HAL open science

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Daniel Saulnier

To cite this version:

Daniel Saulnier. HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES. Musique, musicologie et arts de la scène. Université François-Rabelais de Tours, 2015. tel-01252553

HAL Id: tel-01252553

https://hal.science/tel-01252553v1

Submitted on 7 Jan 2016

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.

UNIVERSITÉ FRANÇOIS-RABELAIS

DE TOURS

Année Universitaire : 2014/2015

HABILITATION A DIRIGER DES RECHERCHES

Discipline : MUSIQUE

présentée et soutenue publiquement
par :
Daniel SAULNIER

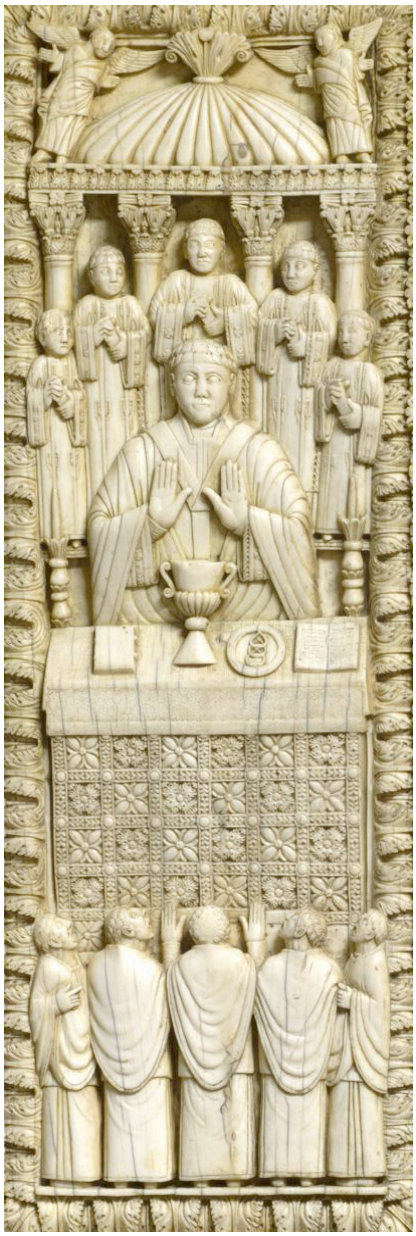
le 12 décembre 2015

MÉMOIRE DE SYNTHÈSE

JURY :

M. Frédéric BILLIET	Professeur des Universités	Université Paris-Sorbonne
M. Xavier BISARO	Professeur des Universités	Université de Tours
Mme Katharine ELLIS	Professeur	Université de Bristol, Royaume-Uni
M. Éric PALAZZO	Professeur des Universités	Université de Poitiers
Mme Susan RANKIN	Professeur	Université de Cambridge, Royaume-Uni
M. Philippe VENDRIX	Directeur de Recherche	CNRS, Université de Tours

MÉMOIRE DE SYNTHÈSE



Daniel Saulnier

Université François-Rabelais de Tours

Centre d'études supérieures de la Renaissance

Panneau d'ivoire du IXe s. sur évangéliaire du XIVe s.

Bibliothèque universitaire de Francfort, ms Barth 181

à la mémoire de

Paul Caffiaux
Jean Jeanneteau
Claude Gay et Jean Mallet

Le pire dérèglement de l'esprit, c'est de voir les choses non telles qu'elles sont mais telles qu'on voudrait qu'elles soient.
Bossuet

1. Ouvertures

La flûte

Ces pages sont d'abord dédiées à Paul Caffiaux. Cet ancien militaire était professeur de flûte à l'Ecole municipale de musique de Brest quand je débutai ma formation musicale. Au vu de mes onze ans et des effectifs de l'école, le Directeur avait estimé qu'il était trop tard pour s'atteler à l'étude de deux clefs pour arriver, au mieux, à pianoter péniblement un jour sur un clavier. Après un an de solfège et de chant choral, j'évitai de justesse à mes parents et à mes voisins les éclats de la trompette, et optai pour la sérénité de la flûte traversière.

Paul Caffiaux était un colosse, bourru et paternel comme un grand-père. Retraité de la musique militaire, il terminait sa carrière en enseignant la flûte traversière dans une école de musique de province. C'est grâce à lui que, comme le dit Trần Văn Khê, « j'ai eu la chance d'être un musicien avant d'être un musicologue ».[1]

À son école, j'ai appris qu'il fallait patienter plusieurs semaines pour sortir un son de la seule embouchure, avant de pouvoir monter l'instrument tout entier et poser les doigts sur les clefs. C'est lui aussi qui m'a appris l'humble et patient travail du musicien. Une application remise chaque jour en chantier, où le progrès véritable ne s'apprécie que sur la longue durée. Une assiduité qui apprend de l'expérience qu'un seul jour sans répéter réclame une semaine d'efforts pour récupérer une sonorité dont la pureté et la justesse ne sont jamais définitivement conquises.

1 François PICARD, « Trần Văn Khê : Un parcours sans faute », *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 2, Instrumental (1989), 235-242.

Les yeux rivés à la partition, comme tous les débutants, c'est pourtant en ces années-là que je découvris, par hasard, le rôle décisif de la mémoire pour le musicien. Lors de l'audition publique de fin d'année, le jeune homme qui venait d'obtenir son premier Prix de flûte, interprétait les quatre pages du *Concertino* de Chaminade[2]. Le professeur s'approche pour tourner la troisième page, et l'inévitable se produit : les deux folios volent à terre ! Pendant les interminables secondes que dure la récupération de la partition, la tension se fait palpable dans la salle. Sauf pour le flûtiste[3] qui continue paisiblement à jouer et termine sous les ovations.

La flûte est un instrument monodique, aussi n'ai-je jamais étudié l'harmonie. À plusieurs reprises, j'ai ressenti ce fait comme une véritable carence. J'ignorais alors quels services cette lacune me rendrait plus tard, lorsqu'il s'agirait d'aborder la question des modes grégoriens.

Le répertoire académique pour flûte traversière ne s'est développé qu'après la Renaissance mais n'a pas cessé de s'accroître ensuite, dans une ligne virtuose, surtout à partir du XIXe siècle. À l'époque où je débutais, les écoles de musique mettaient un point d'honneur à introduire dans les programmes d'examen de nombreuses pièces de musique contemporaine, remplies de redoutables difficultés techniques et rythmiques. Aussi l'enseignement était-il intransigeant sur l'apprentissage du solfège rythmique. La dernière année, Paul Caffiaux m'invita à étudier les concertos pour flûte en *sol* et en *ré* de Mozart, et il y adjoignit les cadences composées pour ces concertos par Paul Taffanel (1844-1908) et Philippe Gaubert (1879-1941). Une multitude de doubles et triples croches en informelles grappes de nombre aléatoire, des notes à double queue, soulignant de loin en loin les

2 Cécile CHAMINADE (1857-1944) est une compositrice et pianiste française dont l'abondante production de musique romantique a été largement appréciée. Le *Concertino pour flûte et orchestre, opus 107* constitue sa dernière œuvre symphonique.

3 J'ai retrouvé sa trace pour rédiger ces pages : il est aujourd'hui connu sous le nom de Youenn Le Berre, membre des ensembles *Gwendal* et *Mugar*, engagés dans les musiques celtiques et berbéro-celtiques.

frêles appuis mélodiques des longs traits de virtuosité, et de subtiles articulations. Et surtout, plus de barres de mesure, plus d'indication chiffrée au début de la ligne... Simplement cette consigne, lapidaire et lumineuse à la fois : « Quand l'orchestre s'arrête et que commence la cadence, le soliste doit *juste* donner l'impression que l'orchestre continue... » Là encore, j'étais loin de savoir quelles perspectives m'ouvrirait plus tard cette découverte de la liberté rythmique du soliste et de son art de l'ornementation.

Études scientifiques et formation d'ingénieur

Mes parents ayant rapidement douché mes timides évocations d'une carrière musicale, je suivis la voie qui m'était présentée : celle des études scientifiques. En classe de Terminale, je me réconciliai de façon inattendue avec les mathématiques et j'abordai la préparation aux écoles d'ingénieurs. C'est ainsi qu'à vingt ans j'intégrai l'Ecole Nationale des Travaux Publics de l'Etat.

À l'époque de ma formation, les premiers ponts en béton précontraint se fissuraient et plusieurs ingénieurs firent de la prison pour négligence ou malversation. Entre cours scientifiques et stage sur un chantier d'autoroute, je découvrais un nouveau monde : celui de l'exigence scientifique et de la responsabilité qui en découle. L'ingénieur ne se paie ni d'intuitions ni d'espoirs, mais de mesures et de coefficients de sécurité. Là où il n'a pas vérifié et contre-vérifié, il est responsable, car des vies humaines dépendent de son acribie. La leçon devait être renforcée par un séjour d'un an à la Direction des Constructions du Ministère de l'Education Nationale, dans le service chargé d'appliquer les nouvelles normes de construction des collèges, après le tragique incendie qui avait ravagé le CES Pailleron en 1976.

Mais, décidément, la technique ne me passionnant pas outre mesure, je choisis comme option de fin d'études la spécialité Gestion. Outre la comptabilité, je devais y recevoir une

initiation aux sciences humaines (psychologie et sociologie surtout) et à leur application aux divers phénomènes et techniques liés à la communication au sein des organisations.

C'est un nouveau monde qui s'ouvrait devant moi ; j'intégrai rapidement un organisme de « modernisation de la gestion » à la Direction du Personnel du Ministère de l'Environnement et, de 1977 à 1980, je remplis d'importantes fonctions dans la formation des jeunes ingénieurs à la gestion, aux sciences humaines et aux exigences d'un service public très enraciné dans le territoire. Le moment était stratégique : deux années plus tard commencerait le mouvement de la première décentralisation des services de l'Etat vers les collectivités locales, qui devait modifier définitivement le visage administratif de la France. Le fonctionnement des institutions administratives françaises et de plusieurs entreprises de travaux publics était quotidiennement l'objet de nos études et de nos réflexions. Je devais plus tard en tirer d'immenses enseignements sur les mécanismes internes aux organisations, et il me serait donné d'en voir des applications originales aux institutions ecclésiastiques.

Le Moyen Âge, déjà ?

Au détour de rencontres marquantes, j'avais fait la connaissance de deux grands saints d'Occident, Bernard de Clairvaux et François d'Assise, ce qui fit naître en moi un désir de les imiter, selon un schéma somme toute classique, expérimenté jadis par un Ignace de Loyola : « Pourquoi pas moi ? ». Mais je dois reconnaître que – et j'en étais conscient – le milieu et la culture dans lesquels ils avaient vécu m'attiraient particulièrement, tout autant que leur personnalités respectives.

Ce milieu c'était d'abord le Moyen Âge. Pour le jeune homme peu formé à l'histoire que j'étais à la fin de mes études scientifiques, le monde médiéval était rempli de mystère et d'images d'Epinal. Sans doute, *The Lord of the Rings* venait tout juste d'être traduit en

français et *Il nome della Rosa* était encore dans les carnets d'Umberto Eco. Mais les vies de saints fourmillaient à l'époque – et il en sera sans doute toujours ainsi – de *fioretti* et de détails fantastiques. Elles ouvraient une porte que je franchissais peut-être davantage dans l'ordre du fantasme que dans celui d'une véritable intelligence.

Un des points communs entre Bernard de Clairvaux et François d'Assise, outre leur idéal passionné, c'est le cadre concret qu'ils modelèrent pour la vie religieuse médiévale. Un cadre dont ils ont partiellement hérité de l'Antiquité, des structures qui, dans l'ensemble, ont perduré jusqu'à nos jours. Je me mis donc à la recherche de leurs successeurs. Dans le monde des ordres religieux qu'ils avaient contribué à façonner, une réalité me fascinait de plus en plus : la liturgie, son ordre, ses fastes, ses rubriques et son chant.

Aujourd'hui, Franciscains et Cisterciens ont, dans leur immense majorité, abandonné le chant médiéval qui avait été leur richesse pendant des siècles. Au milieu des années 70, ils restaient en outre profondément ébranlés par les répliques du séisme social et culturel de mai 1968. Mais ma quête me fit bientôt découvrir le monde diversifié des Bénédictins. Certaines congrégations bénédictines avaient très largement conservé les usages médiévaux et le chant grégorien. Séduit de bien des manières par Solesmes, je laissai ma profession d'ingénieur et demandai mon admission. Elle eut lieu le 11 juillet 1980, quinzième centenaire de la naissance du fondateur des Bénédictins.

2. *Recherche*

Le chant grégorien

Les motivations de mon choix de Solesmes n'étaient pas directement liées au chant grégorien. L'entrée à Solesmes représentait l'aboutissement d'un parcours de sept années de recherche personnelle, au cours duquel j'avais commencé à approfondir bien des questions que l'on regroupe habituellement sous les noms de « préoccupations spirituelles » et « recherche vocationnelle ». À vingt-six ans, après avoir exercé plusieurs années un métier passionnant et assumé de larges responsabilités, j'entrai donc à la dernière place dans une institution hiérarchisée et conservatrice au plus haut point, qui jouissait d'une renommée mondiale dans le domaine de la liturgie et du plain-chant. A cet égard, j'arrivai comme un béotien : je n'avais pas étudié le chant grégorien auparavant, tout au plus m'étais-je rapidement et superficiellement informé.

Pour un musicien qui aime chanter, l'expérience du chœur monastique est à la fois passionnante et décapante. Passionnante, car c'est l'immersion quotidienne, cinq heures par jour, dans un immense répertoire de plusieurs milliers d'œuvres présentées « en libre service », une osmose quasi permanente avec la musique médiévale. Et dans un monastère bénédictin du XXe siècle en Occident, ce répertoire se présente, à peu de choses près, dans les conditions mêmes où il est né et s'est enraciné : la célébration liturgique d'une communauté stable. Il s'agit donc de bien plus qu'une simple expérience musicale. Décapante, car dans ce milieu monastique paradoxalement très peu musicien, et encore moins chanteur, la musique n'est jamais une fin, et les critères musicaux entrent relativement peu en compte dans les jugements. Dans leur immense majorité, les moines n'ont pas étudié la musique et beaucoup n'ont pratiquement jamais chanté avant d'entrer.

Le novice chanteur est donc amené à mêler sa voix à celle de confrères totalement inexpérimentés[4].

En outre, dans un horaire bénédictin, le temps disponible pour étudier la musique est extrêmement réduit. À part le tout petit nombre de ceux qui sont entrés avec une formation musicale, les moines apprennent par mimétisme et par mémorisation, en insérant discrètement leur voix dans l'ensemble formé par leurs anciens. Cette pratique est au fond assez peu différente de ce qu'était la *recordatio* médiévale. Il en résulte une approximation permanente de l'ensemble, de l'intonation et du timbre, qui, paradoxalement, a fait pour une large part le succès du *sound* monastique du chant grégorien au XXe siècle.

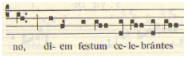
Il en découle aussi un décalage notable entre ceux qui n'ont pas étudié la musique et manquent donc de références pour comparer, et ceux qui, ayant été formés, sont beaucoup plus sensibles aux qualités musicales et artistiques.

De cette « approximation musicale » comme du rôle fondamental de la mémorisation dans le chant monastique, je pus faire une expérience inoubliable le jour-même de mon entrée : avec un ensemble parfait, la communauté modifiait quatre notes dans l'introït *Gaudeamus* de la messe de saint Benoît[5]. La modification avait été introduite plusieurs décennies auparavant, dans le but de rendre plus « chantable » un passage réputé ingrat, du moins si on se réfère aux principes interprétatifs en vigueur à l'époque.

---

4 Sur l'invitation de Philippe Canguilhem, j'ai présenté cette expérience de l'apprentissage de la musique en monastère au cours du colloque *Musica Memoria* cité plus bas.

5 *Graduale Triplex*, Solesmes, 1979, 545. Sur les mots *diem festum celebrantes* les groupes *sol-fa-fa* étaient chantés *sol-mi-fa* :



La modification avait été introduite par dom Gajard au début du XXe siècle : à une époque où on ne savait pas comment faire chanter les neumes unissoniques, la rythmique de Solesmes rendait le passage quelque peu « filandreux ». Jamais inscrite dans les livres de chœur, la correction était passée dans la tradition orale. Elle devait rester dans l'usage jusqu'en 2003.

Découvertes et interrogations

La première année fut réellement une période de découvertes et d'émerveillement : d'une part devant le paysage et l'organisation des modes musicaux du répertoire médiéval, si différents de la tonalité classique ; d'autre part en raison des liens intrinsèques que cette musique entretient avec la prière, la liturgie et la spiritualité. Derrière cet ensemble, je pressentais une véritable cathédrale d'intelligence et de sagesse : je voulais comprendre. Mais dans le domaine musical, la bibliothèque du noviciat était indigente et vieillotte. Je dus donc d'abord me contenter d'ingurgiter un fatras plus idéologique qu'explicatif. La classe de chant hebdomadaire du noviciat – comme celle de la communauté – relevait davantage de la *recordatio* que d'un enseignement systématique.

C'est au cours de la première année que je tombai sur *La méthode de Solesmes*[6], un des rares ouvrages musicaux de la bibliothèque du noviciat. Avec un tel titre, il était inévitable que je me précipite dessus. Pourtant, sa lecture plongea le débutant que j'étais dans une réelle perplexité. À double titre. D'abord, le système proposé par ce texte pour le chant grégorien me semblait tellement réducteur et si peu musical, que je ne parvenais pas à concevoir comment il pouvait sous-tendre une interprétation tant soit peu artistique du plain-chant. Comme beaucoup l'ont remarqué, l'exposé est d'ailleurs contradictoire : toute la deuxième partie (le style) vise à corriger la première partie (les règles) fondée sur un strict isochronisme. On y retrouve le profond embarras de dom Mocquereau devant l'impossibilité de réconcilier un rythme purement musical avec la rhétorique du texte latin :

> Toutefois, après avoir revendiqué les droits de la mélodie, il faut ajouter que jamais ces droits ne dégénèrent en une tyrannie capricieuse et aveugle qui s'exercerait sans discernement sur toutes les parties de la période musicale. Bien au contraire, nulle

[6] Joseph GAJARD, *La méthode de Solesmes, ses principes constitutifs, ses règles pratiques d'interprétation*, Tournai, Société de Saint Jean l'Evangéliste, Desclée, 1951.

> cantilène plus que la Romaine ne traite les paroles avec égards et déférence. Très souvent, nous l'avons prouvé, elle conforme ses mouvements à ceux du texte, elle modèle sur lui son rythme et ses intonations, et se contient dans la forme matérielle des mots, dans l'étendue des phrases et des périodes.
>
> Lorsqu'elle s'en affranchit, elle semble presque toujours ne le faire qu'à regret ; elle use alors de ménagements délicats, d'ingénieuses transactions, d'adroites complaisances pour conserver à son compagnon quelque chose de son influence. Si décidément elle se sent trop à l'étroit dans les limites du texte pour rendre avec l'expression convenable, et à sa manière, le sentiment des paroles et les orner de ses mélismes, alors elle n'hésite plus à faire valoir tous ses droits ; cependant, même dans ses exigences les plus rigoureuses, elle prend encore mille précautions afin de conserver la liaison des syllabes et de maintenir ainsi l'unité des mots, dont elle distend doucement les éléments sans jamais les séparer ni les briser.[7]

Mais ma surprise fut surtout de constater – avec un certain soulagement, toutefois – que Solesmes ne chantait absolument pas comme cela était prescrit dans la *Méthode*. J'en fus réellement préoccupé pendant plusieurs semaines. Seul, le dialogue avec le Maître des novices – un musicien très psychologue – put me tirer de cette inquiétude, tout en m'ouvrant des horizons impressionnants.

Pédagogie, premiers travaux et premiers maîtres

Un mois après mon arrivée, le Maître des novices, ayant remarqué ma passion pour le chant, me demanda d'assurer une formation musicale pour le jeune moine qui était entré juste avant moi. Particulièrement défavorisé sur le plan sensoriel, le jeune homme avait en effet grand besoin d'aide. Il faut savoir que, dans ce monde monastique où la liturgie est le centre de l'activité, l'aptitude à lire et à chanter est fondamentale pour l'insertion dans la communauté[8]. Cela n'est écrit nulle part, mais il est tacitement entendu que savoir chanter la messe est une condition *sine qua non* pour devenir prêtre. Le Maître des novices, qui

---

7 André MOCQUEREAU, Le n*ombre musical grégorien ou rythmique grégorienne*, tome 2, Tournai, Desclée, 1927, 282, n. 394.

8 Cf. Daniel SAULNIER, « Idéal et réalités du chant monastique », communication prononcée dans le cadre du colloque *Musica Memoria,* Université de Toulouse II-Le Mirail, 24-27 avril 2012.

avait été un bon musicien, m'indiqua quelques orientations pratiques à suivre pour débuter. Rapidement je me perfectionnai et découvris à enseigner une joie qui ne s'est jamais démentie par la suite. Après quelques mois, le nombre de mes élèves commença à augmenter. Au bout d'un an, je reçus officiellement la charge de former les jeunes moines à la cantillation latine des lectures publiques.

Lors d'une répétition, j'avais entendu le maître de chœur (dom Jean Claire) faire une brève allusion à une spécificité modale des graduels « en IIA ». À la sortie d'une classe de chant du noviciat, je pris mon courage à deux mains et m'approchai pour l'interroger. Las, je dus – à 28 ans ! – me contenter d'un « Vous saurez cela quand vous serez plus grand ! » qui ne découragea cependant pas mes recherches.

Mes premières investigations modales furent donc condamnées au plus élémentaire pragmatisme. Je comprends aujourd'hui la valeur d'une telle démarche : le musicologue se forme, non dans les théories, mais dans un contact assidu et direct avec les faits musicaux. Chaque jour, je consacrai un moment à chanter une pièce grégorienne, et à tenter de la comprendre. En observant le comportement d'antiennes simples des différents modes, je réalisai *Psallere*, un petit dépliant illustré et humoristique sur les tons psalmodiques, à l'usage des novices. Pour chaque ton, une antienne était accompagnée d'un dessin caricatural évoquant les notes modales et donnant une certaine visualisation d'un éthos. Il eut un tel succès que dom Jean Claire changea bientôt d'avis et accepta de donner suite à ma *curiositas*. J'eus le privilège de pouvoir « franchir la barrière canonique »[9] pour aller le rencontrer chaque dimanche après-midi et l'interroger sur le chant grégorien. À la seule condition que j'arrivasse avec des questions, il était ravi de répondre et m'ouvrait largement les trésors d'une érudition qui n'a pas toujours été reconnue à sa vraie valeur. Un perfectionnisme obsédant l'empêcha de publier bien des travaux dont il me fit part à

[9] Pendant leur formation, la règle oblige les novices bénédictins à vivre nettement séparés de la communauté des plus anciens, d'où l'expression imagée (et purement orale) de « barrière canonique ».

cette époque. Ses recherches sur la modalité l'avaient conduit à renouveler complètement l'approche de l'histoire de la liturgie : une rare intelligence de la transmission vivante de la musique liturgique lui avait permis de franchir ce qu'il appelait le « mur du IXe siècle » ou « mur de l'écrit ». De mentalité presque platonicienne, il avait une méthode de travail très particulière qui comporte bien des risques épistémologiques, mais qui lui réussit fort bien : il partait d'une intuition, puis en recherchait des indices dans les manuscrits ; ensuite il tentait de monter la démonstration chaînon après chaînon et enfin répondait aux objections éventuelles. Comme l'écrivit Pierre-Marie Gy :

> Le chercheur a, au point de départ, un ensemble de notions ou de présupposés qu'il devra confronter avec ce que les sources ont à lui apprendre.[10]

Ses travaux sur la modalité n'ont pas été reçus comme ils l'auraient dû. Sans doute à cause du terme malheureux d'*évolution modale*, que certains n'ont pas compris et que plusieurs de ses élèves ont caricaturé[11].

Dès 1982, Jean Claire avait suggéré à l'abbé de m'envoyer suivre une session grégorienne de haut niveau. Juillet 1982 à Fontevraud fut une révélation. Jean Jeanneteau était un ecclésiastique atypique : chanoine d'Angers, scientifique de haut niveau (fondateur de l'ESEO, première école d'électronique de France), vice-recteur de l'Université catholique de l'Ouest et musicien d'église passionné. Il consacrait sa retraite à la recherche musicologique et à l'enseignement du chant grégorien. C'est à sa pédagogie exceptionnelle que je dois d'avoir compris quelque chose au plain-chant. Sa rare intelligence des modes et un discernement très subtil en matière de lecture des neumes me mirent d'emblée dans une perspective passionnante et sûre. Ingénieur inventif et passionné par les faits, résolument engagé dans une problématique interdisciplinaire, Jeanneteau n'appartenait à aucune école, chapelle ou « lobby ». A son école, j'appris progressivement à faire de même.

