'une musique à trois voix, simple et facile à apprendre qui a permis d'émettre l'hypothèse suivante : s'il s'avérait que cette musique était de la musique occidentale, cela aurait pu être certains des airs extraits de ce volume, puisqu'il semble que c'était le seul qui était à la disposition des jésuites de Pékin à cette époque (ou juste après) et que l'on suppose que ces derniers n'étaient pas suffisamment compositeurs eux-mêmes pour se lancer dans la création de nouvelles pièces mais plutôt qu'ils auraient utilisé de la musique préexistante. Mais l'accompagnement par un instrument occidental impose-t-il que ce soit nécessairement de la musique occidentale ? Il est possible en effet que l'instrument occidental jouait de la musique chinoise, ou de la musique qui semblait chinoise aux jésuites. En raison de ces différentes hypothèses et des tentatives pour replacer des musiques sous les paroles disponibles, la question de la longueur du texte s'est imposée.

François Picard a retravaillé sur la question du passage des langues indiennes/sanskrits au chinois parlé ou langue mandarine, pour découvrir le procédé employé par les jésuites concernant les langues vernaculaires et le latin, sachant que Matteo Ricci, en tant que première génération de jésuites en Chine, a également participé à la traduction des airs chantés. Il faut savoir qu'il n'y a pas de système phonétique en Chine avant 1956 ; au contact des langues étrangères, les Chinois ont refusé — contrairement à ce qu'inventeront les Japonais — de prendre certains de leurs caractères pour nommer des sons, donc il existe un rapport particulier entre l'écriture et la prononciation en Chine. François Picard et Jean-Christophe Frisch ont travaillé avec les Chinois et avec les Européens chantant en chinois et en italien, et ont étudié cette méthode qui consiste à translitérer de l'italien ou du latin en chinois. L'hypothèse de la traduction d'un texte supposé italien possédant sa musique sur laquelle de nouvelles paroles en chinois auraient été replacées fut rapidement écartée en raison de la longueur du texte : le chinois est beaucoup plus concis que l'italien. En revanche, on peut adapter le nombre de syllabes en chinois pour les faire coller sur certaines mélodies italiennes soigneusement choisies.

Jean-Christophe Frisch :

« Venons-en au cas qui a nous a occupé François Picard et moi pendant un certain temps, il y a quelques années, ces fameuses huit chansons avec accompagnement d'instruments

occidentaux. Quand François Picard et moi avons commencé à travailler sur la musique des jésuites à la cour de Pékin aux XVII^e et XVIII^e siècles, nous avons été confrontés à une source importante, celle de ces huit chansons, attribuées à Matteo Ricci ou signées Matteo Ricci, et dont la musique était réputée perdue. Et nous nous sommes posé la question de ce que cette musique aurait pu être, et de ce qu'on pouvait émettre comme autre hypothèse que cette idée que la musique « était perdue », puisqu'il semble que c'était une œuvre qui a eu une importance et une visibilité assez grande à l'époque. C'était curieux que cette musique ait disparu, puisqu'on a une quantité d'archives relativement importantes sur les activités musicales des jésuites à Pékin. Il était relativement incohérent que cette œuvre qui semble centrale dans l'activité des jésuites à Pékin n'ait pas laissé de traces musicales. »

François Picard :

« Ce qui nous a été transmis c'est un texte écrit – on n'a pas de manuscrit autographe, ni d'édition musicale – on a simplement les textes de Ricci qui sont inclus en 1628 dans une édition, posthume mais pas très lointaine, par Li Zhizao (1565-1630)². Li Zhizao n'était pas jésuite, c'est le nom d'un chinois chrétien, un des premiers grands catholiques chinois, qui édite Ricci dans son premier « Recueil d'études célestes ». On y trouve ses textes avec sa préface. Puis la grande édition moderne, *Fonti Ricciane*, a été faite pour le quadri-centenaire de sa mort (1610/1611-1911). Mais D'Elia, qui en est le maître d'œuvre, pensait, et par voie de conséquence a induit le monde entier, y compris des Chinois qui ont travaillé là-dessus, à dire que s'il y avait des textes et que c'était chanté, il devait donc exister une notation quelque part. Il fallait ainsi essayer de la retrouver, et par suite, s'il y avait des textes de Matteo Ricci, alors il y avait un original italien. Et D'Elia explicite sa pensée dans un article³, où il entreprend de retraduire les textes chinois en italien de façon à ce que les experts puissent retrouver les originaux.