---

10 Pierre-Marie GY, *La liturgie dans l'histoire*, Paris, Cerf, 1990, 75.

11 C'est un des thèmes que je traite plus en détail dans le mémoire inédit.

En 1983, encore au noviciat, je réalisai à l'intention des moines une exposition pour célébrer le centenaire de la publication du *Liber gradualis* de dom Pothier. C'est grâce à la collaboration de dom Pierre Combe que je pus mener à bien cette initiative : l'historien de la restauration du chant grégorien[12] était ravi de me confier de temps en temps les clés des archives de l'Atelier de paléographie[13].

En 1984, je quittai le noviciat pour entrer en communauté et commencer cinq années d'études théologiques. Au printemps 1985, je fus officiellement nommé secrétaire de Jean Claire et fis ainsi mon entrée à l'atelier de paléographie musicale. L'essentiel de mon temps devait être consacré à l'étude théologique, mais je continuais à lire et à travailler les questions musicales.

L'atelier de paléographie musicale de Solesmes n'était plus qu'un crépuscule de sa gloire passée, j'y reviendrai plus bas. Malgré tout, je pus travailler, approfondir les questions modales et aborder la paléographie. Je commençais par un index synoptique des deux antiphonaires de l'office en chant vieux-romain[14], le projet lointain étant la publication en fac-similé du second, dont Jean Claire avait résolu l'histoire et la provenance. J'eus ainsi, dès le début de mes études musicologiques, un œil sur *le central problem* du chant médiéval[15].

La revue des *Études grégoriennes* agonisait ; je parvins à la maintenir en vie, en attendant de pouvoir, dix ans plus tard, la rénover et lui donner un nouvel élan.

À la fin de mes études théologiques, en juillet 1989, l'abbé me convoqua et, manquant peut-être à des convictions intimes dont je reparlerai, me confia comme charge principale l'étude du chant grégorien avec le secrétariat de Jean Claire et une attention particulière

---

12 [Daniel SAULNIER] « *In memoriam* D. Pierre Combe (1913-1993) », *Études grégoriennes* 25 (1997), 155-156.

13 Paradoxalement, en 1989, il me fut rigoureusement impossible d'organiser à Solesmes la moindre manifestation pour célébrer le centenaire de la *Paléographie musicale*.

14 Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio San Pietro B.79 et Londres, British Library, add. 29988.

15 Willi APPEL, "The Central Problem of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society* 9/2 (1956), 118-127.

sur les *Études grégoriennes*. Quand je demandai des précisions sur le champ et les domaines d'études, dom Jean Prou se contenta de me répondre : « Tout » ! Je fus le premier moine – à part les comptables, bien sûr – à obtenir l'usage d'un ordinateur de bureau.

Eugène Cardine était mort un an auparavant, et Jean Claire de moins en moins porté sur la pédagogie. Je demandais donc à pouvoir fréquenter des maîtres. Dès l'automne, Nino Albarosa vint passer deux semaines à l'abbaye, me consacrant gracieusement tout son temps pour une initiation approfondie à la sémiologie de Saint-Gall. En 1991, je rencontrai Luigi Agustoni à Vérone, au congrès de l'*Association Internationale d'Etude du Chant Grégorien*. Avec ce disciple de la première heure d'Eugène Cardine, l'entente fut immédiate, totale et durable. Jusqu'à sa mort le 31 mars 2004, nous devions nous rencontrer chaque année pour travailler quelques jours près du berceau de saint Nicolas de Flüe. Cette collaboration m'amena à traduire avec lui et à éditer la version française du premier volume de l'ouvrage fondamental qu'il cosigna avec Berchmans Göschl : *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals*[16].

Etudiants et premier livre

Depuis que l'Université et certains conservatoires avaient ouvert leurs programmes aux musiques médiévales et antiques, l'abbaye était fréquentée par de nombreux étudiants et professeurs de musicologie. Le temps d'un weekend, ils pouvaient avoir une expérience concrète de la liturgie et entendre le chant grégorien vivant dans son milieu naturel. Leurs questions étaient innombrables et leur soif d'apprendre inextinguible. Souvent je passais tout le weekend à les recevoir, expliquant, commentant, répondant aux questions. Le courant passait bien, comme on dit familièrement. Et ils n'étaient pas les seuls bénéficiaires de l'échange. Leurs remarques me rendaient souvent le service de me

[16] Luigi AGUSTONI, Johannes Berchmans GÖSCHL, Josef KOHLHÄUFL, Daniel SAULNIER, *Introduction à l'interprétation du chant grégorien*, Solesmes, 2001. La version française comporte un étonnant excursus relatif aux notes tironiennes.

remettre en question, comme cette interrogation d'un jeune de l'Université de Rouen venu avec la classe de Frédéric Billiet : « Dans quelle langue priez-vous ? »

Ils me demandèrent de faire un petit livre qui leur faciliterait la découverte du chant médiéval. C'est ainsi qu'en 1989 je mis en chantier un petit livre que je concevais en dialogue constant avec Jean Claire. Quand il fut prêt, fin 1992, le nouvel abbé, tout récemment élu, refusa catégoriquement qu'il soit publié, sous prétexte de ne pas faire de l'ombre au Maître…

Mais en 1993, le Centre Culturel de l'Ouest m'avait demandé de diriger les stages de chant grégorien qu'il organisait à l'abbaye de Fontevraud. L'année suivante, la direction insista pour disposer d'un petit livre de présentation du chant grégorien pour les touristes. C'est par cette porte dérobée que mon projet de livre se trouva publié anonymement par le Centre Culturel de l'Ouest, sous le titre *Le chant grégorien : quelques jalons, par un moine de Solesmes*, l'abbaye n'ayant pas jugé utile de s'opposer à la publication anonyme de simples notes de cours de mes stages d'été.

Dès sa publication, fin décembre 1995, je m'empressai de l'offrir au Maître de chœur qui s'étonna qu'on ne l'eût pas publié à Solesmes ! Ce fut fait l'année suivante, et depuis, il a été traduit en anglais, espagnol, italien, allemand, lituanien, coréen et japonais.

Ce petit livre composé en sept chapitres est à lui seul un programme. Délibérément, il évite les questions relatives à l'interprétation : dès le début, j'ai pressenti la vanité des débats sur ce sujet, et mes recherches n'ont fait que confirmer ce point de vue. Après un bref panorama historique (1), la liturgie fournit la structure maîtresse de l'exposé (2). La psalmodie, avec ses modes et ses formes (3), ouvre l'étude des formes musicales particulières de l'office (4) et de la messe (5-6), ordonnées selon la chronologie présumée de leur apparition. L'écriture et la notation se retrouvent ainsi rejetées à la fin (7), suivant une intuition que je n'ai pas cessé d'approfondir depuis :

> La notation, bien loin d'être le terme de la science harmonique, n'en est pas même une partie, pas plus que la notation des mètres n'est une partie de la métrique. Dans cette dernière science, il ne s'ensuit pas nécessairement que celui qui sait noter une poésie iambique saura composer dans ce mètre ; il en est de même dans la mélodie, car il n'est pas nécessaire, pour noter le chant phrygien, de savoir en quoi consiste le chant phrygien. Conséquemment il est manifeste que la notation ne saurait être le terme de la science harmonique.[17]

Vingt ans après, je ne modifierais de ce livre que le premier chapitre. Très tributaire de ma formation initiale à Solesmes, la présentation historique divise la matière en quatre périodes : la préhistoire du chant grégorien, sa naissance au cours de la romanisation des liturgies gallicanes, une longue décadence et la restauration solesmienne. Il y aurait beaucoup à dire aujourd'hui sur cette présentation simpliste partiellement héritée du cécilianisme, et bien compréhensible à Solesmes.

Katherine Bergeron – qui vint me faire hommage de son livre lors de sa publication – a bien souligné la mise en œuvre du concept de *restauration* appliqué à l'art médiéval en général, et au chant en particulier[18], et en ce sens contextualisé une expression qui devait s'imposer pendant près d'un siècle. À part *renouveau*, la langue française ne dispose pas d'un véritable équivalent de l'anglo-américain *revival*, et le mot *restauration*, avec ses connotations politiques du XIXe siècle, véhicule une charge particulièrement lourde de sens. Il traduit bien qu'un changement de perspective s'est opéré au tournant du XXe siècle. Le XIXe siècle avait connu un retour *du* chant grégorien (une redécouverte émerveillée et enthousiaste, le *revival*). Les premières années du XXe siècle furent celles du retour *au* chant grégorien (la *restauration* sous l'impulsion de l'institution ecclésiastique).

Le concept de décadence appliqué au chant liturgique mériterait lui aussi une étude approfondie. On le trouve partout, jusque dans les écrits d'Eugène Cardine :

---

17 ARISTOXÈNE DE TARENTE, *Eléments harmoniques*, trad. Charles-Emmanuel RUELLE, Paris, Pottier de Lalaine, 1870, l. 2, c. 3, 29 (numérisation Marc Szwajcer).

18 Katherine BERGERON, *Decadent enchantments, The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, University of California Press, 1998, 4-11.

> Dès le moment où nous pouvons suivre la trace du chant grégorien, nous le voyons vivre et donc se modifier : il se développe et en même temps se corrompt sous quelques aspects [... la syllabisation des mélismes] n'a pas seulement changé le style original, elle a aussi contribué à dénaturer le rythme [...] Au vrai il n'est guère possible de préciser les débuts de cette décadence à cause de la nature délicate du phénomène et de l'interprétation difficile des témoignages de la notation [...] Le chant grégorien avait donc perdu son rythme caractéristique, ses notes s'étaient égalisées dans leur durée : il méritait le nom qui lui fut alors donné de "plain-chant". Ce terme consacrait pleinement un état trop réel de dégénérescence [...] C'est durant cette période de pleine décadence qu'on vit apparaître en France, aux XVIIe et XVIIIe s., une sorte de succédané, appelé par ses auteurs "plain-chant musical"… Ce genre de composition, si bâtard, montre bien le peu d'intérêt que présentait ce qui restait du chant grégorien.[19]

L'exploitation par le XXe siècle de ce concept de décadence n'est pas une nouveauté complète. Plusieurs fois au cours de l'histoire, des velléités de réforme ont mis en avant les corruptions subies par les mélodies ou leur interprétation. Jean Diacre pointe l'antiphonaire authentique de Grégoire[20]. Guido d'Arezzo corrige les mélodies qui ne respectent pas – selon lui – les règles de l'art[21]. Les Cisterciens, après avoir tenté de remettre en usage une source messine, théorisent une complète refonte du répertoire[22]. Leur œuvre trouve encore un écho enthousiaste sous la plume d'un Guillaume-Gabriel Nivers à la fin du XVIIe siècle[23].

C'est vêtu de ces oripeaux manichéens que le renouveau du chant grégorien fait son entrée dans le XXe siècle. Imposé en 1903 par *Motu proprio* pontifical, lisible dès 1908 dans l'Édition Vaticane, il est bientôt audible grâce aux premiers disques enregistrés par

---

19 Eugène CARDINE, « Vue d'ensemble sur le chant grégorien », *Études grégoriennes* 16 (1977), 184-188.

20 *Vita Gregorii magni*, lib. II, 6-10, ici dans la traduction de Yves CHARTIER. Cf. *Ioannes Hymmonides diaconus romanus Vita Gregorii I papae*. Vol. 1. La tradizione manoscritta (BHL 3641-3642), a cura di Lucia CASTALDI, Archivum Gregorianum 01, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2004.

21 *Prologus in antiphonarium*, 30-34, *op. cit. infra*.

22 Cf. Alicia SCARCEZ, *La réforme bernardine. Ses sources et ses enjeux*, thèse soutenue à l'Université Libre de Bruxelles, le 3 décembre 2012.

23 Guillaume-Gabriel NIVERS, *Dissertation sur le plain-chant*, Paris, Ballard, 1683, 37. La corruption du chant fait l'objet du chapitre cinquième.

Solesmes (1930). En moins de cinquante ans, une version et une esthétique s'imposent au monde entier et éradiquent pratiquement toutes les formes de chant préexistantes…

Quand aux siècles qui courent du XIe au milieu du XIXe siècle, ils sont simplement passés sous silence. Quand Cécile Davy-Rigaux avait contacté Solesmes au début de ses recherches sur Guillaume-Gabriel Nivers, elle s'était vu répondre en substance : « le chant grégorien au temps de Louis XIV ? Mais, Madame, cela n'a aucun intérêt, et d'ailleurs, il n'y a pas de livres ! » Un comble lorsqu'on connaît la collection de livres liturgiques conservés sur les rayons de la bibliothèque de l'Abbaye, collection que j'eus la joie d'ouvrir à Xavier Bisaro pour la préparation de sa thèse ! Je reconnais m'être fait le porte-parole de cette vision. Ce n'est que des années plus tard que je devais comprendre à quel point elle était réductrice et trompeuse[24].

Modes orientaux et modes grégoriens

C'est sur le conseil de Jean Jeanneteau que j'ouvris l'*Encyclopedia Universalis* au double article *Modes musicaux*. Le premier, consacré au plain-chant, ne retint pas mon attention : il répétait sans conviction ce que répètent toutes les anthologies.

Le second était une synthèse des travaux de Trần Văn Khê sur la notion de mode dans les musiques traditionnelles au Moyen-Orient, en Asie et en Afrique (et en Océanie dans les éditions plus récentes). L'auteur y précisait d'emblée exclure les modes ecclésiastiques de son exposé. Trần Văn Khê a effectué une recherche pragmatique, loin de tout a priori théorique. L'écoute comparée des traditions de diverses cultures, accompagnée de nombreux entretiens avec les musiciens et leurs auditeurs, l'a conduit à reconnaître dans

[24] En attendant mieux, le mot « décadence » a été retiré des dernières rééditions, et le texte légèrement retoqué dans une formulation plus positive.

certaines musiques – pas toutes[25] – un concept de mode, fondé sur quatre critères : une échelle structurée de quelques degrés, une hiérarchie fonctionnelle des degrés dans la composition, le retour de formules mélodico-rythmiques et un sentiment modal que lui-même baptise *ethos*. La définition fonctionne à la perfection avec le *maqam* turco-arabe, l'*avâz* et le *dastgâh* iraniens et le *raga* hindou. Elle correspond à une conception modale très différente de celles prônées par les théoriciens du Moyen Âge ou de la Renaissance (notamment les « aspects d'octave »), et se retrouve aussi partiellement dans diverses musiques dites ethniques (Birmanie, Laos, Malaisie, Philippines, Java).

Dans la mesure où le plain-chant a été une « musique traditionnelle » avant d'être théorisé et mis par écrit, pourquoi ne pas tenter de lui appliquer ces quatre critères ? Les formules mélodico-rythmiques constituent le critère le plus obvie. Les notions d'échelle et de hiérarchie paraissent assez simples à dégager, mais méritent des précisions supplémentaires. La notion d'*ethos*, ou de sentiment modal, très présente dans la littérature musicale depuis Boèce, a été influencée par les musiques postérieures. À la Renaissance – qui compte selon les points de vue huit modes ou douze aspects d'octave[26] – le thème est plusieurs fois repris par les théoriciens et les liturgistes : le cardinal Bona donne un exposé approfondi de l'origine grecque des modes et de leur rattachement à l'harmonie des sphères qu'il attribue à Ptolémée[27]. Au XVIIIe siècle, un traité particulièrement documenté se fait l'écho et le critique de ces théories. Léonard Poisson y évoque une présentation des modes proposée par « quelques Modernes » dont il ne donne malheureusement pas les noms :

---

[25] « La notion de mode n'existe pas dans tous les pays d'Asie et d'Afrique. David Morton et Jacques Brunet, respectivement spécialistes de la musique de Thaïlande et de celle du Cambodge, n'ont trouvé dans ces pays rien qui puisse être comparé à un mode. » (TRÀN VAN KHÊ, "Modes musicaux", *Encyclopedia Universalis*, 1992).

[26] Henricus Loriti GLAREANUS, *Dodecachordon*, Bâle, Heinrich Petri, 1547, lib. I cap. XI, 29, et lib. II, cap. VI, 75.

[27] Joannes BONA, *De divina psalmodia eiusque causis, mysterris et disciplinis deque variis ritibus omnium Ecclesiarum in psallendis divinis officiis Tractatus historicus, symbolicus, asceticus*, Coloniæ Agrippinæ, Hermannus Demen, 1677, 614.

Primus *gravis*
Secundus *tristis*
Tertius *mysticus*
Quartus *harmonicus*
Quintus *lætus*
Sextus *devotus*
Septimus *angelicus*
Octavus *perfectus* [28]

Jeanneteau, dans un livre édité en espagnol[29] et dont j'ai traduit quelques pages en français[30], avait tenté de contourner l'obstacle que constituent les douze siècles de changements de l'oreille et du goût musical qui nous séparent de la naissance du plain-chant. Son approche de *l'ethos* se rattache à celle de Guy d'Arezzo et de Jean d'Afflighem. Au-delà des considérations subjectives, la démarche consiste à discerner dans la notion d'*ethos* un aspect objectif. Le texte, la liturgie et les développements mélodiques, et même l'environnement concret de la communauté du compositeur[31], constituent à cet égard un fondement valide. Dans la même ligne, j'ai essayé d'évoquer un *ethos* des trois modes archaïques à partir de leurs caractéristiques musicales[32]. Toute cette étude confirme largement la première intuition de Boèce : les modes portent des noms de peuples. C'est ainsi que leurs tons de récitatifs distinguent depuis toujours Rome (DO) et la Gaule (RE). De même, le mode archaïque de MI est bien implanté au sud de l'Europe (Italie et Aquitaine), tandis qu'il semble souffrir de son importation dans les régions du nord et de l'est, où il entre sans doute en contact avec des musiques populaires au pentatonisme fortement anhémitonique de DO.

---

28 Léonard POISSON, *Traité théorique et pratique du plain-chant appellé* [sic] *grégorien*, Paris 1750, 86.

29 Jean JEANNETEAU, Los *modos gregorianos. Historia, análisis, estética*, trad. F. J. LARA, Abadía de Silos (Burgos), 1985.

30 Daniel SAULNIER, *Les modes grégoriens*, Solesmes, 1997. On y trouve en conclusion de chaque mode une citation des réflexions de Jeanneteau sur son *ethos*.

31 Ce mot recouvre, certes, aujourd'hui une acception très particulière, liée à la dimension écrite de la composition musicale de type académqiue. Son utilisation à propos du plain-chant n'entend pas occulter la spécificité des processus compositionnels en tradition orale, et notamment l'interaction systématique entre communauté et chanteur/improvisateur.

32 Daniel SAULNIER, « Modes orientaux et modes grégoriens », *Études grégoriennes* 25 (1997), 45-61.

Paradoxalement c'est autour des notions d'échelle et de hiérarchie que se joue la subtilité d'un exposé sur la modalité du plain-chant. En effet, à partir de la définition de Trần Văn Khê, j'ai pu montrer que seule une interaction entre l'étymologie de l'échelle sur laquelle est composée le mode et la fonctionnalité des degrés choisie par le compositeur permet d'expliquer un certain nombre de faits musicaux du répertoire. Si le compositeur choisit comme corde principale de composition le degré fort de l'échelle pentatonique (borne supérieure de la tierce mineure), celui-ci attire toute la composition à lui et la fait tendre vers un pentatonisme absolu, comme on rencontre en *tritus*. Si au contraire, c'est la borne inférieure de la tierce mineure qui est choisie, les demi-tons ornementaux se multiplient et rendent la mélodie plus subtile. Il arrive parfois que ces demi-tons sollicitent les sonorités ornementales du degré fort, provoquant ainsi un conflit entre deux modes : c'est le cas du *deuterus*. Par contre, le choix du degré central du tricorde majeur comme « dominante » conduit aux développements les plus équilibrés et à une large postérité modale, comme celle du *tetrardus* plagal.

À la différence des chercheurs germanophones, qui ont créé le mot *modologie*[33], peu de leurs homologues des langues romanes ont remarqué que le mot *modalité* ne désignait pas une science, mais une qualité. De fait, la science des modes, qui mériterait vraiment le titre de *modologie*, requiert au moins un degré d'abstraction (sinon plusieurs). Le mode décrit par Trần Văn Khê est, certes, une réalité abstraite, susceptible de se réaliser de façon différenciée selon les chants. Mais le mode archaïque, tel que l'ont dégagé les recherches de Jean Claire, est encore bien plus abstrait. D'abord parce que l'échelle pentatonique sur laquelle il représente ensemble les trois modes archaïques constitue déjà une théorisation

[33] Le terme allemand apparaît de façon récurrente pour désigner l'étude des modes, à côté de ceux de sémiologie et de paléographie : Luigi AGUSTONI, Johannes Berchmans GÖSCHL, *Einführung in die Interpretation des Gregorianischen Chorals* 1, Regensburg, 1987, *passim* ; Stefan KLÖCKNER, *Handbuch Gregorianik: Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis des Gregorianischen Chorals*, Regensburg, ConBrio, 2009, 174.

simplificatrice. En effet, ces modes-récitation proviennent d'horizons géographiques et culturels différents : c'est nous qui les projetons sur une échelle commune. Ensuite parce que les procédés ornementaux et les formules qui contribuent à dessiner la physionomie du mode sont innombrables et parfois très différents d'une culture à l'autre. Avec un esprit malicieux et provocateur, Eugène Cardine aimait à dire qu'il y avait autant de modes que de compositions grégoriennes. Sans aller jusque-là et en demeurant dans la définition de Trần Văn Khê, il est aisé de discerner plusieurs modes à l'intérieur d'un même mode archaïque : à égalité d'échelle et de fonctionnalité, le recours à des formules mélodico-rythmiques différentes suffit pour signer des modes différents.

Le « croquant » du Mont-Renaud ou l'exception française

Par le plus grand des paradoxes, toutes ces découvertes sur l'oralité et la protohistoire du chant ne sont accessibles qu'au travers des sources manuscrites. Paléographie et étude des premiers signes musicaux sont les seules médiations qui nous mettent en contact avec la tradition musicale antique et médiévale. Aucune recherche de musicologie ancienne ne peut être validement menée sans une compétence approfondie en ces deux domaines.

Depuis le milieu du XIXe siècle, tous les yeux sont tournés vers la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gall : ses manuscrits de chant, dont les premiers vinrent au jour dans les premières décennies du IXe siècle, doivent leur succès à leur nombre, à la qualité de leur conservation et à la précision de leur calligraphie. Parce que cette matière paléographique était aisément accessible, les principes des premières notations sangalliennes ont dominé toute l'étude sémiologique depuis le milieu du XIXe siècle, malgré l'intérêt éphémère porté à quelques autres sources, notamment au tonaire digrapte de Saint-Bénigne de Dijon[34] :

[34] En 1851, Théodore Nisard avait notamment recopié le manuscrit H 159, conservé à la Bibliothèque de la Faculté de Médecine de Montpellier : Paris, BnF, Département des Manuscrits, Archives modernes, 621. Cf. Marie-Noël COLETTE, « Fac-similés de chant grégorien au XIXe s. la copie du tonaire de Dijon par

> Quand il s'agit de choisir le manuscrit qui devait être fac-similé dans le premier volume [de la *Paléographie musicale*], on se fixa sur un manuscrit de l'école sangallienne, et les RR.PP. Pothier et Mocquereau partirent pour Saint-Gall, où le bibliothécaire Idtenssohn leur réserva un accueil excellent : ils arrêtèrent leurs vues sur le codex 339 ; l'affaire était lancée [...] le codex 339 de Saint-Gall jouit chez les musicologues d'une réputation incontestée et passe pour une copie authentique de l'*Antiphonaire* de saint Grégoire le Grand.[35]

Mis à part de trop rares essais comme la table comparative des neumes de Saint-Gall, Laon 239 et Chartres 47 publiée dans le volume XI de la *Paléographie musicale* (1912)[36], les analyses menées par André Mocquereau au tournant et dans les premières années du XXe siècle s'appuient essentiellement sur la notation sangallienne. Certes, les travaux élaborés par Eugène Cardine ont amené un rajeunissement indéniable des perspectives. Ses étudiants ont été les artisans d'une véritable prise en considération d'autres traditions neumatiques, notamment la notation bretonne[37], celle de Laon[38], et celle dite « de Bologne » (Angelica 123)[39]. Mais pour l'essentiel, ses travaux sont restés dans la même ligne : ses deux œuvres majeures, le *Graduel neumé*[40] et la *Sémiologie grégorienne*[41] ne traitent

---

Théodore Nisard (1851) », *The past in the present: papers read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th Meeting of the Cantus Planus (Budapest & Visegrád, 2000)*, éd. László DOBSZAY: / Budapest, Liszt F. academy of music, 2003, 389-421.

35 Pierre AUBRY, *La musicologie médiévale : histoire et méthodes : cours professé à l'Institut catholique de Paris, 1898-1899*, Slatkine reprint 1975, 97 et 109.

36 Ce travail d'une incontestable acribie documentaire est dû à la plume de dom Amand Ménager. Pour discrète que fût sa renommée, Amand Ménager a sans doute été l'un des paléographes les plus avancés et les plus innovants de l'abbaye de Solesmes. Avec dom Paul Blanchon-Lasserve, il avait été dans les premières années du XXe siècle, le principal artisan des campagnes photographiques qui permirent la constitution de l'incomparable collection de facsimilés de l'Atelier de paléographie musicale de l'abbaye. Campagnes dont j'ai commencé à publier les récits : cf. Paul BLANCHON, « Premier voyage paléographique (Italie) », *Études grégoriennes* 35 (2008) et « Deuxième voyage paléographique (Allemagne) », *Études grégoriennes* 37 (2010). Les archives de l'Atelier conservent en outre des dizaines d'études inédites de sa main.

37 Michel HUGLO, « Le domaine de la notation bretonne », *Acta musicologica* 35 (1963), 54-84.

38 Laon, Bibliothèque municipale, manuscrit 239, graduel daté du dernier quart du IXe s. par Bernhard BISCHOFF, *Katalog der festländischen Handschriften des neunten Jahrhunderts (mit Ausnahme der wisigotischen), vol. 2: Laon – Paderborn*, éd. Birgit EBERSPERGER, Wiesbaden, Harrassowitz, 2004. Cf. Susan RANKIN, "On the Treatment of Pitch in Early Music Writing", *Early Music History* 30 (2011), 139 ; Marie-Claire BILLECOCQ, « Lettres ajoutées à la notation neumatique du codex 239 de Laon », *Études grégoriennes*, 17 (1978), 7-144.

39 A.M.W.J. KURRIS, « Les coupures expressives dans la notation du manuscrit Angelica 123 », *Études grégoriennes* 12 (1971), 13-63.

40 Eugène CARDINE, *Graduel neumé*, Solesmes, 1966.

41 Eugène CARDINE, « Sémiologie grégorienne », *Études Grégoriennes* 11 (1970), 1-158.

pratiquement que de la notation neumatique de Saint-Gall. C'est donc à travers ce prisme que les autres notations ont été étudiées jusqu'à présent, alors que leurs principes de base peuvent en être très éloignés.

Au hasard d'un dîner chez des amis parisiens, Jean Jeanneteau avait redécouvert un manuscrit français disparu depuis plusieurs décennies. Même si sa datation ne fait pas l'unanimité[42], le graduel-antiphonaire dit « du Mont-Renaud » constitue probablement le plus ancien témoin français en neumes contenant une très grande partie du répertoire des chants de la messe et de l'office. Inconnu jusqu'en 1874, époque à laquelle il est découvert dans la bibliothèque du château du Mont-Renaud, près de Noyon, il disparaît de nouveau pour plusieurs décennies jusqu'à sa redécouverte par Jeanneteau en 1952. Il était – et demeure aujourd'hui – conservé dans le secret d'une collection privée ; mais il a été possible de le photographier et de le publier[43].

Jeanneteau devait consacrer une grande partie de sa retraite à en étudier les neumes et à en faire la pierre de touche, toujours critique, de la toute récente *Sémiologie grégorienne*[44]. Il me communiqua sa passion au point que j'obtins du propriétaire un prêt du manuscrit. Un face à face de plusieurs semaines avec le plus ancien manuscrit musical français[45] me permit de l'étudier à loisir de concert avec Jean Claire et Jean Vezin qui pouvait venir en voisin. Comme j'avais fait avec les « classiques » de Laon et de Saint-Gall, j'entrepris de retranscrire les neumes du graduel. Copier un manuscrit, ce n'est pas comme étudier systématiquement ses neumes. La méthode consiste à recopier les neumes au-dessus d'une

---

42 Gabriel BEYSSAC, « Le graduel-antiphonaire du Mont-Renaud », *Revue de musicologie* 40 (1957), 131-150. Critiqué par Michel HUGLO, *Les tonaires*, Paris, 1971, 91-102, et revu par Ann Walters ROBERTSON, *The Service Books of the Royal Abbey of Saint-Denis*, Oxford, 1991, 425-434.

43 *Paléographie musicale : Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican, publiés en fac-similés phototypiques*, sous la direction de dom Joseph GAJARD, moine de Solesmes, tome 16 (1955), L'Antiphonaire du Mont-Renaud : Antiphonaire de la Messe et de l'Office (Xe s.), (Collection privée).

44 Eugène CARDINE, « Sémiologie grégorienne », *op. cit.*

45 Il est difficile de ne pas évoquer le risque encouru par ce monument de la musique française. Au moment de la restitution, je tentai de faire prendre conscience à son propriétaire de l'intérêt de le confier à une institution nationale, mais il me répondit avec passion : « La République n'aura jamais mon manuscrit ! ».

portée contenant la mélodie en notation carrée, et, pourquoi pas, en chantant. Inévitablement, on acquiert ainsi une science des neumes mais beaucoup plus. En effet, le copiste médiéval – ou au moins son correcteur – entend la mélodie. C'est lui, plus que la matérialité du neume qu'il convient de rejoindre. En copiant le neume, le chercheur contemporain, qui dispose aussi – au moins approximativement – de la mélodie, reproduit le geste du copiste médiéval. En suivant l'ordre du manuscrit, page après page, se construit ainsi une « contemporanéité » entre le copiste d'aujourd'hui et le scribe médiéval, véritable complicité qui va bien au-delà de l'étude du simple tracé des graphies, car l'activité de copie reste en permanence au contact d'une écoute de la mélodie.

C'est alors que je réalisai ce qui aurait pu être une première thèse doctorale. Approfondissant une intuition de Jeanneteau, j'étudiais spécialement tous les *torculus* du graduel du Mont-Renaud[46].

Le document n'est pas d'approche facile. À la différence des manuscrits plus connus, celui-ci n'a pas été prévu pour recevoir une notation musicale. Même si les lignes du texte sont très espacées, l'espace horizontal pour loger les neumes fait défaut. Lorsqu'un mélisme se présente, il n'est pas rare que le copiste doive superposer les neumes sur trois lignes obliques, voire terminer en remontant dans les marges !

L'écriture musicale du Mont-Renaud est dépourvue de tout épisème ou lettre significative : s'il le souhaite, le copiste peut traduire diverses nuances, rythmiques mais aussi mélodico-modales, en modifiant la forme des graphies. La forme des graphies se voit aussi parfois modifiée pour une simple raison de conduite de l'écriture et de « confort du scribe »[47], phénomène qu'on retrouve dans d'autres écoles de notation, notamment dans l'écriture bénéventaine. Les manuscrits de Saint-Gall et de Laon pratiquent aussi abondamment ce procédé, mais sa pertinence est occultée par l'adjonction des épisèmes et

[46] Daniel SAULNIER, « Les torculus du Mont-Renaud », *Études Grégoriennes* 24 (1992), 135-180.
[47] Daniel SAULNIER, « Les climacus du Mont-Renaud », *Études grégoriennes* 32 (2004), 147-151.

des lettres significatives. Le graduel du Mont-Renaud constitue donc un témoin remarquable de la logique des premières écritures neumatiques. Pour le reste, l'appareil neumatique est aussi riche que celui des premiers manuscrits de Saint-Gall. À part le style du tracé, plus vertical et nettement moins soigné, la communauté de signes est frappante, jusque dans un détail comme la présence des deux graphies du *quilisma*, l'une à deux, l'autre à trois boucles. Cependant, il y a une différence majeure avec Saint-Gall : malgré la richesse des procédés dont il dispose, le copiste du Mont-Renaud ne semble pas disposer d'une stratégie méthodique dans leur mise en œuvre. Certes, un tel phénomène affecte d'une certaine manière toutes les écritures : une école de notation neumatique un peu sophistiquée n'est jamais parfaitement systématique. Mais il y a ici un contraste étonnant entre la richesse des possibilités graphiques et l'approximation qui gouverne leur mise en œuvre.

Géographiquement, le *scriptorium* de Saint-Gall est relativement éloigné des centres de composition et de première diffusion du chant romano-franc. Au contraire, le Mont-Renaud, tant par sa culture que par sa géographie en est tout proche. Il est donc loisible de penser que l'extrême précision des notateurs de Saint-Gall – qui inventèrent l'épisème et multiplièrent les lettres additionnelles – est une conséquence logique de cet éloignement géographique du centre de la tradition. Au contraire, les régions où la tradition vivante est mieux enracinée produisent beaucoup moins de manuscrits et leur notation peut être beaucoup plus approximative. Il est tout à fait significatif à cet égard que pas un seul témoin ancien en neumes du graduel ne nous soit parvenu de la région de Metz[48]. Dans le même ordre d'idée, l'absence de livres de chant « vieux-romain » dans les basiliques

[48] La notation improprement appelée messine – qui porterait mieux le nom de lotharingienne – comporte des témoins complets du *Proprium missæ* autour de 900, mais elle ne constitue pas la notation du chant de Metz.

romaines jusqu'à la fin du XIe siècle[49], s'explique par la force de la tradition locale jusqu'à la mise en œuvre des méthodes de Guido d'Arezzo.

Mais pourquoi l'ordre à Saint-Gall et le désordre au Mont-Renaud ? René-Jean Hesbert a depuis longtemps fait remarquer qu'entre deux listes d'éléments identiques, on ne passe que du désordre à l'ordre, et ce par une intervention de l'intelligence[50]. L'hypothèse la plus probable est donc que les graphies neumatiques françaises de la région nord de Paris ont été importées chez les Helvètes qui en ont élaboré une mise en œuvre systématisée. Non les graphies du Mont-Renaud, bien sûr, la chronologie ne le permettrait pas, mais celles de l'un des manuscrits qui l'ont précédé. Ce qui ferait de la notation proto-française le principal ancêtre de la notation sangallienne.

La publication de mon article sur les *torculus* du Mont-Renaud avait impressionné quelques membres de l'*Association Internationale d'Études du Chant Grégorien*[51]. Ils me demandèrent de présenter la sémiologie de ce manuscrit presqu'inconnu lors de leur congrès international à Vienne en 1995.

C'est à cette occasion que j'entrepris une étude systématique des neumes du graduel du Mont-Renaud, dans la logique des études sémiologiques : recensement des graphies, sélection des « contextes clairs », comparaisons à l'intérieur du manuscrit et avec d'autres manuscrits. Le résultat fut une communication des plus classiques, mais dont le titre[52] révèle une découverte majeure : par rapport aux témoins les plus étudiés du répertoire grégorien, le manuscrit du Mont-Renaud présente des variantes mélodiques notables.

---

49 Le graduel dit « de Sainte-Cécile » a été copié en 1071. Il représente le premier témoin des inventions de Guido d'Arezzo, peu de temps après sa rencontre avec Jean XIX. Cf. *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere (Cod. Bodmer 74)*, éd. Max LÜTOLF, Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer, 1987.

50 Cf. René-Jean HESBERT, *Antiphonale missarum sextuplex*, Vromant, 1935, lxxix, à propos de la série des graduels des dimanches après la Pentecôte.

51 En réalité, il s'agit de l'union informelle de plusieurs associations en relation avec des aires linguistiques (à l'époque germanophone, italienne et japonaise) fondées avec des vues essentiellement sémiologiques pour poursuivre et promouvoir les recherches de dom Cardine.

52 Daniel SAULNIER, « Die Handschrift von Mont-Renaud und ihre französischen Varianten », actes du 5e Congrès de l'*Association Internationale d'Études du Chant Grégorien*, Wien, 1995, *Musicologica Austriaca* 14/15 (1996), 125-132.

La découverte n'était pas totalement nouvelle : Jacques Hourlier avait évoqué au passage les « variantes françaises » à propos de la notation de Cluny[53] et Michel Huglo révélé une division géographique est/ouest entre les sources anciennes du plain-chant[54], dans des publications effectuées dans le sillage des recherches en vue d'une édition critique du Graduel romain. Mais la problématique même de ces travaux, fondée sur l'hypothèse – jamais remise en question – de l'existence d'une « mélodie authentique » du corpus grégorien et sur une prééminence plus ou moins explicite de la tradition de Saint-Gall, rejetait par là-même à la périphérie des recherches les sources et les comportements « extravagants ».

L'étude du phénomène en lui-même restait à mener. Elle devait conduire fort loin.

Des variantes françaises aux variantes « tout court »

Au début de l'hiver 1995-96, le regretté Christian-Jacques Demollière me demanda une contribution pour son colloque sur l'art du chantre carolingien qui devait se tenir à Metz au début du printemps 1996. Metz cultive, à juste titre, une certaine prétention quant aux origines du chant romano-franc. En introduisant dans le débat une tradition orale française parallèle à celle de Metz et Saint-Gall, je rendais public ce qui allait devenir une de mes principales directions de recherche : les « variantes françaises » manifestent une pluralité de traditions mélodiques aux origines du chant que nous appelons grégorien. Bien que publiée tardivement[55], cette communication de dimensions modestes eut

---

53 Jacques HOURLIER, « Remarques sur la notation clunisienne », *Revue grégorienne* 30 (1951), 231-240.

54 Michel HUGLO, « Division de la tradition monodique en deux groupes "est" et "ouest" », *Revue de Musicologie* 85/1 (1999), 5-28.

55 Daniel SAULNIER, « Présence d'une tradition orale française parallèle à celle de Metz et Saint-Gall », dans *Études grégoriennes* 31 (2003), 5-23 ; puis dans *L'art du chantre carolingien*, Actes du colloque *L'art du chantre Carolingien : découvrir l'esthétique première du chant grégorien, Metz, 1996*, sous la direction de Christian-Jacques DEMOLLIÈRE, Metz, Editions Serpenoise, 2004, 125-139.

rapidement un impact durable sur plusieurs chercheurs[56], et devait constituer une pierre d'attente pour ma thèse doctorale.

Cette recherche inaugurale sur les variantes vaut spécialement par son aspect méthodologique. Les investigations liées au projet d'édition critique du Graduel romain avaient été largement entravées par une sélection discutable du canon de variantes. L'expérience a montré que les variantes retenues pour le premier[57] et même le deuxième sondage[58] de l'étude correspondaient dans leur immense majorité à des phénomènes vocaux aux limites de l'écriture : *portamento*, *initio debilis*, liquescence, etc. D'autre part, la prééminence implicite de la tradition sangallienne à l'intérieur du corpus général des manuscrits avait amené les chercheurs à considérer des variantes plus substantielles comme extravagantes, et – plus ou moins explicitement – à les classer comme des « corruptions ». Enfin, l'élaboration du canon de variantes s'étant opérée dans le contexte de la « sémiologie triomphante », seul le tracé neumatique intéressait l'entreprise, et les éléments mélodiques et modaux n'étaient quasiment pas pris en considération.

Avec la modeste étude de vingt lieux variants français soigneusement sélectionnés, je réintroduisais dans le débat scientifique la question des variantes, ébauchais une méthodologie stricte et mettais en perspective les enjeux historico-critiques d'une telle recherche. Surtout, cette étude me fit découvrir qu'il était possible d'étudier le répertoire grégorien avec un regard différent de celui qui prédominait depuis un siècle.

Les recherches musicologiques du XIXe siècle avaient orienté la majorité des chercheurs vers un débat philologico-critique en quête plus ou moins explicite de la mélodie « authentique » du chant grégorien. L'Édition Vaticane du *Graduale romanum* (1908) et de

---

[56] Les variantes françaises ont fait l'objet d'une partie importante du mémoire d'habilitation à diriger des recherches de Jean-François Goudesenne, qui a organisé pendant plusieurs années un séminaire sur ce sujet à l'IRHT. Elles ont aussi constitué un outil précieux pour re-visiter en profondeur les origines du chant cistercien. Cf. Alicia SCARCEZ, thèse citée plus haut.

[57] *Le Graduel romain, édition critique par les moines de Solesmes*, 4. Le texte neumatique, 1. Le groupement des manuscrits, Solesmes, 1960, 33-135, 165-199.

[58] *Ibid.*, 303-380.

l'*Antiphonale pro diurnis horis* (1912) constitue un fait unique : pour la première fois dans l'histoire, un livre de chant était destiné à l'Église universelle. La problématique d'une telle publication n'est évidemment pas que musicologique, mais s'intègre plus largement dans un contexte religieux, politique, et même géopolitique. La perte par la papauté de ses dernières possessions temporelles et l'obligation pour l'évêque de Rome de résider au Vatican – et donc en dehors de « sa » Ville – avaient stimulé un renforcement de l'autorité spirituelle du pape, manifeste dans la deuxième partie du XIXe siècle avec le retour des diocèses de France à la liturgie romaine et la promulgation du dogme de l'infaillibilité pontificale. Le pontificat de Pie X correspond à une apogée de la centralisation ecclésiastique qui entend contrôler jusqu'aux paroles et mélodies de la moindre communauté liturgique dans le monde. La promotion dont ces éditions vaticanes ont fait l'objet, comme les critiques qu'elles ont reçues n'ont fait que renforcer la tendance. La poursuite d'une hypothétique mélodie authentique est la base du prodigieux chantier de l'édition critique du Graduel romain, ouvert par les moines de Solesmes au sortir de la Deuxième guerre mondiale. Certes il fallut moins de vingt-cinq ans pour que les travaux se perdissent dans les sables[59], en partie par manque de personnel[60]. Les protagonistes ne purent mener à bien l'entreprise, mais les services qu'elle devait rendre – et qu'elle rend encore – furent immenses. C'est dans la ligne de ce projet que s'inscrit la démarche plus modeste entamée en 1977 par un groupe d'élèves de Eugène Cardine, membres de l'*Association Internationale d'Études du Chant Grégorien* : proposer, non une édition critique, mais une correction des plus flagrantes « erreurs » de la Vaticane. Ce groupe de travail,

[59] Trois volumes seulement furent publiés, entre 1957 et 1962. Le dernier (*Le Graduel romain, édition critique par les moines de Solesmes*, 2. Les sources, Solesmes, 1962) constitue un catalogue détaillé des sources et conserve une notable acutalité. En outre un tableau comparatif des neuf familles de sources musicales a été élaboré pour chaque pièce du propre de la messe. Ces tableaux sont conservés dans l'Atelier de paléographie musicale.

[60] Dom Jacques Froger, le principal soutien de ce projet (avec Eugène Cardine) était décédé quelques mois avant mon arrivée à Solesmes, en 1980. Il avait été remarqué pour ses propositions d'introduire l'informatique dans la critique textuelle : Jacques FROGER, *La critique des textes et son automatisation*, Paris, Dunod, 1968.

qui ne disposait pas des prodigieux moyens de Solesmes, s'attela à la tâche colossale de refaire par lui-même les tableaux comparatifs de toutes les pièces du propre de la messe, sur la base d'une large collection de témoins médiévaux soigneusement étudiés. L'une de mes premières décisions comme directeur de l'Atelier de paléographie musicale devait être d'instaurer un rapport de collaboration avec ce groupe. À l'époque, ses membres actifs étaient Johannes Berchmans Göschl, Luigi Agustoni († 2004), Rupert Fischer († 2001), Liobgid Koch et Heinrich Rumphorst. Ils se réunissaient quelques jours chaque année pour étudier des tableaux synoptiques de pièces du propre de la messe et commençaient alors à publier les premiers résultats de vingt années de recherches[61]. Dès 1997, je les rejoignis chaque année pour travailler avec eux, et ils me confièrent l'organisation du sixième congrès de l'*AISCGre*, tenu à Vérone en 1999 sur ces mêmes problématiques.

Les deux entreprises – celle de Solesmes et celle de ce groupe de travail – se réunissaient sur le statut et l'appréciation accordés aux variantes. Le mot *variante* y recevait désormais une connotation péjorative : bien qu'elle constituât l'instrument privilégié de la recherche, la variante était un peu considérée comme une « impureté ». Les concepts d'évolution et de progrès ne sont entrés que récemment dans le discours musicologique. Le premier vient directement de la refondation de la biologie au milieu du XIXe siècle[62]. Le second s'enracine dans la moralisation de la vie musicale entreprise par le cécilianisme[63]. L'un comme l'autre ne sont pas dépourvus de visées sociales et politiques. L'introduction d'un retour au plain-chant dans la perspective de la musique liturgique de la fin du XIXe siècle

---

61 Luigi AGUSTONI, Rupert FISCHER, Johannes Berchmans GÖSCHL, Liobgid KOCH, Heinrich RUMPHORST, « Vorschläge zur Restitution von Melodien des Graduale Romanum », *Beiträge zur Gregorianik* 21 (1996) et suivants.

62 Denis BUICAN, *Darwin et l'épopée de l'évolutionnisme*, Paris, Perrin, 2012.

63 Cf. Annie CŒURDEVEY, « Edition et interprétation : les choix scientifiques et esthétiques du chanoine Proske », *La Renaissance et sa Musique au XIXe siècle,* éd. Philippe VENDRIX, Paris, Klincksieck, 2000, 129-130.

rejaillit sur toute l'histoire de la musique et coïncide justement avec la naissance de la musicologie[64].

Dans le graduel critique de Solesmes, l'application stricte des principes philologiques entendait déboucher sur ce pavé central dans lequel consistent tous les textes critiques : celui de la seule mélodie à n'avoir jamais été chantée, tandis que l'apparat critique relégué dans les marges livrerait toutes les versions qui, à défaut d'être chantées, se trouvaient consignées dans au moins un témoin manuscrit. Heureusement, un répertoire de tradition orale ne se transmet pas comme un texte, et devant l'impossibilité de réaliser un *stemma* des témoins manuscrits, l'entreprise fut progressivement interrompue, sans autre commentaire, au cours des années 1970.

Dans le projet du groupe de travail allemand, intitulé *Vorschläge zur Restitution*, les bases sont identiques (étude détaillée et comparative des sources), avec un but différent : l'édition projetée ne constitue pas une édition critique mais de simples propositions de corrections d'une édition pratique existante. Une hiérarchie est établie entre les manuscrits de référence, variable selon les contextes mélodiques : devant tel doute, les éditeurs renvoient à tel manuscrit réputé être plus fidèle à la mélodie authentique (présumée). La méthode conduit donc à un résultat comparable, celui d'une mélodie qui, non seulement n'a jamais été écrite, mais n'a jamais non plus été chantée[65].

Ma formation musicologique s'étant déroulée à Solesmes et en collaboration admirative avec les meilleurs élèves de Eugène Cardine, je devais mettre longtemps pour sortir de cette perspective et me rendre compte que le concept de « mélodie authentique » fait figure de corps étranger dans la musicologie contemporaine, et pas seulement médiévale.

---

64 John HAINES, « Généalogies musicologiques, aux origines d'une science de la musique vers 1900 », *Acta Musicologica*, 73/1 (2001), 21-44.

65 La publication scientifique a été suivie d'une édition en forme de livre pratique de chant, qui n'appelle malheureusement pas la même admiration : le *Graduale Novum – Editio Magis Critica Iuxta SC 117*, I : *De dominicis et festis*, éd. Christian DOSTAL, Johannes Berchmans GÖSCHL, Cornelius POUDEROIJEN, Regensburg, ConBrio, 2011. Cf. ma recension dans *La Maison-Dieu* 266 (2011).

Les réflexions de Nicholas Cook sur la manière dont nous concevons la musique[66] devaient m'aider – plus tard – à mieux comprendre cette affirmation.

En attendant, j'allais avoir tout le loisir d'approfondir la question dans deux chantiers différents qui s'avéreraient complémentaires : la thèse doctorale et l'édition des antiphonaires romain et monastique.

Les variantes des antiennes dans la tradition romano-franque

Fin 2002, je m'engageai dans une thèse doctorale à l'Ecole Pratique des Hautes Études, sous la direction de Marie-Noël Colette, avec qui je collaborais déjà depuis plusieurs années. Obtenir ce grade académique dans ma situation d'alors n'était d'aucune nécessité, mais les demandes d'enseignement se faisaient plus nombreuses, et les requêtes de la part des étudiants plus pressantes. D'ailleurs, le doctorat d'un moine rendrait service à l'Abbaye qui pourrait s'appuyer sur ce grade académique pour maintenir un *studium* philosophique et théologique indépendant, même si je ne devais y participer que nominalement. Il se trouve que c'est à mi-chemin de ce parcours doctoral que je fus pressenti pour le poste de professeur de chant grégorien au *Pontificio Istituto Musica Sacra* de Rome.

Certes les variantes ne m'intéressaient pas (encore) en elles-mêmes. Par hasard, j'avais rencontré celles du Mont-Renaud et des manuscrits français. À travers les questions cruciales de l'appréciation de la qualité du *si* et de l'apparente existence de passages non-diatoniques dans le répertoire, la préparation des éditions pratiques me confrontait quotidiennement aux variantes. Finalement, je me rendis compte que les deux recherches majeures de la seconde moitié du XXe siècle – l'herméneutique des neumes d'Eugène Cardine et les découvertes liturgico-modales de Jean Claire – reposaient toutes deux sur

[66] Nicholas COOK, *Music, a very short introduction*, Oxford University Press, 1998.

une ingénieuse exploitation des variantes. Ni l'un ni l'autre n'avaient expressément recherché cette prétendue mélodie « authentique » que poursuivaient leurs pairs. De façon très contrastée, pour ne pas dire opposée, ils avaient affronté les innombrables variantes du répertoire. Le premier s'immergeait dans les détails graphiques pour y introduire mille distinctions et réduisait la science à une connaissance du particulier. Le second, dans une ascension toute platonicienne, remontait de la multiplicité des formules mélodiques et des formes aux trois cordes-mères, ne désespérant d'ailleurs pas de parvenir un jour à l'*archè* du mode unique, dont il percevait comme un vestige dans les formules archaïques de la psalmodie.