J'ai ainsi retrouvé dans ma correspondance électronique les lettres datées du 19 mars 2002 où je m'adresse à Pierre Bec, et parallèlement je me suis adressé aussi aux italianistes de la Sorbonne auxquels j'écrivis : « Je cherche les originaux probablement italiens des huit chansons vraisemblablement des madrigaux spirituels, il ne reste que les traductions chinoises, etc. ».

Car vraiment le sens commun, voire les meilleurs spécialistes, nous induisaient en erreur, et nous orientaient finalement vers un « écrit antérieur », ayant totalement mythifié Matteo Ricci qui aurait été à la fois compositeur et qui aurait écrit chinois mieux que personne.

Or ce n'est pas comme cela que ça se passe : il y a tout de même toute l'histoire de la traduction en chinois depuis l'introduction du bouddhisme jusqu'à aujourd'hui. C'est l'occasion ici de redire quel est ce processus : Lorsqu'on veut traduire un texte en chinois on le dit oralement, en italien en l'occurrence, en latin ou en sanskrit, puis en chinois. Ensuite quelqu'un va vous le redire, le traduire en chinois correct, et un dialogue va s'installer entre cette personne bilingue et le

² Matteo Ricci, *Xiqin qu yi* 西琴曲意 (« Airs pour cithare européenne » ou « Pièces pour instruments européens ») [1601], avec préface en chinois, manuscrit, éd. Li Zhizao 李之藻, *Tianxue chuhan* 天學初函 (Premier Recueil d'études célestes), 1628. Pasquale D'Elia S.J. (dir.), *Fonti Ricciane, Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina*, Roma, La Libreria dello Stato, 1942, vol. II, p. 132-135.

³ Pasquale D'ELIA, « Sonate e canzoni italiane ... », art. cit.

porteur du texte. Pour le bouddhisme et les langues indiennes c'étaient des personnes qui étaient toujours au minimum trilingues, c'était des indo-persans [...] des gens qui parlaient des langues d'Asie centrale et qui faisaient l'intermédiaire entre les langues. Souvent, la personne à une extrémité de la chaîne d'énonciation ne comprend pas la langue de celui qui se trouve à l'autre extrémité, mais on va faire des allers-retours, c'est vraiment très bien documenté, et c'est un processus sûr et certain. D'ailleurs pour traduire un texte français en langue de bois de Pékin moderne, ça marche comme ça. On passe par des comités. On va se mettre d'accord sur le sens, et une fois que le sens est adopté, cela va être mis en forme non par un auteur mais par un comité qui va traduire tout le texte. Le texte de Matteo Ricci que nous avons est signé en chinois « Li Madou ». Le texte est attribué à Li Madou, c'est du chinois absolument correct de l'époque.

Au départ de ces huit chansons, on avait en réalité huit *textes*. Le terme en chinois *qu* 曲 veut dire « textes à chanter » : il s'agit d'un terme générique, un instrument peut le faire, ce n'est pas une chanson, c'est plutôt un chant qu'on peut faire avec un instrument, ici un instrument occidental.

Ensuite nous avons tous fait, depuis avant D'Elia jusqu'à aujourd'hui, le rapport entre cet instrument « possible » d'une part, et un instrument vraiment apporté par Ricci à l'empereur et qui a cette merveilleuse apparence pluri-linguale : *manicordio* (Ricci)⁴, *clavicembalo* (Schall)⁵ ou encore *épinette* (Trigault)⁶, *monacordio* (Pantoja)⁷, *manucordium* (P. du Jarric) ou encore *yaqin* 雅琴 (Ricci)⁸ ou *xiqin* 西琴.⁹ Derrière cet instrument, on cherche ce que représente « épinette » à cette époque-là, et l'on s'aperçoit que ça signifie *manicordio* puis *xiqin* et que tout cela veut sûrement dire « instrument plutôt à cordes ». Voilà donc posé cet instrument, « mais qu'est-ce qu'on peut faire ensemble ? », dit le poème...