L'un comme l'autre, malgré leur intention première, ont ouvert une nouvelle perspective sur le chant médiéval. Depuis deux siècles, en gros depuis Beethoven, la pensée occidentale sur la musique, soumise à l'autorité du compositeur, est en quête de l'unité et de l'authenticité que la partition écrite semble lui garantir. La mélodie médiévale nous apparaît à rebours comme une « constellation » de variantes, au sein de laquelle aucune ne possède de prééminence.

Si l'on accepte de regarder cette situation en face, comme un objet scientifique, le plain-chant rejoint tout simplement un monde très large de pratiques musicales qui se rencontre dans presque toutes les cultures : musiques traditionnelles, jazz, musiques de rues, chants de colportage, etc.

La différence, c'est que le répertoire grégorien a été présenté comme héritier de la musique grecque antique, mis par écrit et théorisé dans le système naissant de la notation musicale occidentale. C'est pourquoi nous le saisissons dans le contexte d'une concomitance entre tradition orale et tradition écrite.

Une étude un peu systématique des variantes amène ainsi directement au contact, délicat à apprécier, entre ces deux traditions – écrite et orale – et donc au cœur des débats

musicologiques animés au cours du dernier quart du XXe siècle par des personnalités aussi diverses que Leo Treitler[67], Kenneth Levy[68], Peter Jeffery[69] et Helmut Hucke[70]. Aujourd'hui, je serais même encore plus circonspect : il est possible de considérer le chant ecclésiastique comme une tradition vivante, qui met en œuvre, de façon concomitante et différenciée, certains processus liés à l'oralité et d'autres à l'écriture.

Pour cette raison, la problématique de l'étude se devait d'être particulièrement serrée. À l'évidence, les seules variantes qui nous soient accessibles sont celles qui apparaissent entre les sources écrites. Il y a variante lorsque le témoignage mélodique d'une source manuscrite (ou un groupe de sources) d'un chant présente ponctuellement une différence avec d'autres sources. Ces variantes correspondent à des aires géographiques (locales, régionales, est/ouest) et culturelles (ordres religieux). Il est légitime de penser que, le plus souvent, la différence graphique entre les manuscrits correspond, de façon directe et univoque, à une différence d'ordre sonore entre les deux chants correspondants.

Mais le système occidental d'écriture musicale est encore naissant au moment de la mise par écrit du plain-chant. Il n'est donc pas étonnant que les scribes aient rencontré quelques difficultés devant la représentation graphique de certains passages mélodiques. C'est le cas des exceptions au diatonisme, rares mais loin d'être absentes dans le vieux-fonds grégorien[71]. Dans ce cas, la tradition manuscrite neumatique se présente de façon unifiée tandis que les manuscrits diastématiques connaissent une dispersion spectaculaire. Une

---

67 Leo TREITLER, "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", *The Musical Quarterly* 60/ 3 (1974), 333-372.

68 Kenneth LEVY, "Charlemagne´s Archetype of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society* 40 (1987), 1-30 ; "From aural to notational: the Gregorian Antiphonale Missarum", *Études grégoriennes* 28 (2000), 5-19.

69 Peter JEFFERY, *Re-Envisioning past musical cultures: ethnomusicology in the study of Gregorian chant*, Chicago Studies in Ethnomusicology, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

70 Helmut HUCKE, "Toward a New Historical View of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society* 33/3 (1980), 437-467 ; "Der Übergang von mündlicher zu schriftlicher Musiküberlieferung im Mittelalter", in *Bericht über den 12. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Muzikwissenschaft Berkeley 1977*, éd. Daniel HEARTZ & Bonnie WADE, Kassel, Bärenreiter, 1981, 180-191.

71 Mes recherches ont sur ce point rejoint les travaux Rupert Fischer et Charles M. Atkinson.

tradition orale en plein exercice peut se permettre ces petites « incohérences » dans l'ordre de l'écrit puisque le chantre ne lit pas en chantant[72]. Il y a donc des variantes graphiques qui ne correspondent, en fait, à aucune variante sonore.

De même, c'est encore la force de la tradition orale qui garantit une juste appréciation des degrés mobiles de l'échelle. La mémoire du chantre les connaît et les reproduit en dehors de toute théorisation. Pendant les premiers siècles, les manuscrits musicaux ne prennent pas la peine de noter la différence entre *si* naturel et *si* bémol, qui ne se pose d'ailleurs pas dans les mêmes termes qu'aujourd'hui. Ici, une identité graphique peut recouvrir une différence sonore.

Cette partie de l'étude m'a permis de sortir les recherches sur la question du bémol de l'ornière dans laquelle elles s'étaient enlisées. De fait, cette question a toujours été abordée sous l'angle théorique ou du seul point de vue paléographique. Ces deux approches sont insuffisantes. En effet, pour le vieux-fonds du plain-chant, la théorie a toujours été élaborée postérieurement aux faits musicaux de la composition, et même parfois très longtemps après. D'autre part, l'argument paléographique ne peut être concluant en raison du contexte d'oralité dans lequel les sources manuscrites sont mises en œuvre. En fait chaque manuscrit possède une stratégie propre pour noter – voire ne pas noter – la variabilité du *si*. Pour mener à bien cette recherche, il est d'abord nécessaire d'étudier le comportement de chaque manuscrit dans un certain nombre de contextes caractéristiques. Ensuite, le développement mélodique de la composition et éventuellement son étymologie doivent aussi être pris en compte : la variabilité du *si* est essentiellement un vestige de la présence dans les formules du substrat pentatonique[73] de ce degré mobile connu

---

[72] *Cantor, sine aliqua necessitate legendi, tenet tabulas in manibus*, comme le dit Amalaire de Metz (*De ecclesiasticis officiis* III, 16).

[73] Constantin BRAILOIU, « Sur un mélodie russe », in *Problèmes d'ethnomusicologie*, éd. Gilbert ROUGET, Genève, Minkoff, 1973, 340-405 ; François PICARD, « Modalité et pentatonisme », *Analyse musicale*, 2e trim. 2011, 37-46.

notamment de certaines musiques celtiques[74] et chinoises, et que cette dernière appelle *pien* ou *bian*[75]. Le terme, propagé par les écrits de Constantin Braioliu, désigne des sons étrangers à la structure, assez rarement entendus, exerçant un rôle de pur ornement, et d'intonation imprécise[76]. Jean Claire s'en est inspiré pour justifier ses observations sur l'évolution modale. Il s'est cependant gardé d'une systématisation excessive, et à juste titre : il y a grande proximité entre les échelles, mais non stricte identité.

En dehors de ces conséquences concrètes pour la connaissance des mélodies, cette recherche aborde de façon renouvelée la concomitance et l'interactivité entre traditions orales et écrites.

Ces conclusions et la méthodologie devaient rapidement ouvrir la recherche originale d'une de mes élèves. À partir des grattages et corrections relevés dans l'antiphonaire cistercien Westmalle 12A-B, Alicia Scarcez avait mis au jour une étape transitoire entre la liturgie cistercienne primitive et la version bernardine aboutie. En approfondissant cette découverte, et en interrogeant notamment les compositions originales et les sources, sa thèse, déjà citée, renouvelle de façon imprévisible la problématique des origines du chant cistercien.

Tout éditeur est un théoricien

Cette recherche fondamentale, dans la thèse sur les variantes, alla de pair avec une recherche appliquée, liée à la préparation de l'*Antiphonale monasticum* et de l'*Antiphonale romanum*. Ces publications, rendues nécessaires par la réforme liturgique qui avait suivi le

---

74 Maurice DUHAMEL, « Les premières gammes celtiques et la musique populaire des Hébrides », *Annales de Bretagne* 31/1 (1916), 1-18.

75 Cf. François PICARD, « Oralité et notations, de Chine en Europe », *Cahiers d'ethnomusicologie* 12 (1999), 35-53 et note 4.

76 La terminologie de la musique chinoise semble avoir été introduite dans le discours sur la modalité grégorienne à la suite de la publication de Joseph YASSER, *Mediaeval Quartal Harmony*, New York, American Library of Musicology, 1938, recensée par Eugène CARDINE, *Revue grégorienne* 24 (1939), 233-239.

concile Vatican II, avaient été commandées à Solesmes par le Saint-Siège et l'Abbé-primat de la Confédération bénédictine.

Ce chantier (1998-2010) sera longuement exposé plus bas dans le contexte du fonctionnement de l'atelier de paléographie. Ces recherches sont venues à point pour me faire expérimenter à quel point tout éditeur de musique ancienne est nécessairement un théoricien. De ce fait, je suis devenu beaucoup plus indulgent à l'égard des compilateurs de chant liturgique de l'histoire. Amalaire, dont l'antiphonaire – sûrement très original – ne nous est pas parvenu, et le compilateur chartreux, enfermé dans les usages séculaires du diocèse de Lyon, ne nous ont pas dit comment ils ont procédé. Guido d'Arezzo, qui témoigne au passage de la multitude des variantes italiennes, reconnaît non sans candeur avoir corrigé les antiennes qui manquaient aux règles de l'art[77], règles qu'il faut sans nul doute chercher dans son *Micrologus*, qui n'est rien moins qu'un manuel de composition ! Guillaume-Gabriel Nivers réussit au XVIIe siècle un étonnant grand écart entre le rigorisme tout cistercien de sa *Dissertation* et ses éditions remplies de dièses et de bémols[78]. Et nous verrons bientôt la logique adoptée par Joseph Gajard pour son antiphonaire de 1934.

L'édition musicale rencontre inévitablement deux écueils : les critères de la « restitution »[79] et les limites intrinsèques des notations (l'ancienne comme la moderne).

Au début du *revival* du chant grégorien, des éditeurs comme dom Joseph Pothier, et secondairement dom André Mocquereau, s'appuyèrent sur quelques manuscrits français notés, qu'ils transcrivirent simplement, en gardant un œil – notamment – sur les sources neumatiques de Saint-Gall, dans la mesure où elles étaient disponibles. Les archives de

---

[77] GUIDO D'AREZZO, *Prologus in Antiphonarium*, éd. Joseph SMITS VAN WAESBERGHE, Divitiae musicae artis, A/III, Buren, Knuf, 1975, 63-64. Cf. aussi Angelo RUSCONI éd., *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2008.

[78] Daniel SAULNIER, « Guillaume-Gabriel Nivers et la question modale. Les contradictions d'un théoricien ? » Actes du Colloque international *Guillaume-Gabriel Nivers (ca 1632-1714), musicien de la Réforme catholique sous le règne de Louis XIV*, Royaumont 21-22 novembre 2004, à paraître.

[79] Le terme mériterait discussion, car il peut conoter l'intention de rétablir dans son état premier et original un monument qui aurait subi des altérations. Mais il est plutôt employé ici dans le sens de « proposition éditoriale », sans présumer l'existence d'une mélodie « authentique ».

l'Atelier de paléographie musicale conservent d'ailleurs les photographies d'un manuscrit nettement privilégié par dom Pothier, auquel il eut spécialement recours pour les pièces absentes du fonds le plus ancien : le graduel aquitain du XIIe siècle, aujourd'hui conservé à l'abbaye Notre-Dame de Ganagobie. C'est ainsi que pendant les deux dernières décennies du XIXe siècle virent le jour le *Liber gradualis* (1883), amélioré en 1895, le *Processionale monasticum* (1888) et le *Liber responsorialis* (1895). Cette orientation continua à l'emporter au début du XXe siècle, puisque, conformément à la demande du Saint-Siège[80], le *Graduale romanum* de 1908 a repris, à peu de choses près, l'édition du *Liber gradualis* de 1883/1895.

Après les réformes liturgiques du pontificat de Pie X et la publication de l'*Antiphonale romanum* de 1912, diligentée par dom Pothier, Solesmes avait été dans l'obligation de revoir ses livres de chant de l'office. Trois solutions se présentaient, que dom Gajard exposa dans un mémoire adressé à l'abbé de l'époque[81] :

– corriger *a minima* l'édition de 1891,

– suivre l'édition de dom Pothier (ce qui semble exclu d'avance par le rédacteur),

– entreprendre une édition sur des bases nouvelles.

La communauté de Solesmes était en exil dans l'île de Wight, jouissant de la tranquillité et de remarquables conditions de travail. Après les campagnes photographiques, les fac-similés de sources médiévales s'entassaient sur les rayons de l'Atelier. Les « petites mains » étaient disponibles pour copier des tableaux. L'enthousiasme et un certain esprit de revanche étaient au rendez-vous : réaliser un nouvel antiphonaire solesmien serait un bon moyen d'oublier l'humiliation d'avoir perdu l'Édition Vaticane au profit de dom Pothier. C'est la troisième solution qui l'emporta.

---

80 Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Edition Vaticane*, Abbaye de Solesmes, 1969, 410 et 420.

81 Joseph GAJARD, Mémoire non daté, conservé dans les archives de l'Atelier de paléographie, et qui pourrait remonter environ aux années 1916.

L'*Antiphonale monasticum* de 1934 est le fruit de près de vingt ans d'efforts. Soutenu par une équipe nombreuse, Joseph Gajard effectua un remarquable travail documentaire et accumula par centaines d'immenses tableaux comparatifs qu'il étudia et annota personnellement en détail, laissant en notes manuscrites ses réflexions et les raisons de ses choix pour chaque antienne qu'il éditait[82].

Ces notes révèlent que le principal critère de restitution de Joseph Gajard fut tout simplement son goût musical, lequel était plutôt raffiné, comme en témoigne le chef-d'œuvre de la réécriture complète qu'il effectua sur l'office de la Fête-Dieu. Il n'hésitait pas à suivre une variante périphérique opposée à la tradition la plus évidente[83], à enchaîner une intonation française, un développement germanique et une conclusion italienne. Dans les antiennes, on voit sa nette préférence pour les manuscrits italiens, en particulier un bréviaire franciscain conservé à Munich[84]. Ce procédé de restitution conduit à des mélodies qui « viennent des manuscrits médiévaux », mais ne se trouvent comme telles dans aucun manuscrit et n'ont jamais été chantées avant 1934.

Gajard intervint de façon très personnelle sur les mélodies, en supprimant de nombreux bémols, pourtant présents dans la tradition, y compris manuscrite. Sans doute cédait-il en cela à un certain exotisme qui régnait à l'époque et voulait faire du chant grégorien une musique « différente ». Il est probable qu'il fut aussi victime inconsciente de son interprétation erronée des données manuscrites[85]. Sûrement aussi, il introduisit ces corrections arbitraires pour se distinguer radicalement des sonorités de l'antiphonaire de dom Pothier, lequel, beaucoup plus respectueux des sources, comportait de nombreux

---

82 Ces notes sont toujours conservées dans l'Atelier de paléographie musicale. Leur lecture m'a été précieuse pour arrêter les choix du nouvel antiphonaire.

83 A propos de la quarte *fa-do* de l'antienne *Posuerunt… Nazarenus*, il note en toutes lettres : « Bien sûr si on suit la majorité des manuscrits et Hartker, il faudrait mettre *fa-ré*, mais avec *fa-do* c'est quand même plus beau ! ».

84 Munich, Couvent Sainte-Anne (Franciscains) s.c., bréviaire franciscain du XIIIe s. (1235), originaire d'Italie centrale, noté sur quatre lignes.

85 Sa symptahie pour les manuscrits italiens, notamment, peut contribuer à l'expliquer : juqu'au XIIIe siècle, on n'y rencontre pratiquement pas un bémol.

bémols[86]. Quand l'antiphonaire fut mis en œuvre à Solesmes, dans sa version de 1935, il fallut changer les chantres, car ceux-ci ne parvenaient pas à s'adapter aux nouvelles mélodies[87].

Pendant les années 1960-1980, la tendance dominante en matière de restitution était – comme je l'ai dit plus haut – aux éditions critiques et à une recherche philologique de la mélodie « authentique ». C'est seulement à partir des années 80 que se développa une réaction. Les restitutions proposaient désormais de partir d'un manuscrit unique, localisé et daté : il devenait alors possible de chanter de nos jours une mélodie qui avait réellement été chantée quelque part au Moyen Âge.

Au début de l'entreprise des antiphonaires, je pris quelques mois pour réfléchir à ces différents aspects, tentant de tirer les meilleurs enseignements de l'histoire, avant de faire le choix d'un critère de restitution et d'une méthodologie. Au bout du compte, je décidai d'éditer une mélodie qui avait réellement été chantée au Moyen Âge dans un centre emblématique – le monastère de Saint-Gall près du lac de Constance – et de me laisser guider par les faits musicaux rencontrés, en évitant autant que possible tout esprit de système et toute réaction à des éditions ou à des théories préexistantes. Les mélodies seraient éditées sur la base de l'antiphonaire 390-391 de Saint-Gall, copié vers l'an 1000, traditionnellement attribué au reclus Hartker[88], mais en réalité écrit par plusieurs mains. Ce manuscrit possède plusieurs avantages. Il est complet et contient même beaucoup plus de pièces que le corpus nécessaire à l'usage d'une communauté. Sa graphie est précise et soignée. La régularité de son comportement par rapport aux formules mélodico-rythmiques est remarquable. C'est le plus ancien témoin musical de l'office et son intérêt

---

86 Les tableaux de l'antiphonaire de 1934 l'attestent : les bémols en question ont souvent été rayés au crayon au terme ultime de l'étude.

87 Il s'agit d'une information transmise par la tradition orale de l'abbaye.

88 Cornelius POUDEROIJEN, Ike DE LOOS, "Wer ist Hartker? Die Entstehung des Hartkerischen Antiphonars", *Beiträge zur Gregorianik* 47 (2009), 67-86.

est reconnu de tous les chercheurs, détail non négligeable si l'on est attentif à la réception de l'ouvrage par le monde scientifique.

Bien sûr, ce manuscrit est en neumes, mais sa fréquentation assidue, une connaissance approfondie de la notation sangallienne et la comparaison avec diverses autres sources rendent possible d'établir la mélodie de la plupart de ses antiennes. Ces autres sources, diastématiques mais aussi neumatiques, sont répandues dans toute l'Europe et s'étalent du Xe au XIVe siècle. En vue de choisir les plus pertinents, les résultats de l'édition critique du Graduel romain avaient été mis en œuvre : puisque l'existence de diverses familles à l'intérieur de la tradition manuscrite grégorienne avait été démontrée, il suffisait de retenir pour chacune d'elle, les meilleurs témoins des mélodies de l'office[89]. Les principales familles retenues furent : Allemagne-Autriche, Metz, Aquitaine/Espagne du nord, Bénévent, Italie du nord et du centre, et Saint-Denis-Worcester.

La mélodie transmise par les neumes de Hartker n'est généralement écrite « en notes » nulle part. À travers ses variantes spécifiques, chaque manuscrit diastématique transmet une version de l'antienne. Dans la mesure où ces témoins diastématiques ont habituellement un comportement cohérent tout au long du répertoire liturgique, une connaissance intime de ce comportement et de celui de Hartker rend possible d'établir avec certitude la mélodie dessinée dans les neumes de Hartker. Il s'agit donc bien d'une méthode critique de reconstitution, mais pas d'une édition critique : la mélodie proposée est une hypothèse hautement probable, et les sources invoquées en apparat ne sont pas les témoins de Hartker.

Dans les faits, à deux ou trois exceptions près sur quelques centaines d'antiennes, il a été possible d'établir la mélodie de Hartker. Au-delà de l'édition permise par cette recherche

[89] Pour l'établissement de ces bases, la collaboration de Kees Pouderoijen et son érudite compétence ont été décisives.

et du volume d'informations et de connaissances qu'elle a permis de réunir, elle a mis en évidence un certain nombre de faits musicaux qui resteraient à approfondir.

Le manuscrit diastématique le plus proche d'Hartker est un manuscrit allemand, de la Forêt Noire, du XIVe siècle[90]. Il est pratiquement le seul à s'accorder avec les neumes de Hartker sur quantité de tours mélodiques ignorés des autres témoins. Il atteste ainsi que la date de copie d'un manuscrit n'est pas toujours un critère de fiabilité et qu'une tradition peut rester cohérente à travers des témoins très éloignés dans le temps.

Un phénomène analogue se rencontre dans l'histoire du chant de la péninsule ibérique. Suite à l'arrivée des moines de Cluny au-delà des Pyrénées, la liturgie romaine remplaça, vers la fin du XIe siècle, l'antique liturgie hispanique qui ne subsista que dans quelques paroisses de Tolède. A l'extrême fin du XVe siècle, le cardinal Cisneros, réhabilita la liturgie tolétane dans la chapelle du *Corpus Christi* de la cathédrale de Tolède, et la pourvut de livres de chant compilés par ses soins. Les récitatifs de l'ordinaire de la messe édités en grosses notes carrées dans les *cantorales* du cardinal Cisneros, totalement méconnus de la tradition manuscrite antérieure, présentent tous les caractères de l'archaïsme (modalité de *ré* pur, mélismes en position traditionnelle)[91], preuve qu'une tradition vivante s'était fermement maintenue, sans affleurer jamais à la superficie de l'histoire.

Il était déjà connu que le chant de l'abbaye de Saint-Gall avait été affecté au cours du Xe siècle par un phénomène de préférence des cordes *do* et *fa* par rapport à *si* et *mi*[92]. Le manuscrit de Hartker se trouve bien pris dans cette dynamique et en surprend, pour ainsi dire, le mouvement. Les nombreuses intonations du 3e mode en *sol-si* ou *sol-la-si*,

---

90 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, S. Georges VI.

91 Jean CLAIRE, « L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux », *Revue grégorienne* 40 (1962), 133. Bibliographie complète sur ces livres dans Juan Carlos ASENSIO, "Los recitativos del Liber ominum offerentium hispanico Testimonio de modalidad arcaica?", *Études grégoriennes* 26 (1998), 76.

92 Eugène CARDINE, « La corde récitative du 3e ton psalmodique dans l'antique tradition sangallienne », *Études grégoriennes* 1 (1954), 47-52.

n'empêchent pas la présence en 3e mode, d'un certain nombre d'intonations directes à la quarte *sol-do* ou *sol-la-do*.

Ce phénomène, presqu'absent des contrées du sud mais très répandu au nord, surtout dans le monde germanique, et parfois désigné sous le terme ambigu de « montée de *si* à *do* », a depuis longtemps été remarqué. Mais la réalité inverse existe aussi, et les comparaisons montrent l'introduction de demi-tons ornementaux dans les récitations sur la corde forte en milieu germanique. Ce fait, qui n'a pas été signalé jusqu'à présent, rejoint de nombreuses observations sur les oscillations hémitoniques au voisinage de la corde forte. L'ensemble donne à penser que nous sommes en présence d'une réalité musicale que l'écriture solfégique a occulté, de façon probablement définitive, tandis que l'écriture neumatique en gardait encore quelques traces (énigmatiques) dans des neumes spéciaux comme la *tristropha* dont l'unisson parfait apparaît aujourd'hui plus que douteux.

L'Atelier de paléographie musicale de Solesmes

Pie exponendæ sunt auctoritates

Ce n'est plus tout à fait de la recherche, et ce n'est pas encore vraiment de l'enseignement : j'ai passé une longue partie de ma carrière à publier les écrits des autres. Dès mon entrée à l'Atelier de paléographie (en 1985), j'avais insisté auprès de son directeur pour une reprise sérieuse des *Études grégoriennes*. Irrégulières dans leur périodicité dès leur création en 1954, mais prestigieuses pour leurs premiers volumes, elles connaissaient alors un véritable marasme : depuis le volume 20, publié en 1981 et d'une taille ridicule, aucun volume n'avait vu le jour.

N'ayant jamais eu la moindre activité d'édition, je dus improviser pour mener à bien le volume 21, qui parut fin 1986. Sans doute est-il rempli d'erreurs typographiques et de

fautes de goût, mais c'était un début. Les dix années suivantes restèrent chaotiques pour la revue, qui éditait des articles déposés dix ou quinze ans auparavant. Publier un volume représentait un effort colossal : l'énergie finissait toujours par se perdre en différents interminables entre le directeur (dom Claire) et son secrétaire, entre le perfectionnisme du premier et l'enthousiasme du second.

C'est seulement en 1996 que les responsabilités furent clarifiées et que je fus nommé directeur de la revue, en même temps que de l'Atelier. En 1997 paraissait le premier volume d'une nouvelle vision de la collection. Dans un format proche de la majorité des périodiques scientifiques, la revue devint annuelle et retrouva ainsi une vitesse de croisière qui ne se démentit pas.

Elle s'ouvrit fin 2009 à un riche volume de mélanges en l'honneur de Marie-Noël Colette, édité en collaboration avec Christelle Cazaux-Kowalski et Katarina Livljanic : *Lingua mea calamus scribæ*. J'avais l'expérience de ce genre éditorial car j'avais préparé en 1995 un volume en l'honneur de dom Jean Claire qu'à l'époque, il n'avait pas été possible d'intégrer aux *Études grégoriennes*. C'est Jacques Chailley qui remit *Requirentes modos musicos* à dom Jean Claire au cours d'une réunion festive que j'avais organisée à la Marbrerie de Solesmes. Jacques Chailley m'a beaucoup apporté par ses travaux sur la musique grecque. Il suivait avec intérêt et scepticisme à la fois les recherches modales de Jean Claire[93]. Ce dernier me confia même qu'il lui aurait dit : « Si vous continuez à chercher, vous finirez bien par trouver un manuscrit dans lequel *Resurrexi* finit en *ré* ! »

Le chantier des antiphonaires

Dès décembre 1963, le concile Vatican II avait promu une ordonnance profondément renouvelée de l'office, désormais appelé *Liturgia horarum* (Liturgie des Heures). Le détail

[93] Jean Claire eut d'ailleurs le plaisir de publier Jacques CHAILLEY, « Du pentatonisme à l'octoechos », *Études grégoriennes* 19 (1980), 165-184.

en avait été précisé au cours des années qui suivirent le concile par des commissions, dans lesquelles plusieurs moines de Solesmes[94] étaient engagés. La réforme entraînait une refonte complète des livres de l'office en chant grégorien. Refonte qui, selon l'expression explicite du concile, devait procurer une version « plus critique » des livres publiés lors de la réforme de Pie X et aboutir à la publication d'un nouvel *Antiphonale romanum*.

Dans sa première édition de 1971, la liturgie des Heures introduisait dans l'office divin des centaines d'antiennes nouvelles. Sous l'impulsion des travaux de dom René-Jean Hesbert sur l'office[95], un grand nombre d'entre elles étaient des antiennes médiévales du fonds le plus ancien. D'autres étaient plus tardives, et beaucoup d'autres encore étaient des textes de grand intérêt biblique, patristique ou théologique, mais qui n'avaient jamais reçu de musique dans la tradition liturgique latine. En raison de sa nouveauté et du bouleversement qu'il apporterait dans le monde des amateurs de chant grégorien, le projet n'intéressa jamais Solesmes. En outre c'était un chantier titanesque. Avant Vatican II, il y avait environ un millier d'antiennes éditées dans l'ensemble des livres pratiques. Le projet en supposait environ 2000. Le travail était immense, étant entendu qu'il était exclu, dans la mesure du possible, de recourir au principe de la composition néo-grégorienne utilisé *usque ad nauseam* au début du XXe siècle.

Un premier projet, *a minima*, avait été élaboré par dom Raymond Le Roux[96], sur l'unique base des textes des chants disponibles dans les éditions existantes et d'un nombre très réduit de manuscrits médiévaux choisis essentiellement pour leur lisibilité facile[97]. Il fut approuvé par le Saint-Siège en 1983, sous le nom de *Ordo cantus officii*. De 1983 à 1986, les

---

94 Principalement dom Jean Claire, dom Jacques Hourlier, dom Eugène Cardine et dom Raymond Le Roux.

95 René-Jean HESBERT, *Corpus Antiphonalium Officii*, 6 volumes, Rome, Herder, 1963-1979.

96 Dom Raymond Le Roux († 1992) était un moine de Solesmes, expert de la liturgie de l'office. Plusieurs de ses publications témoignent d'une rare érudition. Cf. [Jean CLAIRE], « *In memoriam* Dom Raymond Le Roux (1903-1992) », *Études grégoriennes* 24 (1992), 206.

97 Il s'agit du manuscrit Paris, BnF lat 12044, antiphonaire du XIIe siècle de Saint-Maur des Fossés. Son écriture française sur quatre lignes en faisait la seule source manuscrite accessible à dom Raymond Le Roux.

Éditions de Solesmes effectuèrent une saisie typographique de toutes les antiennes, sous la forme d'une simple ébauche. Le travail musicologique pouvait commencer.

Mais il n'y avait alors à Solesmes personne d'assez motivé ni d'assez compétent pour le mener à bien. En 1986 une équipe fut tout de même constituée pour commencer une relecture des projets d'antiennes. Six moines furent chargés chacun d'un des six premiers modes. Mais le concours de collaborateurs extérieurs était nécessaire. On fit d'abord appel à un laïc, ami du monastère, pour la relecture du septième mode, puis à un moine hollandais – réellement compétent[98] – pour le groupe le plus abondant du huitième. Cette tentative échoua : la logique des tonaires, outils de syntaxe et d'euphonie entre antiennes et tons psalmodiques, s'avère inopérante sur les développements internes des chants. En 1989, les années passant, la fréquentation assidue des manuscrits amena l'équipe devant une évidence : le premier projet s'avérait insuffisant eu égard à la cohérence liturgique de *Liturgia horarum* et en décalage complet avec les exigences de la critique historique moderne. Il fallait reprendre tout à zéro sur la base d'une étude systématique de tous les manuscrits disponibles.

C'est à l'été 1989 qu'ayant terminé mes études de théologie, j'intégrai à plein temps l'Atelier de paléographie. Un an plus tard, l'équipe de l'antiphonaire – dont je n'avais pas fait partie – fut dissoute et le projet fut confié au seul Cornelius Pouderoijen. Et je fus mis à son service : je me vis confier la tâche de rechercher dans les manuscrits disponibles toutes les antiennes inédites, puis de les recopier sous forme de tableaux comparatifs. Au total, je devais réaliser environ 970 tableaux, dont le plus grand nombre en 1991-1992.

Mais le perfectionnisme de cet expert hollandais et le soin jaloux, presque pathologique, qu'il mettait à éviter toute collaboration firent entrer le projet dans une phase d'hibernation qui devait durer plusieurs années. En 1992, à la demande de l'abbé, je lui

[98] Cornelius Pouderoijen, moine de Vaals, puis professeur de chant grégorien à l'*Universität für Musik und darstellende Kunst* de Vienne (à partir de 2005).

remis la totalité de mon travail et fus prié de me consacrer à d'autres recherches, plus personnelles, en évitant autant que possible de mettre les pieds à l'Atelier. Quatre années passèrent ainsi. En 1996, quand dom Jean Claire fut déposé, je devins directeur de l'Atelier, avec la mention expresse de ne pas toucher aux questions de l'antiphonaire. Fin 1997, Pouderoijen quitta définitivement Solesmes, en emportant tous les travaux avec lui. Et c'est le 2 novembre 1998 que l'Abbé de Solesmes me demanda finalement de reprendre le chantier de l'antiphonaire romain.

Il me fallait reconstituer le projet d'antiphonaire à partir de ce que j'en savais. Le Saint-Siège – qui demande à approuver les textes des livres de chant romains – nous remit la plus récente version négociée. Il fallait la vérifier et l'actualiser, et surtout vérifier la faisabilité musicale. C'est-à-dire, pour chaque chant ancien, s'assurer que nos fac-similés contenaient une mélodie « chantable ». Ce fut l'occasion de quelques découvertes savoureuses[99]. Et puis, il restait une cinquantaine d'antiennes néo-grégoriennes à composer[100].

Devant l'ampleur du travail, et pour tenter de motiver quelques moines, je demandais à mener de front l'élaboration de l'antiphonaire monastique. Pour la première fois depuis longtemps, l'Atelier de paléographie de Solesmes connut un véritable travail d'équipe, contrôlé par une commission composée de trois moines de Solesmes et de trois abbés de la Congrégation[101]. Quelques jeunes moines furent invités à apporter une contribution modeste mais efficace. Et deux anciens, dom Claude Gay († 2013) et dom Jean Mallet († 2014) apportèrent un concours précieux : le premier pour la révision des antiennes néo-grégoriennes, et le second pour toutes les questions codicologiques, philologiques et

---

[99] Daniel SAULNIER, « La mélodie du répons-bref *De ore leonis* », *Etudes grégoriennes* 28 (2000), 167-170.

[100] Certains textes bibliques n'ont, en effet, jamais été mis en musique dans la tradition liturgique occidentale. Dom Claude Gay, avec une longue expérience des compositions néo-grégoriennes et un goût musical certain, apporta ici un concours signalé.

[101] Daniel SAULNIER, « Un nouvel antiphonaire », *op. cit.*, 153.

latines. Enfin, malgré la réticence de plusieurs moines, un collaborateur laïc fut embauché par le monastère pour me seconder. Arrivé de Vilnius fin 1998 pour un séjour de quelques semaines à l'hôtellerie, Šarunas Viscockis se vit bientôt proposer un contrat de travail à durée déterminée, qui se transforma ensuite en contrat à durée indéterminée. Sa collaboration a été décisive pendant dix ans.

Au printemps 2005 parut le premier volume (offices diurnes du propre du temps) de l'*Antiphonale monasticum*, et à l'automne de la même année, il était longuement présenté dans les *Études grégoriennes*[102]. Deux autres volumes (office férial et propre des saints diurnes) suivirent. Le volume de l'office nocturne est toujours en chantier, mais j'ai publié pour le compte de Solesmes le recueil de tous les chants effectivement chantés dans les offices de nuit. Longtemps retardé par des subtilités purement « romaines », un premier volume de l'*Antiphonale romanum* (vêpres des dimanches et fêtes) parut à l'hiver 2009.

Decadent enchantments

Très tôt après mon arrivée à Solesmes, j'avais commencé à pressentir un certain désintérêt des moines pour l'étude du chant. La liturgie était chantée jour et nuit en chant grégorien, le chant de Solesmes possédait une réputation internationale qui lui valait un afflux de visiteurs. Mais du côté du chœur et de la *schola*, la qualité et l'interprétation pratique du chant provoquaient des tensions. L'abbaye avait été marquée par une personnalité mondialement connue, dom Joseph Gajard, qui assuma officiellement la charge de Maître de chœur de 1921 à 1971. Il s'excusait lui-même avoir reçu une formation musicale rudimentaire, mais était reconnu par tous comme un remarquable pédagogue.

Une aussi longue durée dans une telle charge ne laissait pas présager une succession facile, d'autant que des courants nouveaux circulaient en matière d'interprétation, liés aux

[102] Daniel SAULNIER, « Un nouvel antiphonaire monastique », *Études grégoriennes* 33 (2005), 153-180.

travaux de dom Cardine et de ses élèves. De fait, la succession fut même particulièrement difficile. Le nouveau maître de chœur, dom Jean Claire (1920-2006), était un musicien érudit et raffiné, mais il était loin de disposer des mêmes talents pédagogiques ; les tensions de la *schola* et du chœur se faisaient encore nettement sentir à mon entrée en 1980.

Pourtant, la France des années 80 était particulièrement réceptive au plain-chant : sous l'impulsion de Jacques Charpentier, Directeur de la Musique, le Ministère de la Culture avait fait ouvrir des classes de chant grégorien dans certains conservatoires et renforcé sa part dans les programmes universitaires de musique médiévale. Les chorales d'amateurs se multipliaient et les demandes de cours, de visites, ne cessaient d'affluer à l'abbaye, ainsi qu'un abondant courrier de demandes de renseignements musicaux. Quelques années auparavant, en avril 1974, un groupe de moines de Solesmes était allé chanter la messe de funérailles du Président de la République, Georges Pompidou, conformément à ses dernières volontés, et l'événement avait fait exploser les ventes de disques du monastère[103].

Par ailleurs, le Saint-Siège attendait la révision des livres de chant consécutive à la réforme liturgique promue par le concile Vatican II. Le *Graduale romanum* avait été publié en 1974 et avait été suivi en 1979 du *Graduale triplex*, qui jouit d'une popularité mondiale.

Pourtant, à l'intérieur, seul un nombre réduit de moines se livrait à l'étude pratique ou musicologique du chant liturgique. L'Atelier de paléographie musicale donne sur le cloître, et les moines doivent passer devant sa porte plusieurs fois par jour, mais bien rares sont ceux qui s'y arrêtaient. Au début des années 80, les murs de la plus belle salle du monastère[104] étaient encore remplis du souvenir de Michel Huglo. Michel Huglo avait marqué l'Atelier d'une empreinte définitive. Un bon nombre d'outils précieux avaient été

[103] Les enreistrements les plus vendus par l'abbaye ont toujours été ceux de la messe de *Requiem*.

[104] L'Atelier de paléographie musicale est situé dans la belle salle voûtée de l'ancien chapitre du prieuré mauriste de Solesmes.

élaborés par son infatigable érudition, comme le « catalogue des manuscrits », et les marges des fac-similés contiennent toujours maintes références de sa main, qui témoignent de tout ce qu'il avait repéré. Mais son départ, dans des conditions dramatiques au début des années 60, avait été vécu par la communauté comme un véritable séisme. Etudier le plain-chant était suspect, et loin d'être recommandé par les supérieurs.

Plus tard, j'ai compris que cet abandon progressif avait été discrètement mais délibérément programmé par l'autorité abbatiale. Des musicologues me le confirmèrent. Amis de l'abbaye, ils avaient obtenu des confidences du supérieur à qui ils s'étaient ouverts de leur préoccupation de voir l'Atelier de paléographie déserté. Quelques jours après la disparition de Michel Huglo, au printemps 2012, Giacomo Baroffio m'écrivait :

> Nel frequentare l'abbazia, a partire dalla fine degli anni '60, sono rimasto sorpreso dal vedere pochi monaci al lavoro nell'*atelier*: Claire, Combe, Froger, Hourlier, Le Roux... Cardine all'epoca era a Roma. Meravigliato di non trovare dei giovani, ne chiesi il motivo all'abate Prou. "Che vuole? Il canto gregoriano è stato la gloria di Solesmes, ma anche la sua rovina. Ogni generazione ha sofferto tensioni e lacerazioni con esiti talora assai dolorosi. Sì, il gregoriano può essere anche la rovina della comunità. Per questo motivo non chiederò mai a un giovane monaco di occuparsene. Se qualcuno desidererà farlo, dovrò vagliare attentamente i pro e contro..." Sarebbe illuminante ripercorrere la storia delle grandi comunità monastiche per comprendere i dinamismi che sono fonte di divisioni, come mai innovazioni positive possono avere esiti negativi e catastrofici. Un esempio chiaro, con espliciti riferimenti al canto e alla liturgia, terreno estremamente sensibile, è dato da Guido d'Arezzo con le sue nuove idee. Pietra miliare nella storia della musica, esse hanno scombussolato la comunità di Pomposa costringendolo a lasciarla...[105]

[105] « En fréquentant l'abbaye, à partir de la fin des années 60, je demeurai surpris de voir le peu de moines qui travaillaient à l'atelier : Claire, Combe, Froger, Hourlier, Le Roux... Cardine était à Rome à l'époque.. Surpris de ne pas trouver de jeunes, j'en demandais la raison à l'abbé dom Prou. "Que voulez-vous? Le chant grégorien a été la gloire de Solesmes, mais aussi sa ruine. Chaque génération a souffert de tensions et de lacérations aux conséquences parfois très douloureuses. Oui, le grégorien peut aussi être la ruine de la communauté. C'est pourquoi je ne demanderai jamais à un jeune moine d'y consacrer du temps. Si quelqu'un désire le faire, je devrai sérieusement peser le pour et le contre…" Il serait très éclairant de parcourir l'histoire des grandes communautés monastiques pour comprendre comment des dynamismes peuvent être sources de division et comment des innovations positives peuvent avoir des résulats

1000 ans de chant grégorien

La fondation de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes et la dédicace de sa première église sont datées du 12 octobre 1010. L'approche du millénaire de l'abbaye m'avait conduit depuis longtemps à envisager l'organisation d'un colloque scientifique autour du chant grégorien. Le Conseil Général de la Sarthe, très intéressé par l'opération se proposait de la financer largement. La composition du comité scientifique (Thomas F. Kelly, Xavier Bisaro, Nicolas Dufetel et Katarina Livljanic), donne le ton. Il s'agissait d'évoquer mille ans de chant grégorien, et donc d'exhumer ce *no man's time* qui sépare « l'âge d'or » du plain-chant de sa prétendue restauration. Selon le site d'annonce du colloque :

> Notre premier objectif est de présenter des aspects méconnus ou peu connus du plain-chant depuis ses origines. Nous essaierons ensuite de mettre en évidence la richesse et la variété du patrimoine musical qui s'est développé à partir de la composition romano-franque. Les connexions avec les autres formes d'art, les interactions avec les époques spirituelles successives et les diverses cultures religieuses feront aussi partie de nos échanges.[106]

Le colloque se tint sur deux jours, les 9 et 10 septembre 2010. A bien des égards, ce fut une première. Quant à l'innovation, il tint ses promesses : pour la première fois, des spécialistes – dont de nombreux jeunes chercheurs – de toutes les époques furent réunis autour du plain-chant. Le Centre technique de conservation *Joël-Le-Theule*, de la Bibliothèque nationale de France, accueillit le colloque à Sablé-sur-Sarthe pour la première journée. La deuxième se déroula à Solesmes et donna lieu à une longue visite de l'Atelier de paléographie musicale, à l'intérieur de la clôture du monastère, auquel, pour la première fois dans l'histoire, les dames eurent accès. Sur la base des collections de fac-

négatifs et catastrophiques. On en trouve un exemple clair, en rapport direct avec le terrain extrêmement sensible du chant et de la liturgie, avec Guido d'Arezzo et ses idées nouvelles. Pierre milliaire de l'histoire de la musique, mais ses inventions bouleversèrent la communauté de Pomposa et le contraignirent à la quitter… » (Giacomo BAROFFIO, courrier électronique du 16 mai 2012, traduit par mes soins).

[106] Cf. http://www.liturgiecatholique.fr/Colloque-1000-ans-de-chant.html

similés et de tableaux comparatifs disponibles, Marie-Noël Colette y évoqua les principaux travaux et les plus grandes figures musicologiques de l'abbaye.

La musique des Saintes-Chapelles

Quelques mois plus tard, en février 2011, commençait ma collaboration au *Centre d'études supérieures de la Renaissance*. Le projet de recherche « Musique et musiciens dans les Saintes-Chapelles, XIII-XVIIIe s. », remarquable par la nombreuse palette de ses collaborateurs, s'ouvrait tout juste et j'y fus immédiatement engagé, pour coordonner les recherches relatives à la liturgie et au plain-chant. La remarquable érudition historique et musicale de ce projet a fait et fera l'objet de productions qu'il ne s'agit pas ici de déflorer. Tout ce que j'avais étudié jusque là était utile au plus haut point pour le projet. Et en même temps, tout était nouveau pour moi, notamment pour la chronologie. Comme je l'ai déjà signalé, le plain-chant n'a jamais été étudié sur une période aussi longue et cette recherche constitue véritablement une « première ». Après trois ans de travaux, et alors que nous nous trouvons encore dans une phase de rédaction des conclusions, bien des questions trouvent réponse, alors que d'autres naissent, certaines intuitions sont vérifiées, et d'autres controuvées. En tout cas, cette recherche ouvre un regard renouvelé sur le plain-chant, et nourrit abondamment les perspectives que je développe en fin de ce mémoire. C'est pourquoi je la résumerai ici en un alinéa.

Un objet musical, né vers la fin de l'Antiquité, le plain-chant romano-franc a vécu jusqu'à la Révolution, dans ces chapelles royales et princières de France. Il n'a pas été transmis comme une pièce de musée, mais bien à la manière d'un être vivant : tout en restant lui-même et en conservant son identité, il a changé dans son apparence et, pour vivre, s'est adapté à son environnement. La preuve de cette transmission, ce sont des livres, qui sont censés le contenir ; pourtant, les chantres sont capables de le produire sans livre. Ces livres

contiennent une seule ligne de musique, et pourtant, un musicien exercé sait en faire jaillir jusqu'à trois ou quatre parties. Sans compter que le Maître de musique peut ou doit parfois remplacer le chant traditionnel par sa propre musique, à condition toutefois que le texte en demeure strictement inchangé.

3. Enseignement

Solesmes

Deux mois après mon entrée à Solesmes, je dus faire mes premiers pas dans l'enseignement du chant, dans des conditions que j'ai décrites plus haut. Depuis lors, la part de l'enseignement dans mon activité n'a cessé de croître.

Au monastère, je fus d'abord chargé de la formation des lecteurs en latin, puis d'un cours de solfège pour débutants. Dès 1982, je commençais à seconder le maître de chœur dans son enseignement au noviciat. A l'époque, cette contribution revêtait essentiellement un caractère pédagogique. Elle consistait à élaborer des documents et des supports didactiques destinés à établir un pont entre l'érudition et le raffinement peu communs du personnage et les débutants du noviciat, dépourvus le plus souvent de la moindre connaissance musicale.

Après mon passage en communauté, je fus nommé secrétaire de dom Jean Claire. Cette charge me mettait d'une certaine manière à sa disposition pour le remplacer chaque fois qu'il en avait besoin, et notamment au parloir pour répondre aux nombreuses demandes de renseignements ou de formation.

C'est ainsi que s'ouvrit une expérience d'enseignement originale et variée. Des étudiants en musicologie, seuls ou en groupe, menés ou non par leur professeur, et les chorales d'amateurs de passage constituaient mon principal auditoire. Il y avait parfois des chercheurs venus du bout du monde. Mais aussi des curieux isolés, des chœurs avec lesquels se tissèrent des relations durables, voire de véritables amitiés.

Durant les études de théologie, le temps consacré à cet enseignement devait rester modéré et se limiter aux weekends. Mais ensuite, à partir de 1988, quand la surdité du Maître de

chœur fut devenue publique, l'enseignement acquit une place presque prépondérante dans mon activité musicale.

Les étudiants en musicologie venaient nombreux, dans le cadre de la préparation de leur maîtrise ou de leur thèse. Souvent isolés, ils demandaient un investissement important en temps. Aussi à partir de 1990, commençai-je à organiser des ateliers pour de petits groupes, généralement internationaux, qui permettraient d'approfondir les questions modales et paléographiques.

C'est ainsi que plusieurs chefs de chœur, membres d'ensemble de musique médiévale et des professeurs actuellement en fonction ont pu bénéficier de la formation et des conseils dispensés à Solesmes. En retour, leurs questions, respectueuses ou impertinentes, ont constitué un précieux stimulant pour mes recherches. Leurs pays d'origine sont nombreux. Union européenne, bien sûr, y compris ceux qui n'en faisaient pas encore partie à l'époque : Lituanie, Estonie, Croatie, République tchèque, Roumanie, Hongrie et Pologne. Mais aussi la Norvège, l'Islande, la Finlande et la Russie. Au Moyen Orient, Liban et Israël. En extrême Orient, Japon, Corée du sud et Australie. Outre-Atlantique, Etats-Unis, Canada, Mexique, Colombie, Argentine, Brésil, Chili et Uruguay.

En 2004, Frédéric Billiet me proposa de prendre en charge les cours qu'il donnait à l'Université Catholique de l'Ouest (Angers), à destination des étudiants de licence et du master qui se mettait en place. Pendant trois années, j'assurai les enseignements de musique médiévale et de musique religieuse. Ce fut mon premier contact plénier avec l'enseignement universitaire. Je dus y mettre un terme lorsque commencèrent mes activités romaines.

Fontevraud

Dès 1982, j'avais pu profiter du remarquable enseignement que Jean Jeanneteau dispensait chaque été au Centre Culturel de l'Ouest installé dans l'ancienne Abbaye royale de Fontevraud.

En 1975, constatant que les autorités ecclésiastiques négligeaient de remédier à un abandon presque généralisé du chant grégorien dans la liturgie, le ministère de la Culture, en la personne de Jacques Charpentier, décida d'intervenir. L'enseignement de la musique médiévale au conservatoire et à l'université reçut un nouveau développement à cette époque. Une classe de chant grégorien fut créée au Conservatoire National Supérieur de Paris. Quelques conservatoires de province, notamment Toulouse et Metz, firent de même par la suite.

Divers stages de chant grégorien furent organisés à l'intention de jeunes musiciens et de chefs de chœur désireux de se perfectionner. Les premiers stages – gratuits car intégralement financés par la Direction de la Musique – se déroulèrent à Sénanque, mais émigrèrent l'année suivante à Fontevraud, qui en fit pendant trente ans une de ses activités les plus réputées. Le stage de juillet notamment s'éleva à un niveau intéressant et acquit en quelques années un rayonnement international. Quand Jeanneteau prit sa retraite en 1985, la qualité de l'enseignement baissa rapidement, et la dimension internationale fit place à l'atmosphère d'un club de vacances pour retraités.

En 1993, mettant à profit la récente élection d'un nouveau supérieur à Solesmes, le Centre Culturel de l'Ouest me demanda officiellement de prendre la direction du stage international.

L'abbé de Solesmes, accepta, à condition que je ne sois pas officiellement directeur du stage. La condition fut facilement réalisée, grâce à l'amicale collaboration du maître de chapelle de la cathédrale du Mans. Il prit le titre de directeur, et me laissa le soin

d'élaborer la structure du stage et ses programmes, d'en choisir les enseignants et d'évaluer les candidats à l'admission.

Trois objectifs dirigèrent cette entreprise : à travers un enseignement de haut niveau, retrouver l'audience internationale, intégrer dès le départ la technique vocale à la pédagogie et proposer un véritable enseignement de la direction du chant grégorien. Pour ce faire, je décidai de m'entourer de collaborateurs professionnels et expérimentés dans différentes spécialités[107]. Avec continuité, deux équipes se succédèrent sur un cours de quatorze années (1993-2007). Chaque année, il y eut un professeur invité, comme Thomas Kelly, Marie-Noël Colette, Olivier Cullin, Katarina Livljanic, ou Christian-Jacques Demollière. Le succès étant au rendez-vous dès la première année, le Centre Culturel de l'Ouest fit de ce stage sa priorité budgétaire pendant près de dix ans. Chaque année trois bourses complètes, ou leur équivalent, furent ouvertes pour des étudiants étrangers, ce qui nous permit de recruter des stagiaires dans les pays de l'est européen, au Japon, en Australie, au Mexique et en Argentine. Parallèlement, l'équipe s'ouvrit à une personne de plus, chargée notamment de prendre en charge ces voyageurs lointains et de faciliter leur adaptation.