Frisch :

« Je pense qu'on est alors arrivés à la conclusion à peu près certaine que l'instrument en question était un clavicorde, non pas qu'on ait identifié cet instrument là, mais de nombreuses autres relations de voyage ont montré que le clavicorde était l'instrument le plus fréquemment transporté dans ces conditions de navigation parce qu'il n'est pas très grand, il a fréquemment

⁴ Fonti Ricciane [ci après FR], *Storia dell'introduzione del Cristianesimo in Cina*, op. cit., vol. II, p. 39, 102, 114, 132, 134, 426.

⁵ FR II, p. 132, n. 2.

⁶ Matthieu RICCI, Nicolas TRIGAULT, *Histoire de l'expédition chrétienne au royaume de la Chine 1582-1610*, version française de Nicolas TRIGAULT, *De Christiana Expeditione Apud Sinica*, Auciore, 1615 ; texte établi par Georges BESSIÈRE, Bruxelles, Desclée de Brouwer et Montréal, Bellarmin, 1978, p. 403, 461, 463, 605.

⁷ FR II, p. 124, n, « *un muy buen monacordio* ».

⁸ Matteo RICCI, *Xiqin qu yi*, op. cit., Préface aux « *Airs pour cithare européenne* ».

⁹ Pour Pierre TRICHET, *Traité des instruments de musique*, ca 1640, fol. 115, rééd. François Lesure, Genève, Minkoff, 1978, p. 177-178, il vaut mieux appeler le manichordion par ce mot latinisé *clavichordium*. « Vers le bout des marches du manichordion il y a des clous sans tête [...] qui vont frapper les cordes. [...] à cause de la faiblesse de ses sons, il n'est propre d'être introduit aux concerts de musique comme l'épinette et le clavecin. ». Voir aussi Marin MERSENNE, *Traité des instruments*, Livre troisième, proposition IV, p. 114, dans *Harmonie universelle*, Paris, 1636, rééd. François Lesure, Paris, CNRS, 1975. « Le manichordion a son clavier de quarante neuf ou cinquante touches ou marches, comme le clavecin [...] Les 70 cordes sont entortillées aux 79 chevilles [...] et toutes les cordes passent et sont appuyées sur les chevalets. ».

la taille d'une valise. C'était un instrument extrêmement abondant et souvent joué par des musiciens qui n'étaient pas des musiciens professionnels. Un clavicorde pouvait remplir, pour des chanteurs ou des religieux, à peu près le même rôle que la lyre dont on a parlé [à propos de la lyre du *Beowulf* de Benjamin Bagby]. La question qui se posait ensuite était d'essayer de trouver des pistes pour la musique : on a très rapidement suivi la piste des bibliothèques.

Il existe un inventaire relativement complet de la bibliothèque des jésuites de Pékin au XVIII^e siècle, et il s'avère que dans cette bibliothèque peu de livres de musique datent de l'époque de Ricci. Un certain nombre d'entre eux, postérieurs, datent de la fin du XVII^e au début du XVIII^e siècle, mais pour les ouvrages arrivés à l'époque de Matteo Ricci, on dispose notamment du *Tempio Armonico*. Recueilli et rassemblé par Giovenale Ancina et publié à Rome en 1599, le *Tempio Armonico* contient des petits madrigaux sacrés ou des laudes, de la musique assez simple, pour un contexte oratorien, ou ce genre de situation : de la musique para liturgique, des louanges aux différentes formes de la Vierge, par exemple pour Notre-Dame de Lorette, mais encore Notre-Dame des accouchements réussis, Notre-Dame de la construction de la nouvelle église, Notre-Dame de ceci et de cela...