La difficulté propre à ce stage résidait dans le fait que, pour des raisons économiques bien compréhensibles, il devait se terminer par une audition publique proposée par les stagiaires dans l'abbatiale de Fontevraud. Dès l'époque de Jeanneteau, le stage se trouvait donc dans une tension perpétuelle entre l'écoute d'un enseignement de haut niveau, qui suppose réflexion et loisir, et la conquête de l'unité vocale et de la maîtrise d'un répertoire par un groupe de chanteurs de toutes origines, qui exige de nombreuses répétitions. Trois éléments nous aidèrent à traiter cette difficulté.

---

[107] Les principaux furent : Philippe Lenoble, maître de chapelle de la cathédrale du Mans, Sylvain Dieudonné, responsable du chant grégorien à *Musique Sacrée à Notre-Dame* de Paris, Serge Ilg, enseignant au *Conservatoire populaire de Genève* et Jaan-Eik Tulve, directeur de l'ensemble *Vox clamantis* de Tallinn.

D'abord, nous avons mis en place au début de chaque stage, une audition successive de tous les participants, mis devant la redoutable exigence de chanter un petit solo en présence de tous les autres. Ensuite, la direction et la formation vocale étant assurées par deux professionnels en intelligente collaboration, il devenait possible de sortir rapidement des ornières habituelles où tombent les chanteurs amateurs. Enfin, le programme de l'audition finale fut adapté : distribution des chants entre divers protagonistes ou petits groupes, choix d'un fil directeur plus cohérent et enraciné dans le contexte de l'abbaye. C'est ainsi que nous montâmes quelques cérémonies emblématiques, comme la visite du pape Callixte II pour la dédicace de l'église abbatiale pendant l'été 1119 ou les funérailles de la reine Aliénor d'Aquitaine au printemps 1204.

Le succès des stages de Fontevraud se maintint sans fléchir jusqu'au milieu des années 2000. Pour les meilleures raisons du monde, les nouveaux responsables n'accordaient plus la priorité au plain-chant, et le financement d'un stage animé par des professionnels devenait plus problématique. De nouveaux engagements m'appelaient ailleurs, et l'entreprise s'éteignit en 2007.

Les sessions inter-monastiques

Malgré tout leur intérêt, les stages de Fontevraud rassemblaient en majorité des laïcs. Le cadre historique de l'ancienne abbaye royale est depuis longtemps totalement sécularisé. Aussi les responsables du chant en monastère hésitaient-ils souvent à y participer, ou du moins rencontraient-ils des difficultés à y être autorisés par leurs supérieurs.

Paradoxalement, Solesmes n'a jamais organisé d'enseignement systématique du chant grégorien. En 1996, je proposai de créer une session annuelle de chant grégorien, destinée essentiellement à des maîtres et maîtresses de chœur de monastère.

Solesmes étant un monastère double, il serait facile d'y accueillir moines et moniales dans d'excellentes conditions. Cours et répétitions se tiendraient dans le cadre bucolique d'un ancien moulin au bord de la Sarthe (la Marbrerie), tandis que les deux abbayes offriraient chacune sa liturgie aux participants. Le concept pédagogique était une adaptation de Fontevraud à un contexte monastique. Enseigner, travailler la voix et apprendre à diriger. La pratique allait de source : c'était la participation quotidienne à la liturgie des deux monastères.

Indépendamment du succès (la première session accueillit 47 participants), il devenait possible, avec un tel public, de réaliser un véritable approfondissement liturgique et musical. La session permettait bien sûr de fructueux échanges d'expérience, mais favorisait aussi une rencontre intergénérationnelle et interculturelle entre des styles de chant et des engagements monastiques assez divers.

Les « professionnels » du chant grégorien se retrouvaient ainsi paisiblement au contact de communautés pratiquant largement le chant en français. Et, dans l'autre sens, certains participants qui n'avaient pratiquement jamais entendu « une note » de grégorien découvraient le plain-chant comme un répertoire vivant et incarné, mis en œuvre sans la moindre trace de nostalgie.

Après la troisième année, les monastères de Solesmes invoquèrent le poids excessif d'un tel accueil et l'immobilisation de l'hôtellerie pour me demander de mettre un terme aux sessions. De nombreux monastères se proposèrent alors pour les accueillir. Et chaque été, pendant dix ans, la session fut itinérante : Dourgne, Ligugé, Fleury, Le Bec Hellouin, Maylis, Ganagobie et Kergonan l'accueillirent successivement et le concept s'en trouva profondément enrichi.

Voyages et enseignements internationaux

Dès 1990, je fus invité pour donner un cours (en espagnol) aux *Semanas de Estudios Gregorianos* organisées par l'abbaye du Valle de los Caidos, près de Madrid. L'initiative se répéta à plusieurs reprises, avec succès, et encore en 2012.

En mai 1995, à la demande de Giacomo Baroffio, je fus nommé professeur invité au *Pontifico Istituto di Musica Sacra* de Rome, qu'il présidait alors. Baroffio m'avait demandé pour six mois, mais l'Abbé de Solesmes ne concéda que deux semaines. C'était mon tout premier contact, extrêmement attachant, avec cet institut et avec la jeunesse internationale et enthousiaste de ses étudiants. Le départ de Baroffio, au cours de l'été, devait retarder pour de longues années une collaboration plus suivie.

En janvier 2001, au Congrès international de musique sacrée organisé par le Conseil pontifical pour la culture, je fis connaissance avec Norah Duncan IV, *director of music* de la cathédrale de Detroit. Chef de chœur, organiste et compositeur, comme il se doit dans une telle fonction, il ignorait tout du chant grégorien qu'il découvrit au cours de ma communication. Avant même la fin du congrès, j'étais invité à donner un cours à la cathédrale de Detroit. Dès février, dates, billets et conditions, tout était arrêté. Ce premier cours en langue anglaise se déroula fin juin 2001 dans l'ambiance généreuse et cordiale de la communauté, à dominante afro-américaine, de la cathédrale. Elle devait se renouveler en 2003.

De ces deux voyages en Amérique du nord, il faut rapprocher la série de conférence que me demanda la XXe *Conference of Roman Catholic Cathedral Musicians*. Organisée début janvier 2003, au moment d'une légère crispation politique entre la France et les Etats-Unis, à Saint-Louis (Missouri). Ces conférences portaient sur l'histoire du chant grégorien, l'état actuel des recherches sur son interprétation, et rien moins que… son avenir. L'amabilité de cette assemblée qui réunit chaque année les *music directors* et organistes des cathédrales

des Etats-Unis et du Canada pour une petite semaine de formation continue, ne se démentit jamais. Elle me fit prendre conscience de l'intense et généreuse activité du musicien d'église aux Etats-Unis comme de l'incroyable diversité culturelle au sein de laquelle ils évoluent. Ironie de la situation, on n'entendit pas une note de grégorien pendant toute la semaine…

À l'été 2001, l'invitation à laquelle je répondis émanait de théologiens et de musiciens de l'Église nationale d'Islande : le sanctuaire de Skalholt organisait un festival de musique et souhaitait y intégrer un cours de plain-chant.

Il faut savoir que de nombreuses communautés issues de la Réforme ont conservé les mélodies grégoriennes après en avoir traduit le texte en langue nationale[108]. C'est notamment le cas de l'église anglicane et des églises nationales des pays scandinaves.

J'étais en contact avec ces milieux à travers les pasteurs norvégiens et suédois qui passaient à Solesmes et demandaient des informations sur le chant grégorien. Mais aussi à travers des chercheurs comme Sverrir Guðjónsson et l'ensemble vocal *Voces Thules* qui, à Reykjavik, constituaient une collection de manuscrits médiévaux islandais et mettaient en œuvre la réalisation sonore des plus anciens monuments de musique profane ou sacrée. Ou bien par l'intermédiaire de Árni Heimir Ingólfsson, qui avait fait sa thèse sous la direction de Thomas Kelly, et qui enseigne aujourd'hui à la *Reykjavík School of Music*, tout en dirigeant le chœur de chambre *Carmina*, spécialisé dans la musique islandaise de la Renaissance. Ou encore par cet organiste de l'Église nationale, formé à Rome au *Pontificio Istituto di Musica Sacra*, Steingrímur Thórhallsson, qui me réinvita pour enseigner au printemps 2008.

Ces rencontres musicales, musicologiques et œcuméniques me révélèrent la vitalité du plain-chant au-delà du Moyen Âge et des frontières du monde catholique.

---

[108] L'exemple le plus connu en est donné par le *Book of Common Prayer* de John Marbeck (1550-1552).

La première notamment, fut organisée le jour de saint Laurent (10 août 2001). Dans la modeste cathédrale de Skalholt, l'office du matin fut célébré en islandais, selon le rit de l'Église nationale ; celui du soir en latin selon le rit romain pour lequel j'avais fourni les mélodies. À part la langue, les deux offices étaient totalement comparables : même structure et mêmes formes musicales. Et j'en reconnus facilement toutes les mélodies : grégoriennes, elles étaient écrites en grosses notes carrées.

La musique liturgique est particulièrement vivante au Mexique. Le *Departamento Episcopal de Música Litúrgica* organise chaque année un congrès d'une semaine qui réunit quelques deux cents délégués venus de tout le pays : cours, ateliers, conférences, célébrations et concerts. J'y fus invité à deux reprises, en 2004 à San Luis Potosi puis en 2007 à Tequisquiapan (Querétaro). C'est lors de ces voyages que j'entrai en relation avec le Conservatoire de Celaya, qui m'invita désormais à donner un cours presque chaque année, après Pâques (2005-2010, 2014). Au Mexique, la majorité des conservatoires ou écoles de musique sont des institutions confessionnelles catholiques, dirigées par des ecclésiastiques et ne peuvent donc pas bénéficier de subventions publiques, raison pour laquelle le niveau est souvent médiocre. Le Conservatoire de Celaya échappe à la loi commune car, efficacement engagé dans une œuvre d'aide à la jeunesse et à l'enfance, il est soutenu par les collectivités publiques.

Cette longue liste mérite d'être complétée par une mention spéciale des états baltes, qui jouissent d'une longue tradition de chant populaire. Durant les années où ces pays se libéraient de la dictature soviétique, le chant grégorien devint un symbole de résistance pour une partie de la jeunesse ; chorales et chœurs de chambres, liturgiques ou profanes, se multiplièrent, surtout en Lituanie. Leurs chefs vinrent chaque année se former ensemble à Solesmes. A partir de l'an 2000, je fis plusieurs séjours pédagogiques en Lituanie et en Estonie.

La demande en formation à la musique ancienne est particulièrement forte aux Etats-Unis. Lors de mon second séjour à Detroit, en 2003, j'avais informé les participants qu'il ne m'était pas possible de traverser souvent l'Atlantique pour former des débutants. La meilleure solution serait de former des maîtres qui viendraient à Solesmes bénéficier de l'enseignement et faire l'expérience d'une immersion dans la vie liturgique, pour, une fois rentrés dans leur pays, transmettre leur compétence.

L'idée ne tomba pas dans l'oreille de sourds, et dès 2004 naquit un nouveau concept de stage international, qui se renouvela chaque été jusqu'en 2010.

Chaque été, à Solesmes, je dispensais un enseignement théorique et pratique en anglais à une vingtaine de stagiaires, qui participaient en outre aux offices liturgiques. Pendant une semaine, j'accordais largement mon temps à ce groupe, et en contrepartie, les stagiaires américains prenaient intégralement en charge l'organisation et la logistique.

Cette proposition d'un enseignement en langue anglaise eut pour conséquence un renouvellement inattendu de la participation : l'Australie, Singapour, la Corée et même la Chine envoyèrent des étudiants se perfectionner. C'est ainsi qu'au cours de mon exposé sur la modalité, j'eus l'heureuse surprise de voir un jeune étudiant de Hong Kong reconnaître la gamme chinoise et m'enseigner la juste prononciation du mot *pien* !

Depuis 2012, ces stages internationaux de plain-chant sont hébergés par le Centre d'Études Supérieurs de la Renaissance, et leur succès ne se dément pas.

Le certificat de musique liturgique

En 2005, le directeur de l'Institut Supérieur de Liturgie (Institut Catholique de Paris) m'exposa un projet ambitieux et original. Un certificat de musique liturgique conçu comme un perfectionnement de responsables paroissiaux ou diocésains. Le projet associait intentionnellement les principaux styles de musique liturgique : orgue, principes de la

composition moderne, cantique populaire et chant grégorien. Pendant deux ans, les étudiants consacraient une demi-journée par semaine à la musique liturgique, l'autre demi-journée étant dédiée à l'étude d'une autre dimension de la liturgie. L'enseignement était évalué sur la base de travaux et de la soutenance d'un mémoire final.

À part quelques exceptions, le plain-chant est aujourd'hui largement ignoré des milieux liturgiques. En France, depuis la fin des années 60, la musique liturgique a tendance à relever du militantisme, pour ne pas dire de l'idéologie. Tout se passe comme si l'usage du chant grégorien – considéré comme nostalgique, et plus récemment intégriste – et la mise en œuvre de compositions en langue nationale dans des langages musicaux contemporains devaient nécessairement s'exclure mutuellement. Pour qui connaît la longue histoire du chant liturgique, une telle opposition est dépourvue de tout fondement.

Vingt-cinq pour cent de chant grégorien dans une formation liturgique institutionnelle, et une réelle convivialité entre les divers styles de musique, constituaient une innovation notable en France. Le projet méritait d'être soutenu, même s'il venait beaucoup trop tard, comme le montrèrent les réactions qui accompagnèrent dans notre pays la publication du *Motu proprio* pontifical *Summorum Pontificum* du 7 juillet 2007.

Si les responsables des paroisses et des diocèses sont rarement compétents en matière de musique liturgique et de plain-chant, ils possèdent souvent une belle sensibilité sur les questions bibliques et pastorales et un réalisme liturgique fondé sur le sens des possibles, sans compter leur grand désir d'apprendre.

Ma tâche était donc d'introduire le chant grégorien un peu à la manière d'un partenaire qui arrive au sein d'une réunion commencée sans lui, alors qu'il en est le lointain initiateur.

L'histoire de la musique sacrée est jalonnée de contre-vérités et d'idées fausses, depuis le rôle de saint Grégoire jusqu'au « tout en grégorien » universel du début du XXe siècle. Je

dois dire que j'eus du plaisir à en démonter quelques unes, pièces à conviction en mains, quand je vis à quel point cela faisait du bien aux étudiants. Regarder l'histoire des choses en revenant aux faits eux-mêmes assainit toujours l'intelligence. Considérer le passé donne du recul et permet de juger des situations actuelles avec davantage de sérénité.

L'histoire de la musique sacrée n'est pas faite de courants, même si l'analyse intellectuelle parvient ensuite à en discerner. Elle n'est ni une évolution, ni un progrès, comme certains s'efforcent de la présenter depuis un peu plus d'un siècle. Née dans l'humilité de l'engagement d'hommes et de femmes en quête de Dieu, elle compte de grandes dames et de grands hommes. Elle en compte aussi de ridicules.

En Occident, le chant latin a commencé en Afrique avant de s'étendre à Rome… Le premier docteur de la musique liturgique fut un berbère nommé Augustin. Le chant affleure à toutes les pages de ses commentaires sur les psaumes : qui mieux que lui a jamais décrit ce *cantare sine verbis* de la jubilation devant l'ineffable ?[109]

Le père de la participation active au chant liturgique se nommait Ambroise. C'était un préfet lombard qui n'eut jamais le loisir de faire la moindre étude ecclésiastique car il dut recevoir dans la même journée tous les sacrements, depuis le baptême jusqu'à l'ordination épiscopale. Il s'en tira en traduisant du grec les homélies de ses pairs d'Orient, et importa en même temps leur manière de chanter les psaumes.[110]

Pourquoi faut-il attendre le IXe siècle en milieu franc pour apprendre que Grégoire le Grand aurait compilé l'antiphonaire authentique du chant romain, tandis que les chroniques du VIIe siècle savent fort bien vanter les talents musicaux du pape Serge Ier et consignent soigneusement ses interventions dans le chant liturgique ?

> *Quia studiosus erat et capax in officio cantelenae, priori cantorum pro doctrina est traditus…*

---

[109] Commentaire sur le psaume 32, verset 3. *Sancti Aurelii Augustini opera omnia*, vol. 4, pars prior, col. 283, Paris, Montrouge, 1841.

[110] AUGUSTIN, *Confessions* 9, 7, 15, trad. M. MOREAU (1864), Québec, Samizdat, 2013, 137.

> *Hic statuit ut tempore confractionis dominici corporis* Agnus Dei qui tollis peccata mundi miserere nobis *a clero et populo decantetur.* [111]

Imagine-t-on que le premier concours de chant se déroula sans doute à Orléans le 4 juillet 585, à l'occasion d'un solennel banquet archiépiscopal au cours duquel le roi Gontran demanda à entendre les diacres de chaque évêque suffragant de Tours chanter le psaume responsorial de la fête de saint Martin ?[112]

Dans son essence de « chant sacré lié aux paroles [...] partie nécessaire ou intégrante de la liturgie solennelle »[113], le chant liturgique n'a pas changé au cours des siècles. Il s'est par contre adapté aux cultures qu'il rencontrait, accueillant leur génie et se nourrissant du leur.

Une fois ces prémisses pédagogiques posées, il est efficace d'exposer comment se réalise formellement cette union entre parole et musique. Ainsi sont mis en valeur les fondements anthropologiques et bibliques du chant.

La connexion entre musique et rite a retenu l'attention de quelques liturgistes du XXe siècle[114]. Mais ils restent un petit nombre car la musique a toujours revêtu un aspect périphérique – pour ne pas dire superflu – dans la formation liturgique. La matière est donc peu enseignée, et quand elle l'est, les explications restent souvent vagues et subjectives, pour ne pas dire sentimentales[115]. En fait, le sens de cette connexion ne se révèle que si chaque genre musico-liturgique est étudié pour lui-même. Ainsi, il y a des chants dont la fonction est d'accompagner un rite, comme l'antienne d'entrée ou les deux

---

111 *Le Liber pontificalis*, éd. Louis DUCHESNE, Paris, Ernest Thorin, 1886, I, 372 et 376.

112 Grégoire de Tours (538-594), *De historia francorum, Decem libri Historiarum* VIII, 3 ; cf. Philippe BERNARD, « La *schola cantorum* romaine et les échanges liturgiques avec la Gaule au VIe siècle, *Études grégoriennes* 27 (1999), 112.

113 *Constitution sur la Sainte Liturgie Sacrosanctum concilium* du concile Vatican II, 1963, n. 112.

114 Notamment le jésuite Josef Andreas JUNGMANN (1889-1975), avec les trois volumes de *Missarum Sollemnia. Explication génétique de la messe romaine*, Paris, Aubier 1952–1956.

115 A ma connaissance, il n'y a que deux exceptions, remarquables d'ailleurs : Joseph GELINEAU, *Les chants de la messe dans leur enracinement rituel*, Paris, Cerf, 2001, enrichissement de son *Chant et Musique dans le Culte Chrétien, Principes, lois et applications*, Paris, Fleurus, 1962. L'un et l'autre ont été négligés des plain-chantistes car l'auteur s'était fait le promoteur des compositions en langue nationale.

chants liés à la communion (fraction et procession). Certains chants, au contraire, constituent en eux-mêmes le rite, comme le psaume responsorial ou le trait, textes scripturaires solennellement cantillés en réponses aux lectures : il n'y a aucune action, aucun mouvement pendant qu'on les exécute. Il en va de même avec les hymnes comme le *Gloria* ou le *Te Deum*. Enfin il y a des chants dont le lien avec la liturgie est extrêmement ténu. Ils ne sont qu'une sorte de musique religieuse d'ambiance, comme l'offertoire. Cet enracinement rituel est déterminant pour le choix des textes et pour la composition musicale.

Présentée de cette manière, une étude du plain-chant peut faire tomber bien des préventions, et même séduire. Elle a en outre l'intérêt de fournir des critères de jugement valables pour d'autres compositions liturgiques et rappelle que la bonne entente entre styles musicaux différents a été la règle depuis les origines.

L'*Institut Pontifical de Musique Sacrée, à* Rome

Au printemps 2004, environ un an avant la clôture de mon doctorat, le professeur Nino Albarosa, m'annonça qu'il prenait sa retraite de l'enseignement du chant grégorien qu'il donnait au *Pontificio Istituto di Musica Sacra*, et que j'étais un de ceux à qui il avait pensé pour lui succéder. Prudemment, je répondis que, sans faire acte de candidature, j'étais franchement intéressé, mais que je devais encore terminer le doctorat et savoir ce qu'en pensait mon supérieur. Quand je m'ouvris à ce dernier, je découvris que j'avais été devancé et qu'il avait déjà répondu favorablement à ceux qui me pressentaient. À la seule condition que je puisse continuer d'assurer ma responsabilité de directeur de l'Atelier de paléographie, c'est-à-dire achever l'édition des antiphonaires romain et monastique, et diriger les *Études grégoriennes*.

C'est ainsi que je finis par sonner à la porte du *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Rome, le soir du dimanche 13 novembre 2005, soit un mois après le début des cours, en raison des lenteurs administratives dans les processus de nomination. J'avais fait le choix de résider sur place afin d'être plus disponible pour les étudiants et l'ensemble des activités académiques.

Le *Pontificio Istituto di Musica Sacra* de Rome est une université pontificale, fondée en 1910 par Pie X, spécialisée dans l'enseignement de la musique liturgique. Elle a connu des présidents et des professeurs prestigieux, notamment dans le domaine de la musique ancienne : Gregori Sunyol, Higini Anglès, Eugène Cardine et Giacomo Baroffio. On y enseigne quatre disciplines fondamentales : le chant grégorien, la direction chorale polyphonique, l'orgue et la composition ; mais aussi le piano et un peu de musicologie fondamentale. Les orientations et le niveau ont connu des vicissitudes au long des décennies, en fonction des présidents et du collège professoral. La mise en place du processus de Bologne, qui coïncidait avec ma première année d'enseignement était pour l'Institut une opportunité complexe ; elle fut saisie de façon assez inégale selon les disciplines.

Mis à part un bon nombre d'Italiens, les étudiants étaient originaires du monde entier, avec une prépondérance de l'Amérique latine (Mexique), de l'Asie (Corée, Chine et Vietnam), de l'Europe centrale (Roumanie et Croatie), et quelques africains et quelques espagnols. On y trouvait des prêtres, religieux et de nombreux laïcs, des étudiants ordinaires et des auditeurs de tous âges.

La chaire de chant grégorien est unique au monde. À mon arrivée, elle était partagée depuis une dizaine d'années par Nino Albarosa et Alberto Turco. Le deuxième se réservait les questions de modalité et d'esthétique. Je fus chargé d'enseigner l'histoire du chant, la paléographie, la sémiologie, et de créer un cours de direction de chœur pour le chant

grégorien. Une telle division de la matière – parfois jalousement défendue – ne fut jamais comprise par les étudiants, souvent musiciens excellemment formés et accoutumés à une approche existentielle d'autres musiques. Heureusement, le départ à la retraite de mon collègue, à la fin de ma troisième année, juste avant l'ouverture du master, fournit l'opportunité de réunifier l'enseignement.

Mon premier souci pédagogique fut de confronter les étudiants avec l'objet musical, démarche nécessaire tant du point de vue artistique que scientifique, collaboration efficace entre musique et musicologie. Le contact avec la musique médiévale constitue un choc et un dépaysement qui provoquent une perplexité salutaire.

Dans cette ligne, je fus amené à renouveler profondément l'enseignement et la pratique chorale. Commencer par le texte et le contexte du chant, donner toute sa place à une analyse du déploiement mélodique en lui-même, conduit évidemment à retarder l'étude des neumes et à relativiser son importance dans l'apprentissage. Mais c'est un ordre ontologique : l'écrit est intervenu bien longtemps après la composition. Le résultat se fait rapidement sentir : l'étudiant musicien comprend, et devient alors capable de d'aborder fructueusement la notation musicale.

A ce propos, j'adoptai un parti assez radical, dans lequel je crois me rapprocher de l'intuition d'Aristoxène citée plus haut[116].

D'abord, pas de neumes en première année de licence ! Ensuite seulement, en deux semestres répartis sur deux ans (L2 et L3), les étudiants étaient mis en présence des manuscrits médiévaux et d'une large variété de notations régionales. C'est seulement au deuxième semestre de la deuxième année de licence que commençait l'étude de la sémiologie. Dès le départ, je renonçai au primat qu'on accorde en général à la notation de Saint-Gall. Ce n'était plus la sémiologie de Saint-Gall mais une sémiologie comparée,

[116] ARISTOXÈNE DE TARENTE, *Eléments harmoniques*, *op. cit.*, 29.

fondée non sur les dessins neumatiques, mais sur les phénomènes musicaux qu'ils étaient censés représenter. Autrement dit, au lieu d'examiner, par exemple, les différentes formes de l'élément graphique du neume appelé *torculus*, il s'agissait de considérer l'arc mélodico-vocal grave-aigu-grave et ses diverses représentations dans une écriture. Car avant d'être l'élément graphique qui représente une syllabe, le neume en est d'abord le chant. Des différentes représentations qu'il reçoit au sein d'une notation, et en s'appuyant sur la comparaison avec d'autres écoles dans des contextes clairs, il devient possible de déduire quelques informations sur les variances de son interprétation.

Finalement, dans la dernière version des grilles d'enseignement élaborée en 2010, je supprimai le terme « sémiologie » pour le remplacer par « sémiographie ». Je m'en expliquerai plus bas, car, depuis, je suis allé beaucoup plus loin.

Des perspectives de renouvellement se présentèrent pour l'enseignement de la modalité, qui bute sur une difficulté majeure. L'étude des modes oscille, en effet, en permanence entre trois pôles d'attraction. D'abord, un cadre théorique extrinsèque (l'*octoechos*) plaqué à l'époque carolingienne sur le répertoire ; ensuite, la composition concrète des pièces d'un corpus qui n'est pas homogène dans ses origines ; enfin les tentatives modernes d'explication tendant à établir les bases d'une « évolution » modale.

La pédagogie doit reconnaître que ces trois pôles sont en eux-mêmes incompatibles et renoncer à l'équivoque. Ici encore, l'approche la plus fructueuse consiste à partir des faits musicaux avec discernement. Le répertoire nous est proposé sous une forme que la représentation solfégique a artificiellement uniformisée. Mais la composition modale dépend des époques, des lieux, des styles et des formes. Le principal intérêt des théories dites de « l'évolution modale » est d'avoir ébauché des outils d'analyse respectueux de la composition : la corde de récitation comme structure primordiale de la cantillation et les mécanismes d'invention musicale qui lui sont liés (accentuation, ponctuation, mélisme et

ornements). Par ailleurs, l'approche par l'*octoechos* carolingien est elle aussi indispensable. Musicologues médiévaux et chantres ont intégré le répertoire traditionnel à un système théorique, qui influence la composition postérieure et qui, à son tour, entre dans le régime du commentaire et de la théorisation. Cette triple démarche ouvre le répertoire à une évaluation diachronique de son langage modal.

L'enseignement de la direction du chant grégorien fut sûrement l'une des activités les plus stimulantes de cette période, tant pour moi que pour les étudiants. A partir de 2005/2006, l'obtention de la licence comportait une épreuve de direction de chœur grégorien pour les étudiants des classes de chant grégorien et de direction chorale. Cette matière n'avait jamais été enseignée comme telle. Elle suscite d'ailleurs bien des interrogations historiques, liturgiques et musicales. Au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, en nombre croissant, des professionnels de la musique ont intégré le plain-chant à leur répertoire. L'exécution des œuvres polyphoniques *alternatim* amène de fréquentes occasions de rapprocher le plain-chant des musiques postérieures et de leurs techniques d'exécution. L'enseignement était donc à monter complètement. Décrire en détail la pédagogie correspondante ne présente pas d'intérêt, mais mérite quelques réflexions.

D'abord, les étudiants en direction chorale polyphonique ont plus de difficultés que les autres. La chose n'est étonnante qu'à première vue. En effet, les apprentis chefs de chœur commencent par apprendre à montrer le *tactus* et la mesure – un peu à la manière d'un métronome. Lorsqu'ils arrivent devant la mélodie grégorienne, dont le *tactus* est fluctuant et qui ne comporte pas de mesure stricte, ils sont perdus. En fait, beaucoup de chefs de chœur ou d'orchestre en restent à une battue du *tactus* ou de la mesure, niveau qui ne constitue, en fait, pas encore une direction.

Il est un autre point de réflexion qui peut aider à comprendre ce qu'est – ou ce que n'est pas – la direction. Devant la monodie en rythme libre, le candidat directeur semble se

retrouver désarmé. L'expérience montre qu'il dispose d'un autre refuge pour dissimuler son embarras : la partition.

Ces deux refuges, la battue et la partition, sont paradoxalement des voies d'accès à une pédagogie de la direction. En se plongeant dans la partition, le débutant révèle qu'il ne connaît pas la pièce chantée, et coupe la communication visuelle avec les chanteurs. La première exigence en découle : pour diriger, il faut avoir mémorisé et assimilé le chant, ce qui suppose d'être soi-même – dans une certaine mesure – chanteur. Le directeur qui a mémorisé le chant devient par là-même capable de prodiguer des gestes réellement adressés par lui aux chanteurs.

Il n'y a pas un catalogue de gestes fixés. Cette communication avec les chanteurs, le directeur la propose à partir de ce qu'il est, de sa propre corporéité et de son expérience personnelle du chant. Mais il y a tout de même deux sortes d'indications. Certains gestes sont informatifs ; ils pointent un événement, l'anticipent ou le préparent : début de la pièce, modification du tempo, détails et ornements qui supposent une particulière unanimité, articulations majeures, respirations... D'autres gestes visent, quant à eux, à aider les chanteurs en leur communiquant l'énergie nécessaire pour surmonter certaines difficultés dont la racine est d'ordre vocal, comme, par exemple, soutenir la voix dans un contexte mélodique descendant.

En fait, le directeur propose, à partir de son expérience vocale personnelle et de sa connaissance de l'œuvre, des images corporelles aux chanteurs. Images qui s'adressent à l'imagination artistique et qui provoquent des réactions physiologiques au service du chant : les mots – évidemment prohibés hors de la répétition – sont inopérants, de même que des gestes d'essence mathématique. Un tel art de la direction conduit à une véritable osmose entre directeur et chanteurs, et suppose que les chanteurs, eux aussi aient suffisamment assimilé – et donc, pratiquement mémorisé – l'œuvre musicale proposée.

C'est aussi pendant mon enseignement à Rome que j'abordai deux aspects du plain-chant que je serais amené à approfondir par la suite : les techniques pré-polyphoniques de l'Ecole de Notre-Dame et l'interprétation du plain-chant à l'époque moderne, à l'occasion du montage de la *Messe* pour plain-chant et orgue de Guillaume-Gabriel Nivers.

Paradoxalement, l'étude des pratiques musicales postérieures vint conforter de nombreuses intuitions acquises au cours de l'étude et de l'enseignement du plain-chant. Les traités présentent ces formes comme des improvisations non écrites à partir du plain-chant. Ils laissent deviner une intense activité de mémorisation et de composition musicale qui affleure à peine dans les neumes et les notes des livres de chants et invitent à relativiser le primat qui a été donné à la « sémiologie » dans l'interprétation du plain-chant.

En outre, sous leurs formes variées, les pratiques nouvelles alternent souvent avec les anciennes et s'y intègrent organiquement, ce qui n'est pas un petit indice pour comprendre dans quelles conditions le plain-chant s'est maintenu vivant et fécond au long de l'histoire de la musique liturgique. Il faut attendre le XXe siècle pour voir une tentative (vaine) de magnifier et d'isoler le plain-chant au sein des autres musiques liturgiques.

Le *Centre d'études supérieures de la Renaissance*

Au terme de mon enseignement à Rome (fin 2010), Philippe Vendrix m'invita à travailler au programme *Ricercar*, équipe musicologique au sein du *Centre d'études supérieures de la Renaissance*, à Tours. J'acceptai avec empressement et reconnaissance et commençai en février 2011. La Renaissance était un monde largement inconnu pour moi. Je dirai plus bas quels horizons devait m'ouvrir cette nouvelle activité. En attendant, le suivi éditorial de la

version française de l'ouvrage fondamental d'Atlas[117], constitua la meilleure des initiations. Rapidement, de nouvelles portes d'enseignement se sont d'ouvertes.

D'abord je proposai d'ouvrir un séminaire international de plain-chant, un peu sur le modèle des stages que j'avais monté à Solesmes. Les premières éditions, en juillet 2012, 2013 et 2014 furent un franc succès, ont connu une notable participation internationale.

A partir de l'année universitaire 2012/2013, l'Université m'a associé aux enseignements de latin et de paléographie destinés aux étudiants de master Renaissance. Par ailleurs, les étudiants du master de recherche bénéficient aussi d'un séminaire optionnel sur « musique et liturgie », dont les premiers résultats sont particulièrement encourageants. Reprenant des intuitions de mon enseignement à l'Institut Catholique de Paris c'est un sujet fondamental qui n'est, à ma connaissance, enseigné nulle part. Il porte sur le statut de la musique dans les cérémonies cultuelles, et démonte les différentes structures liturgiques : rythmes, protagonistes et rites.

Un atelier de plain-chant a été ouvert en 2014. Son but est de permettre à quelques étudiants ou amateurs tourangeaux de se pencher avec sérieux et en prenant tout le temps nécessaire, sur les immenses questions que pose ce corpus musical. J'ai enfin été amené à seconder Philippe Vendrix dans son enseignement à l'Université de Liège.

[117] Allan W. ATLAS, *La Musique de la Renaissance en Europe (1400-1600)*, trad. fr. Christophe DUPRAZ, Turnhout, Brepols, 2011.

4. Perspectives

Le parcours qui est rapporté ci-dessus ressemble un peu – *mutatis mutandis* – à un livre de chant grégorien du XXe siècle. La manière de l'écrire et de l'éditer confère une apparence d'unité à un contenu passablement hétéroclite. Au terme de cet auto-panégyrique obligé, je voudrais d'abord exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui y ont tenu leur place, si modeste soit-elle, y compris à mes contradicteurs qui m'ont rendu et me rendent encore un signalé service. Ensuite, sans vouloir plagier les *Retractationes* de l'évêque d'Hippone, j'aimerais faire admirer la double révolution copernicienne que mon regard sur le plain-chant a connue au cours de ces six lustres. Rappeler aussi, à la manière de Schönberg, qu'enseigner c'est transmettre l'inquiétude du chercheur[118]. La vérité, qu'elle soit scientifique, musicale ou autre est une nourriture addictive. Je pense que je serai donc chercheur – et, je l'espère, aussi transmetteur – jusqu'à mon dernier jour. Mais comme je souhaite que ce jour soit encore loin, j'aimerais ici ébaucher un tableau de ce que pourrait être la recherche en matière de plain-chant, orienter vers quelques pistes prometteuses et déconseiller l'une ou l'autre voie sans issue. Mes perspectives de chercheur seront donc dans ce tableau, mais l'espoir des réalisations en sera confié aussi aux plus jeunes…

Il est étonnant de constater combien l'histoire de la musique, et notamment celle du plain-chant, est pavée d'illusions et de fausses vérités. Certaines commencent à être de notoriété publique, d'autres possèdent encore un vernis résistant. Chacune d'elles mériterait une place dans la pédagogie et pourrait fournir à elle seule une Unité d'Enseignement universitaire, car elle recèle des trésors de savoirs oubliés.

[118] Arnold SCHÖNBERG, *Traité d'harmonie*, Avant-propos à la première édition (1911), trad. fr. Gérard GUBISCH, Paris, Jean-Claude Mattès, 1983, 18.

Le chant de Grégoire

Gregorius præsul meritis et nomine dignus,
Unde genus ducit, summum conscendit honorem :
Renovavit monumenta patrum priorum,
Tunc composuit hunc libellum misicæ artis
Scholæ cantorum anni circuli.

L'attribution de la composition du chant de la liturgie romaine au pape Grégoire ne compte plus beaucoup d'adeptes, mais imprègne encore une abondante littérature de vulgarisation. Son étude est révélatrice. Que de précieux enseignements ne pourrait-on en tirer, notamment quant à la construction des savoirs.

L'évocation de Grégoire compositeur n'apparaît que deux siècles après sa mort, dans des sources éloignées. Ses biographes contemporains, comme l'érudit évêque de Séville Isidore (560-636)[119] ou Ildephonse de Tolède (606-667)[120] n'en pipent pas mot. Silencieuses elles aussi à cet égard vingt ans après sa mort, les chroniques romaines ne manquent pourtant pas, quatre-vingts ans plus tard, de signaler la carrière de Serge Ier à la *schola cantorum* et son intervention précise dans le chant de l'ordinaire de la messe[121]. Si, deux siècles plus tard, Jean Diacre, familier de la cour carolingienne, éprouve le besoin d'introduire dans sa biographie quelques paragraphes sur l'engagement du célèbre pape dans la musique liturgique, n'est-ce pas dans l'actualité et les urgences de cette cour qu'il faut en chercher le motif ? L'interpolation la plus importante s'insère dans une comparaison entre le chant des Francs et celui des Romains, avec une exaltation de la diffusion du chant de la liturgie romaine jusqu'en Angleterre.

La composition du texte pointe clairement vers ces derniers mots : *antiphonaire authentique*.

---

119 ISIDORUS HISPALENSIS, *De illustribus scriptoribus ecclesiasticis, PL* 75, 490.
120 ILDEPHONSUS TOLETANUS, *De viris illustribus*, *PL* 96, 198-199.
121 Cf. *Liber pontificalis*, éd. Louis DUSCHESNE, Paris, Ernest Thorin, 1886, 1/86, 381 et 377.

> Par la suite, dans la maison du Seigneur, à l'exemple du très sage Salomon, il compila avec le plus grand soin, pour la componction qu'inspire la douceur de la musique, un antiphonaire centonisé destiné aux chantres, qui s'avère des plus utiles.
>
> Il institua aussi une école de chantres *(scholam ... cantorum)* qui, de nos jours encore, se fait entendre *(modulatur)* dans la sainte Église romaine selon les règlements par lui édictés. Il fit construire, à l'usage de cette *schola*, deux demeures avec biens-fonds *(praediis)* : l'une voisine des degrés de la basilique de saint Pierre Apôtre, l'autre contiguë aux édifices du palais patriarcal du Latran. C'est là que, jusqu'à ce jour, ont été conservés, avec une légitime vénération, le lit sur lequel il s'étendait pour enseigner le chant, la férule avec laquelle il menaçait les enfants, ainsi que son antiphonaire authentique.[122]

La *Vita* de Jean Diacre est contemporaine de la diffusion de la liturgie romaine dans l'empire carolingien, dont témoigne, par exemple, l'Antiphonaire de Charles le Chauve[123]. Il ne s'agissait pas moins que d'éradiquer le chant traditionnel des liturgies gallicanes pour le remplacer par le prétendu chant de la liturgie romaine (en fait, un *remake* local). L'opération a nécessairement engendré des variantes et une confusion dans les usages dont témoigne Amalaire[124], et que Réginon de Prüm[125] et Guido d'Arezzo[126] prennent ultérieurement comme prétexte de leurs livres de chant.

À cette époque la notation musicale n'existe pas encore, mais, au témoignage d'Hucbald de Saint-Amand[127], elle est en gestation sous la forme des neumes régionaux et dans l'étude des notations alphabétiques antiques. Affirmer qu'il est possible de consulter à Rome un antiphonaire authentique compilé par saint Grégoire, c'est le moyen de dirimer

---

122 *Vita Gregorii magni*, lib. II, 6-10, *op. cit. supra*.

123 Paris, BnF lat 17436, copié vers 877.

124 Amalaire DE METZ, *Liber de ordine antiphonarii, Prologus* (MIGNE, *PL* 105, 1243-45).

125 *Epistola de harmonica institutione, Octo Toni de musica artis*, éd. Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. I, St. Blasien, 1784 ; Hildesheim, Olms 1967, 241-243.

126 *Prologus in antiphonarium*, 30-34. Angelo RUSCONI, *Guido d'Arezzo Le opere*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2008, 118.

127 Hucbald DE SAINT-AMAND, *Musica*, 44-46. Yves CHARTIER, *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand : les compositions et le traité de musique*, 1995, 194-199. La recension de cette édition par Christian MEYER y apporte quelques heureuses corrections : *Revue de musicologie* 82/2 (1997), 296-299.

les différends, même si les livres contemporains ne contiennent encore que le texte des chants !

Sous la forme du *Gregorius præsul*, poème chanté qui ouvre les livres de chant médiévaux[128], l'attribution à Grégoire accompagne la diffusion du nouveau chant et entre elle-même dans le répertoire chanté ! Au cours des siècles, l'appellation *cantus gregorianus* n'est pas la plus usitée : la Sainte-Chapelle de Paris l'emploie au XVIIe siècle, non pour affirmer une attribution, mais pour distinguer sa forme de mise en œuvre monodique du chant fleuri et de la musique[129]. Les sources lui préfèrent *cantus planus*, *cantilena romana*, *cantus firmus*. C'est à la fin du XIXe siècle et au début du XXe que l'icône du pontife musicien revient sur le devant de la scène. Dans les *Institutions liturgiques*, Prosper Guéranger traite longuement de l'œuvre liturgique de Grégoire le Grand mais reste évasif sur son rôle par rapport au chant :

> Comme de toutes les grandes institutions du catholicisme : la première fois qu'on les rencontre dans les monuments de la tradition, elles apparaissent comme un fait déjà existant, et leur origine se perd dans une antiquité impénétrable.[130]

À part quelques prises de position exceptionnelles et isolées au XVIIe[131] et XVIIIe siècle[132], c'est seulement à la fin du XIXe siècle que commencent à s'exprimer des points de vue plus sceptiques, notamment celui de Gevaert[133], qui suscite la réponse de Germain Morin[134].

---

128 Bruno STÄBLEIN, "Gregorius presul, der Prolog zum römischen Antiphonale", *Muzik und Verlag: Karl Vötterle zum 65. Geburtstag*, éd. Richard BAUM & Wolfgang REHM, Kassel, Bärenreiter, 537-561. James W. MCKINNON, "Gregorius Presul Composuit Hunc Libellum Musicae Artis », *The Liturgy of the Medieval Church*, éd. Thomas J. HEFFERMAN & E. Ann MATTER, Kalamazoo M.I. 2001 (2e éd. Western Michigan University, 2005), 613-632.

129 *Proprium sanctorum ad usum sacro-sanctæ et regalis Capellæ Parisiensis*, Paris, Gabriel Martinus, 1689, 6 et 27.

130 Propser GUÉRANGER, *Institutions liturgiques* 1, Paris, Victor Palmé, 1878, 163.

131 Dans sa préface à l'édition de l'antiphonaire du Mont-Blandin, dit « de Pamelius» (1685), qui mentionne explicitement que la messe du septième dimanche après la Pentecôte n'est pas dans les antiphonaires romains, Pierre GOUSSAINVILLE note : *Aliud porro est antiphonas facere ; aliud ordinare, distinguere, recensere*. Cité par Paul CAGIN, *Un mot sur l'antiphonale missarum*, Solesmes, Imprimerie Saint-Pierre, 1890, 7.

132 Casimir OUDIN, *Commentarius de Scriptoribus Ecclesiæ antiquis, cum multis dissertationibus*, Francofurti et Lipsiæ, Weidmann, 1722, 1, 1535. J. Georges D'ECKHART, *De rebus Franciæ orientalis*, Wurzbourg, 1729, 717.

133 François-Auguste GEAVERT, *Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine : une histoire musicale*, Gand, Ad. Hoste, 1890.

134 Germain MORIN, « Le rôle de Saint Grégoire le Grand dans la formation du répertoire musical de l'Eglise latine, à propos d'in récent discours de M. Gevaert », *Revue bénédictine* 7 (1890) 62-70, 193-294; 289-323;

J'ai déjà signalé les enjeux géopolitiques pour le Siège Romain : après le retour des diocèses de France à la liturgie romaine et la promulgation de l'infaillibilité pontificale, la réforme liturgique menée *motu proprio* par Pie X représente l'apogée de la centralisation des questions liturgiques dans l'histoire de l'Eglise. La composition par un pape du chant qui est officiellement imposé universellement en 1908 représentait le couronnement d'une telle entreprise, quatre ans après les fastes de la célébration romaine du Congrès grégorien à l'occasion du treizième centenaire de la mort de Grégoire (604-1904)[135].

En 1957, dom Jacques Hourlier, paléographe de Solesmes, avait rédigé « L'origine du graduel grégorien » qui battait en brèche avec compétence cette théorie, à un moment où la polémique battait son plein et ou Solesmes soutenait encore l'hypothèse romaine. Il ne put être publié qu'à titre posthume, en 1995[136].

Quand Willi Apel voyait le chant vieux-romain comme le *central problem* de l'étude du chant grégorien[137], il ne se trompait pas, même si les perspectives ont été élargies par la suite. Mais, ni lui ni Bruno Stäblein[138] n'imaginaient sans doute la polarisation qui allait en résulter. L'esthétique grégorienne faisait depuis longtemps l'objet d'une étude systématique. Il y aurait désormais une étude comparée du chant vieux-romain et du chant grégorien : histoire, esthétique, modalité, ornementation, etc. Tout y est passé, sauf l'étude du répertoire vieux-romain en lui-même. En effet, à part les publications de Rebecca Maloy sur les offertoires[139] et les travaux inédits de Jean Claire sur les antiennes et

---

337-369. « Les Véritables origines du chant grégorien, à propos du livre de M. Gevaert : "Les Origines du chant liturgique de l'Église latine" », *Revue bénédictine*, 1912.

135 Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, 291.

136 Jacques HOURLIER, « L'origine du graduel grégorien », in *Requirentes modos musicos*, éd. Daniel SAULNIER, Solesmes, 1995, 145-164.

137 Willi APEL, "The Central Problem of Gregorian Chant", *Journal of the American Musicological Society* 9/2 (1956), 118-127.

138 Bruno STÄBLEIN, "Zur Frühgeschichte des römischen Chorals", *Atti del Congresso internazionale di musica sacra*, Tournai, Desclée, 1952, 271.

139 Rebecca MALOY, *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*, Oxford University Press, 2010.

les répons de l'office, le champ de la composition du répertoire « vieux-romain » reste en friches.

Le chant de Grégoire, c'est le vieux-romain, pas le « grégorien ». Non que l'illustre pape en soit l'auteur[140], mais c'est celui qu'il a entendu et probablement chanté. Il faudrait commencer par cerner la manière dont la mélodie romaine traite la parole latine : de toute évidence, elle possède une rhétorique très différente de la mélodie romano-franque[141]. Ensuite, il faudrait définir si elle est modale et quel est son concept du mode[142]. Par ailleurs, il serait opportun de s'interroger sur les circonstances historiques qui sont à l'origine de la composition des pièces[143] et, de façon plus globale, sur leur enracinement culturel. Et tout cela sans s'appuyer indûment sur notre connaissance du chant romano-franc : il n'est en effet pas légitime d'appliquer à la mélodie romaine des catégories qui ont – peut-être – fait leur preuve avec le grégorien. Cette étude doit en outre être conduite en intégrant la judicieuse perspective formulée par le seul Kenneth Levy : nous connaissons le chant romano-franc par des neumes qui remontent aux IXe et Xe siècles et le romain par une notation guidonienne des XI-XIIIe siècles[144]. Enfin, une telle étude suppose de commencer par cloisonner les différents genres musicaux, qui correspondent généralement à des couches différentes de composition. C'est seulement une fois élucidée l'esthétique du chant romain qu'une comparaison avec le grégorien deviendra – peut-être

---

140 L'intégralité du propre de la messe (temporal) était composée à l'avènement de Grégoire, puisque la Septuagésime réutilise des chants préexistants sans en composer de nouveaux. Cf. Daniel SAULNIER, "La résurrection de Lazare", *Études grégoriennes* 25 (1997), 7-11.

141 La promotion par les Carolingiens de la latinité et de l'*ars bene dicendi*, explique très probablement la clarté rhétorico-modale des mélodies romano-franques. Cf. Michel BANNIARD, *Viva voce: communication écrite et communication orale du IVe au IXe siècle en occident latin*, Études augustiniennes 25, Paris, Institut des études augustiniennes, 1992, 330, 337-339.

142 Cf. Daniel SAULNIER, « Observations sur la composition modale des introïts du vieux-romain », *Études grégoriennes* 26 (1998), 163-172.

143 Comme j'ai commencé à le faire dans « La résurrection de Lazare », *Études grégoriennes* 25 (1997), 7-11 et « Quand Noël tombait un dimanche… », *Lingua mea calamus scribæ, mélanges offerts à Madame Marie-Noël Colette*, Solesmes, 2009, 355-361.

144 Kenneth LEVY, "A new look at old roman chant", *Early music history* 19 (2000), 81-104.

– valide. Bien des domaines sont encore inexplorés : les origines des plains-chants latins et leurs interactions éventuelles restent entièrement à explorer.

Le mythe des modes : « et le mot créa la chose »

Je ne m'étendrai pas longuement ici sur ce thème que j'aborde fréquemment dans l'enseignement et qui est approfondi dans le mémoire inédit. La terminologie de la musique grecque ignore le terme mode[145]. Ce mot est entré subrepticement dans la musicologie latine lorsque Boèce a traduit ces adjectifs substantivés qui, chez Platon, désignaient des catégories musicales liées à des peuples de la Grèce antique. Le « dorien » ou l'harmonie « dorienne » deviennent ainsi le *mode* dorien.