À chaque fois cette musique à trois voix est simple et facile à apprendre. Nous avons alors émis l'hypothèse que la musique de Ricci était de la musique occidentale, ça aurait pu être certains des airs extraits de ce volume puisqu'il semble que c'était le seul qui était à la disposition des jésuites de Pékin à cette époque-là et qu'on a supposé qu'ils n'étaient pas suffisamment compositeurs eux-mêmes pour se lancer dans la création de nouvelles pièces. Ils auraient plutôt utilisé de la musique préexistante, puisque ce système de la paraphrase où on met de nouvelles paroles sur une musique existante est absolument banal, aussi bien en Italie aux XVI^e - XVII^e siècles, qu'en Chine à la même époque. Donc, ça n'aurait surpris personne à l'époque qu'on parle cette langue musicale-là

Une des questions qui se posait pourtant, c'était de savoir si la musique avec accompagnement d'instrument occidental imposait que ce soit nécessairement de la musique occidentale ? Peut-être l'instrument occidental jouait-il de la musique chinoise, ou de la musique qui semblait chinoise aux jésuites ? Nous avons donc fait différentes hypothèses, tenté les deux voies, essayé de replacer des musiques sous les paroles dont on disposait, et c'est alors qu'une nouvelle question s'est posée, celle de la longueur du texte. »

Picard :

« Parallèlement, il fallait travailler sur la question de chanter avec des musiciens chinois, et des chanteurs chinois, sur des textes italiens ou latins. J'ai remis sur le métier la façon dont s'était passé le passage des langues indiennes/sanskrit au chinois parlé, ou langue mandarine, ainsi que les pratiques des jésuites sur les langues vernaculaires et sur le latin, sachant que Matteo Ricci, en tant que première génération de jésuites en Chine, a participé lui aussi à la traduction dans les airs chantés.

Dans la musique de Ricci, on trouve deux prières principales, celle de « l'Oraison dominicale ou Pater », comme disait Amiot, et « la Salutation évangélique ou l'Ave ». Ces deux pièces sont des traductions de Ricci, sans doute et même certainement en comité. Elles ont été mises en musique, certainement pas par Joseph Marie Amiot, mais elles se trouvent bien dans la

documentation de textes et de musique en notation musicale chinoise et européenne envoyée par Amiot et préservée à la BnF.

Nous avons donc travaillé avec les Chinois et ensuite aussi avec les Européens, en nous centrant sur les problématiques des Européens ou des Chinois chantant en chinois et en italien, et en particulier sur un procédé qui consiste à translittérer, si l'on peut dire, de l'italien ou du latin en chinois. C'est-à-dire faire une sorte de « charabia » (où on peut mettre du sens ou pas dans le texte chinois) en sorte que les Chinois chantent un texte « chinois » : écrit avec des caractères chinois et non avec un système phonétique¹⁰. Cette translittération produit uniquement les sons de la langue-cible, et il en existe bien d'autres exemples. Pour le mandarin c'est un peu différent encore : il n'y a pas de système phonétique en Chine avant 1956. Mais surtout, même au contact des langues étrangères, les Chinois ont refusé de prendre certains de leurs caractères pour nommer des sons. Donc il y a un rapport particulier entre l'écriture et la prononciation en Chine, ce qui rendait la tentative particulièrement intéressante ».

Frisch :

« Nous avons fait connaissance avec le chœur de l'une des églises de Pékin, le Beitang 北堂. En notre honneur, à notre arrivée, ils ont voulu chanter l'« Alléluia » du *Messie* de Haendel à quatre voix avec leur chef, qui était là. Les quatre voix se sont progressivement décalées et ils n'ont pas du tout fini en même temps, la voix de l'alto a fini largement après les autres. On en a (hâtivement) conclu que la coordination polyphonique, délicate pour un chœur chinois du XXI^e siècle devait être inimaginable pour un chœur chinois du XVII^e siècle »

Picard :

« Parmi les pièces de Ricci que nous avons travaillées, il n'y en a que deux qui ont été publiées. »
Les voici :

Mutong you shan 牧童游山 (Le Berger sur la colline), Matteo Ricci, *Xiqin qu yi*, Pékin, 1601, n° 2, musique de Paolo Papini, « Ardente desiderio di morir i quella santa casa », Rome, Nicolo Mutij, 1599, réalisation François Picard, Chœur du Beitang (Pékin), XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean- Christophe Frisch, *Vêpres à la Vierge en Chine*, notice Jean-Christophe Frisch et François Picard, K617 155, 2004, page 4

Xiongzong yong ping 胸中庸平 (L'équilibre intérieur), Matteo Ricci, *op. cit.*, n° 6, musique Francesco Martini Flamengo, « Qual ape », réalisation François Picard, *ibid.*, page 11

De zhi yongqiao 德之勇巧 (Force et influence de la vertu) Matteo Ricci, *op. cit.*, musique Francesco Martini Flamengo, « *Dalla medesina* », Rome, Nicolo Mutij, 1599, réalisation François Picard, inédit au disque.

Vidéo de Youssef Chédid, doctorant prêtre maronite en stage à Rome :

Matteo Ricci, « *Mutong you shan* » 牧童游山 (Le berger sur la colline), Matteo Ricci, *Xiqin quyi* n° 2, musique Paolo Papini, « Ardente desiderio di morir in quella santa casa », Giovenale

¹⁰ Giovenale ANCINA, *Tempio armonico della Beatissima Vergine N. S.*, Roma, Nicolo Mutij, 1599, n° 3, *Chine : jésuites et courtisanes*, XVIII-21 Musique des Lumières, direction Jean-Christophe Frisch, Fleur de prunus, direction François Picard, Buda Records, collection « Musique du Monde » CD 1984872, 2002, pl. 2 ; *Id.*, n° 1, *ibid.*, pl. 4.

Ancina, *Tempio armonico della Beatissima Vergine N. S.*, Roma, Nicolo Mutij, 1599, chanté par le chœur de l'église Beijing Beitang Xishiku 北京北堂西什庫, Roma, Santa Croce in Gerusalemme, 5 mai 2010, vidéo Youssef Chédid

Ce type de transmission produit à son tour de nouvelles « traces » aujourd'hui : une ethnologue italienne de musique que j'ai rencontrée dans un colloque à Montréal m'a dit :

« Ah c'est vous Picard ? J'ai vu votre nom dans l'église catholique des Chinois de Rome sur une partition qu'ils chantent où il y a marqué "Ricci" et il y a marqué "Picard" et je me suis demandée ce que c'était. »

Frisch :

« Pour revenir à la question de la traduction d'un texte supposé italien antérieur, et à l'idée que ce texte aurait eu une musique propre, sur laquelle on aurait remis par la suite des paroles nouvelles en chinois, nous avons écarté assez vite cette hypothèse à cause de la longueur du texte, parce que le chinois est beaucoup plus concis que l'italien. Pour préciser, si on retraduit vers l'italien les textes chinois de Matteo Ricci, on arrive à une version italienne qui est beaucoup trop longue pour la durée du madrigal, soit une durée de 12 minutes, 16 minutes, 20 minutes. Il est donc impossible que ce soit une traduction d'un texte de madrigal italien antérieur. En revanche si on compte le nombre de syllabes chinoises, on s'aperçoit que l'on peut le faire correspondre à une mélodie avec à peu près le même nombre de syllabes italiennes.

Nous avons donc fait l'hypothèse qu'il s'agissait d'une disposition des paroles sur la musique régentée par le nombre de syllabes. Mais cela a pris un certain temps d'éplucher ce volumineux paquet de partitions, en plus en parties séparées, pour essayer de retrouver quels étaient, parmi les textes dont on disposait, ceux qui vraisemblablement pourraient avoir été utilisés. Mais en définitive on a trouvé, en tout cas pour celui-là, que la structure du texte chinois s'adaptait bien à ce que vous venez d'entendre, et de manière flagrante.

Pour autant, nous seuls avons choisi la pièce parmi les 150 pièces possibles : cela reste relativement arbitraire, parce qu'il n'est pas sûr du tout que ce soit cette musique-là. Mais au fond nous pensons, François Picard et moi, que ça n'a pas une grande importance. Nous pensons que si ça avait été « quelque chose comme ça », cela devait ressembler en tous cas à cette musique-là. Si nous n'avons pas élu « le bon » et si c'est « l'autre », cinq pages après ou cinq pages avant, le résultat demeure tout de même relativement convaincant. Et nous pensons finalement que les jésuites à l'époque faisaient de même et peut-être ne choisissaient pas toujours la même musique pour le même texte à chaque fois, selon les générations. »