Au Moyen Âge, enseigner la musique c'est lire et commenter le *De institutione musica* de Boèce, c'est-à-dire une traduction parfois approximative, sinon erronée, d'éléments théoriques relatifs à une culture musicale allogène. Le contexte de la Renaissance carolingienne est ainsi l'occasion de l'improbable rencontre du plain-chant romano-franc et de théorie musicale de la Grèce antique. En effet, dans l'école monastique ou cathédrale, celui qui enseigne le *De musica* est un moine ou un clerc qui ne pratique d'autre musique que le plain-chant : c'est dans ce plain-chant quotidien qu'il va puiser ses exemples, et c'est à son fer qu'il éprouve ses théories. Un couplage imprévu destiné à demeurer dans l'histoire de la musique jusqu'à nos jours.

Mais le succès de la théorie des huit modes est dû à une autre collusion, hautement improbable elle aussi, celle des chantres et des théoriciens. Tous les musicologues ont entendu au moins une fois les violentes diatribes de Guido d'Arezzo contre les chantres[146] :

---

[145] En hommage à Jacques CHAILLEY, « Le mythe des modes grecs », *Acta Musicologica*, 28/4 (1956), 137-163.
[146] Cf. GUIDO D'AREZZO, *Regulæ rythmicæ* 1-3, et *Prologus in antiphonarium* 1-24.

> *Musicorum et cantorum magna est distantia : Isti dicunt, illi sciunt quæ componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*

Personne ne semble s'être vraiment interrogé sur les motifs d'une telle animosité, alors qu'elle se trouve bien au cœur de la musique médiévale. Au moment où Guido réalise une révolution de la pratique musicale par sa pédagogie et sa théorie, il comprend parfaitement que les chantres gardent l'ultime pouvoir, celui de la mémoire et de la fonction cérémonielle. En conséquence, ils sont en mesure de réduire à rien son œuvre.

Mais le répertoire romano-franc est jeune. Son enracinement dans la culture carolingienne ne s'est pas fait sans heurts ni résistances. La syntaxe d'accord entre antienne et ton psalmodique semble être un écueil récurrent pour la réforme liturgique :

> Ayant souvent constaté comment dans les églises de votre diocèse, les chœurs de ceux qui chantent les psaumes résonnent de voix confuses, et combien ce genre de désordre émouvait Votre Révérence, je me suis attelé à l'antiphonaire, et, m'y appliquant dans l'ordre du début jusqu'à la fin, j'ai affecté chaque antienne que j'y ai trouvé à ce que j'ai jugé être son ton propre.[147]

Le tonaire est le fruit de cette étonnante complicité entre les théoriciens et les chantres. Ainsi s'explique la permanence jusqu'à nos jours d'une théorie dont l'inutilité est patente et qui est radicalement incapable de rendre compte de la composition du répertoire auquel elle s'applique.

Il reste que les modes – qui n'existaient ni dans la musique grecque ni dans le chant grégorien – sont entrés dans l'histoire et la théorie musicale. L'approche modale évoquée plus haut dans la ligne des travaux de Trần Văn Khê constitue probablement la voie la plus légitime pour explorer la modalité des mélodies romano-franques, romaines et milanaises. En faisant entrer en dialogue, loin de toute théorisation, certaines musiques

---

[147] RÉGINON DE PRÜM, *Epistola de harmonica institutione, Octo Toni de musica artis,* (901). Cf. Mary Protase LE ROUX, *The « De harmonica and Tonarius » of Regino of Prüm*, PhD Catholic University of America 1965, 137-294 et 303-305. Charles-Edmond-Henri DE COUSSEMAKER, « Tonaire », *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina*, Paris, Durand, 1864-1876, Hildesheim, Olms, 1963, vol. 2.

ethniques avec le plain-chant, et en intégrant les musiciens eux-mêmes à cet échange, il devrait être possible d'avancer dans l'intelligence des modes.

Un événement singulier précisera ma pensée à l'égard de ce dialogue *musical*. En 1997, un groupe de moines et de moniales bouddhistes japonais était venu à Solesmes pour une journée d'échange inter-monastique. Ils avaient accepté de consacrer une partie de la rencontre à répondre de façon approfondie à cinq questions formulées – par écrit et à l'avance – par leurs homologues occidentaux. En fait, la seule des cinq questions qui retint notablement leur attention fut celle que je posai sur la place du chant et de la musique dans leur vie. Un mot revenait sans cesse dans leur propos : *shô myô*[148]. Mais, à travers la traduction donnée par l'interprète, je constatai qu'ils l'employaient pour désigner le chant liturgique qu'ils avaient entendu dans nos offices. Je leur demandai s'ils avaient aussi un *shô myô* et s'ils accepteraient de nous le faire entendre. Ils s'exécutèrent de bonne grâce et firent résonner la pièce de cette vocalité qui nous est si étrangère[149]. Ce jour-là, j'expérimentai un réel dialogue entre deux cultures musicales fort éloignées l'une de l'autre, sans échange de concepts ni d'éléments théoriques.

Plusieurs étudiants qui fréquentaient mon enseignement à Rome me procurèrent des expériences semblables. Les Indiens, notamment, à la simple écoute du chant grégorien, l'identifient à leurs *raga*. Et ils comprennent immédiatement la notion d'éthos. Un étudiant malien faisait une thèse sur l'intégration de la liturgie chrétienne dans les traditions musicale du Mali. Profitant de ses vacances au pays, il avait tenté de rapporter des échantillons musicaux pour nourrir sa thèse d'exemples. Il se heurta le plus souvent à un refus de la part des chanteurs traditionnels : le climat, la saison ou les circonstances n'étaient pas réunies.

---

[148] Ce mot, qui signifie « voix radieuse », désigne couramment le chant des rites de la tradition zen.

[149] Lors de leur visite de la relique de saint Benoît conservée dans la crypte de l'église abbatiale, ils entonnèrent spontanément un de leurs soûtras.

Ce contact avec les musiques modales traditionnelles invite à rester très modeste sur les questions d'éthos. Des siècles de culture et de goût musical nous séparent du contexte de la composition du plain-chant latin, et rendent son éthos en grande partie inaccessible à une oreille d'aujourd'hui. Pourtant le rapprochement entre Trần Văn Khê et Boèce constitue un raccourci saisissant, qui laisse définitivement au jeune patricien romain le dernier mot d'une juste intuition : « Les modes portent des noms de peuples ».

Les illusions de la sémiologie : « rythme et interprétation »

La troisième contre-vérité est polymorphe et touche à l'ensemble des questions relatives au rythme, à l'interprétation et à la sémiologie.

Du point de vue du plain-chant, le XXe siècle a été marqué par une extraordinaire inflation des débats sur l'interprétation et le rythme du chant grégorien. Le débat n'est pas neuf, comme en témoignent, entre autres, au XVIIe siècle les positions contrastées d'un Nivers qui défend la variété de la durée des notes[150] face à un Jumilhac (encore un théoricien bénédictin !) partisan d'un strict isochronisme (sauf dans les hymnes et les récitatifs)[151].

Au XIXe siècle, les débats humanistes sur la quantité des syllabes étaient encore très présents, et Prosper Guéranger ne se résigna qu'à regret à rétablir les mélismes médiévaux sur la pénultième atone des proparoxytons[152].

L'opprobre jeté par lui sur le chant battu et accompagné du serpent tel qu'on l'entendait dans les paroisses, tient sans doute beaucoup à l'aspect des graphies musicales contenues dans les livres de l'époque :

> Une succession de grosses notes poussées à pleine poitrine, sans distinction de temps forts et de temps faibles… cette lourde et assommante succession de notes carrées, qui ne suggèrent pas un sentiment et ne peuvent rien dire à l'âme.[153]

---

150 Guillaume-Gabriel NIVERS, *Dissertation sur le plain-chant*, Paris, Ballard, 1683, 89-103.

151 [Pierre-Benoît DE JUMILHAC], *La science et la pratique du plain-chant par un Religieux Bénédictin de la Congrégation de S. Maur*, Paris, Bilaine, 1673, 117-120.

152 Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, 24-26, 47-49.

C'est sous l'impulsion de dom Guéranger (1805-1875) et de son premier collaborateur dom Paul Jausions, que la manière de chanter à Solesmes s'est nettement détachée du panorama ambiant :

> Mieux vaudrait cent fois prendre la plus fautive et la plus incorrecte de nos éditions, et exécuter les pièces qu'elle contient, si dénaturées qu'elles soient, d'après les règles que l'antiquité connaissait et pratiquait…[154]

Les questions brûlantes sont posées par le chanoine Augustin Gontier au début de sa méthode :

> Le plain-chant se compose-t-il de notes d'une valeur déterminée et mesurable ; ou bien d'une valeur non déterminée et non mesurable ?
>
> Le rythme du plain-chant est-il le rythme musical et poétique ; ou le rythme prosaïque et récitatif ?... consiste-t-il dans une alternative de longues et de brèves, comme la musique, comme la poésie latine ; ou bien comme la prose d'accentuées et de non accentuées ? Y a-t-il un milieu entre mesure et récitation ?[155]

Dès le premier chapitre, elles reçoivent la réponse :

> Le plain-chant est une récitation modulée dont les notes ont une valeur indéterminée, et dont le rythme, essentiellement libre, est celui du discours… Voilà donc ce qui caractérise le rythme du plain-chant : la valeur indéterminée des sons, la succession combinée des temps forts et des temps faibles, l'inégalité calculée des distinctions.[156]

Une réponse qui sait recourir aux plus hautes autorités théoriques :

> *Cantus simplex planus est qui simplicibus notis incerti valoris simpliciter est constitutus, cujus modi est gregorianus*[157].

La synthèse élaborée à la suite de ces travaux par dom Joseph Pothier[158] demeure à bien des égards remarquable par sa compétence, son équilibre et son respect des données médiévales. Citant sans le nommer Hucbald de Saint-Amand à propos des signes

---

153 Prosper GUÉRANGER, Approbation de la *Méthode raisonnée de plain-chant* d'Augusin GONTIER Le Mans, Monnoyer, 1859, X et XII.
154 Propsper GUÉRANGER, Approbation de la *Méthode raisonnée de plain-chant* du chanoine Gontier, IX.
155 Augusin GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant*, Le Mans, Monnoyer, 1859, XXI.
156 Augusin GONTIER, *Méthode raisonnée de plain-chant*, 1 et 6.
157 Johannes TINCTORIS, *Diffinitorium musicæ*, cap. 3.
158 Jospeh POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournai, Desclée Lefèvre, 1881.

neumatiques régionaux[159], il semble aussi hériter de la ligne de Jérôme de Moravie quant à l'existence d'une ornementation du plain-chant monodique[160]. Il défend en effet que les neumes indiquent :

> 1° Quels sons doivent être liés dans le chant, quels sons au contraire doivent être disjoints.
>
> 2° Dans quel cas la voix doit monter, dans quel cas elle doit descendre.
>
> 3° En quelles circonstances particulières, il convient de faire entendre des sons *trémulants, liquescents, appuyés, syncopés, répercutés*.[161]

Par rapport aux auteurs médiévaux, le glissement terminologique est minime, mais clair : on passe du style de la description à celui de la prescription ou de la convenance. C'est assez normal pour l'époque, étant donné le statut accordé à la notation musicale. Toutefois, la démarche de Joseph Pothier conservera toujours son ouverture et sa souplesse.

Dans le sillage de Joseph Pothier, et d'abord comme son collaborateur, entre en scène dom André Mocquereau. Sa mission – imposée par l'obéissance monastique – consiste d'une part à étudier et à enseigner le chant grégorien, et d'autre part à défendre et à soutenir les acquis de Solesmes, notamment la version mélodique du Graduel édité en 1883. Une mission dans laquelle il a réellement excellé : son institution de la *Paléographie musicale* – l'atelier et la publication – constitue une entreprise fondatrice et décisive pour l'avenir des études de la liturgie et de la musique antique et médiévale.

---

159 *His notis quas nunc usus tradidit quæque pro locorum uarietate diversis nichilominus deformantur figuris… Hæ tamen consuetudinariæ notæ non omnino habentur non necessariæ, quippe cum et ad tarditatem seu celeritatem cantilenæ, et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni iungantur in unum vel distinguantur ab invicem, ubi quoque claudantur inferius uel superius pro ratione quarundam litterarum*, Hucbald De Musica 44 et 46, cf. Yves CHARTIER, *L'œuvre musicale d'Hucbald*, 194 et 196.

160 HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica*, XXV, éd. Christian MEYER, Guy LOBRICHON & Carola HERTEL-GEAY, Brepols, Turnhout, 2012, 167-175.

161 Joeph POTHIER, *Les Mélodies grégoriennes*, 69.

La conférence que donne dom Mocquereau en 1896 à l'Institut Catholique de Paris est un maillon fondamental pour comprendre combien son approche des questions rythmiques conserve encore de la souplesse et de la liberté de son mentor :

> Cette égalité approximative de durée est une conséquence inévitable de l'étroite union qui existait dans l'antiquité entre les paroles et la mélodie.
>
> Cette mélodie calquée sur la prose de l'époque en prit le rythme [...] La cantilène ne peut supporter les entraves de la symétrie ; aussi les mesures simples ou composées de toutes espèces à l, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 temps se succèdent dans le cours de la mélodie avec aisance et liberté comme dans le nombre oratoire. Toutes les combinaisons lui sont bonnes pourvu qu'elles soient proportionnées et harmonieuses.[162]

Comment expliquer le basculement qui s'effectue en quelques années vers l'isochronisme rigoureux du *Nombre musical grégorien* dont le premier tome paraît en 1908 ?

Contrairement à ce que beaucoup ont pensé, les motifs musicaux ne sont pas les plus importants. La divergence progressive entre dom Pothier et dom Mocquereau a été principalement accentuée en raison d'une crise interne au monastère de Solesmes puis à la Congrégation dont il est la tête. Restés pratiquement inconnus du public et de l'historiographie officielle[163], ces événements ont été magistralement rapportés par Katharine Ellis à la suite de recherches dans les archives de Solesmes favorisées par mon intervention[164]. Au moment où éclate cette crise, dom Pothier vient d'être nommé prieur à Ligugé (1893-1895), puis à Saint-Wandrille, dont il est élu abbé en 1898. Dans la « crise de 1893 », il prend parti contre l'abbé de Solesmes mais il reste la personnalité la plus en vue dans le mouvement de restauration grégorienne. Le comble de la tension est atteint

---

[162] André MOCQUEREAU, *L'art grégorien Son but, ses procédés, ses caractères*, Conférence prononcée à l'Institut Catholique de Paris, le 14 mars 1896 ; cf. *Études grégoriennes* 25 (1997), 140, 141 et 145, cette dernière renvoyant explicitement aux *Mélodies grégoriennes*, 175.

[163] Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien, op. cit*. Norbert ROUSSEAU, *L'école grégorienne de Solesmes*, Tournai, Desclée, 1910.

[164] Katharine ELLIS, *The Politics of Plainchant in* Fin-de-siècle *France*, Farnham, Ashgate, 2013, 47-67.

lorsque Pie X instaure la Commission vaticane[165] : dom Pothier en est nommé président et dom Mocquereau secrétaire. Les dissensions[166] furent telles que finalement seuls cinq membres de la Commission continuèrent à travailler avec dom Pothier. Par l'intermédiaire de son Secrétaire d'Etat[167], Pie X attribua de larges facultés à dom Pothier et fixa comme base de l'édition du graduel la version imprimée par Solesmes en 1895 : c'était reconnaître dom Pothier principal arbitre et rédacteur du projet. Le Graduel fut publié en mars 1908[168] et l'Antiphonaire en 1912. Pendant ce temps, Solesmes travaillait à ses futures éditions avec signes rythmiques. La Commission Vaticane fut officiellement supprimée par *Motu proprio* le 16 janvier 1914.

Une autre raison qui a sûrement contribué à orienter dom Mocquereau vers une théorie rythmique déconnectée des sources médiévales, c'est son recours à la musicologie contemporaine. Pour équiparer le plain-chant à la « vraie » musique, il fait notamment appel à l'enseignement donné par Vincent d'Indy à la *Schola cantorum* de Saint-Gervais[169]. L'atelier de paléographie conserve toujours les traductions qu'il se faisait faire des œuvres de Hugo Riemann à qui il emprunte ses définitions du « temps premier » et du « legato » et qu'il cite fréquemment dans le *Nombre Musical*[170].

Mais cette théorie rythmique a enfin bénéficié d'un soutien imprévu et substantiel. À la même époque, Justine B. Ward popularisait sous le nom de « Méthode Ward » une méthode de chant française héritée de Rousseau et fondée sur le chiffrement des sons

---

165 « Commission pontificale pour l'édition vaticane des livres liturgiques grégoriens », créée le 25 avril 1904.

166 Les errements de la Commission Vaticane sont abondamment documentés par Pierre COMBE, *Histoire de la retauration, op. cit.*

167 Lettre du Cardinal Merry del Val du 24 juin 1905, cf. Pierre COMBE, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, 409.

168 Le décret de publication est daté du 7 août 1907.

169 Vincent d'INDY, *Cours de composition musicale... rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieyx, d'après les notes prises aux classes de composition de la "Schola cantorum" en 1897-1900*, Paris, Durand, 1902, André MOCQUEREAU le cite dès la page 33 du *Nombre Musical Grégorien*, tome 1, 1908, 32-33.

170 André MOCQUEREAU, *Nombre musical grégorien* 1, 1908, 42, 52, 103, 181.

chantés : la méthode Galin-Paris-Chevé[171]. Madame Ward, constatant une convergence entre ses propres pratiques pédagogiques et certaines idées exposées dans le *Nombre musical*, se prit d'une très vive affection pour dom Mocquereau[172], et mit au service de ces idées l'immense fortune de son défunt mari, investie en 1929 dans la *Dom Mocquereau Schola Cantorum Foundation*[173].

L'Édition Vaticane ayant été publiée avec un tirage limité, il fallait réaliser de nouveaux livres conformes à l'édition typique. Solesmes obtint la permission d'y introduire trois signes dits « rythmiques », dont deux[174] faisaient entrer les principes de la théorie rythmique de dom Mocquereau dans les mélodies officielles. Comme l'a bien résumé Katharine Ellis en deux images[175], les nouvelles éditions contenaient le fruit des travaux paléographiques de dom Pothier mais obligeaient les chanteurs à suivre la théorie rythmique de dom Mocquereau. Avec un rare talent pédagogique, le successeur de dom Mocquereau monnaya un compendium pratique, plus tard popularisé sous le nom de *Méthode de Solesmes*, et madame Ward finança en 1930 la première campagne d'enregistrements de chant grégorien interprétés dans le chœur de Solesmes. Disque et fascicule firent le tour du monde et imposèrent – au nom de la science musicologique et paléographique – un style d'interprétation qui venait de naître.

Au cœur de cette fausse vérité, il y a le rapport du chanteur à la notation. Plus précisément d'un chanteur du XXe siècle à une représentation musicale des X-XIIIe siècles. Peu de centres résistèrent au raz-de-marée que fut le « mouvement grégorien ».

---

171 Cf. Pierre GALIN, *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*, Lyon, Auguste Baron, 1835. Alphonse PAGÈS, *La méthode musicale Galin-Paris-Chevé*, Paris, Librairie de l'écho des feuilletons, 1860.

172 Sur les rapports entre dom Mocquereau et madame Ward, de nombreux documents ont été réunis par Pierre COMBE, *Justine Ward and Solesmes*, Washington, CUA Press, 1987.

173 Devenue en 1955 la *Dom Mocquereau Foundation, Inc.*

174 Expérimentés depuis 1897, l'épisème vertical, qui précise les appuis rythmiques situés tous les deux ou trois temps, et le point-mora, qui double la durée de la note qu'il affecte, n'ont aucun fondement dans la tradition manuscrite.

175 Katharine ELLIS, *The Politics of Plainchant in* Fin-de-siècle *France*, Ashgate, 2013, 60-61.

C'est avec la nomination de dom Eugène Cardine comme professeur à Rome, en 1952, que débuta une critique sérieuse de la « méthode de Solesmes »[176]. Le recours aux neumes pour l'interprétation a dès lors connu un développement exceptionnel avec la diffusion du *Graduel neumé*[177], ancêtre du *Graduale triplex*[178]. Eugène Cardine et ses élèves, venus du monde entier, ont accompli un travail immense dont on ne saurait assez souligner l'importance. Mais, j'ai montré, dans une communication qui a pu être contestée par certains, que Cardine n'avait jamais eu l'intention de fonder un nouveau système interprétatif[179]. Son érudition et son incroyable sens des nuances sont en fait demeurés à l'intérieur d'un système interprétatif qu'il a critiqué, voire assoupli, mais pas remplacé. La « sémiologie grégorienne », devenue le maître-mot de ses disciples, tire son nom du titre donné postérieurement au recueil de notes de ses cours publiés par ses élèves[180]. Le titre originel de la première partie de cette publication est d'ailleurs révélateur : *Paleografia gregoriana*[181]. Cet ouvrage contient une mine d'informations sur les neumes et une méthodologie scientifique exigeante pour les étudier. Mais il entretient l'illusion que la musique est écrite et qu'il serait possible de déduire le rythme du plain-chant de l'étude des neumes. En fait, le courant « sémiologique » est le plus souvent resté dans une lecture rythmique de quantité[182].

L'examen approfondi des variantes mélodiques entre de nombreux témoins devrait ainsi contribuer à une relative élucidation des neumes spéciaux et de leur caractère vocal et

---

176 Cf. Jean CLAIRE, « Dom Eugène Cardine (1905-1988) », *Études grégoriennes* 23 (1989), 11-26.

177 Eugène CARDINE, *Graduel neumé*, Solesmes, 1966.

178 *Graduale triplex*, Solesmes, 1979.

179 Daniel SAULNIER, « Les racines de l'interprétation grégorienne de dom Eugène Cardine : Joseph Pothier et André Mocquereau ». Communication au 8e Congrès de l'Association Internationale d'Études du Chant Grégorien, Florence, mai 2007. *Études grégoriennes* 35 (2008), 175-184.

180 Eugène CARDINE, *Semiologia gregoriana*, en collaboration avec Godehart JOPPISCH et dom Rupert FISCHER, Rome, PIMS, 1968, 185 p.

181 Eugène CARDINE, *Paleografia gregoriana, 1, Note raccolte dalle lezioni tenute da dom Eugène Cardine*, Rome, PIMS, 1967, 49 p.

182 Daniel SAULNIER, « La forme propre des graphies neumatiques, indice pour leur interprétation ? », *Solange Corbin et les débuts de la musicologie médiévale*, éd. Christelle CAZAUX-KOWALSKI, Isabelle HIS et Jean GRIBENSKI, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, 147-156.

ornemental, laissé de côté par la sémiologie « classique ». Les conséquences pour l'enseignement et la pédagogie sont considérables : il faut avoir le courage de dire que les neumes n'indiquent pas le rythme du plain-chant :

> *The rythmic interpretation of Gregorian chant is a difficult matter, and the last word on the subject has certainly not been said. Chant notation does not indicate precise rhythmic note-values.*[183]

Tradition et innovation

Les éditeurs de livres d'histoire, comme les auteurs de programmes académiques semblent avoir définitivement découpé le temps occidental en périodes figées, censées plus ou moins s'opposer chacune à la précédente. Que de renaissances, d'apogées et de décadences depuis l'Antiquité ! La plus enracinée de ces distinctions est sans aucun doute celle qui sépare le Moyen-Âge de la Renaissance. Allan W. Atlas a judicieusement exposé les divers aspects de cette problématique dans l'épilogue de son ouvrage sur la musique de la Renaissance[184]. Pourtant s'il y a un domaine qui fait mentir ces catégories des manuels d'histoire, c'est bien celui du plain-chant.

Qu'est-ce que le répertoire « grégorien » dans son vieux-fonds, sinon un καιρος spectaculaire de l'histoire de la musique occidentale, survenu au cours de la deuxième moitié du VIIIe siècle, dans l'aire géographique du triangle qui relie Aix-la-Chapelle, Rouen et Lyon ? Né presqu'au milieu du Moyen-Âge, il mérite, certes, l'adjectif médiéval, même si, paradoxe savoureux de la terminologie, la période de sa naissance et de ses premières notations s'appelle « Renaissance carolingienne » ! Et puis, ne mérite-t-il pas aussi le qualificatif d'antique ? Dans leur immense majorité, les pièces du vieux-fonds romano-

[183] David HILEY, *Gregorian Chant*, Cambridge, University Press, 2009, 184.
[184] Allan W. ATLAS, *La Musique de la Renaissance, op. cit.*, 907-912.

franc préexistent en effet dans l'ancien répertoire romain[185], et plusieurs possèdent des cousines dans les plains-chants milanais[186] et hispanique[187], sans parler des aïeules bigarrées demeurées en Orient : Byzance[188], Jérusalem, Damas et la Palestine[189], mais sans doute aussi Carthage et Alexandrie[190]. Entre 750 et 800, sa mélodie et ses ornements ne naissent pas *ex nihilo*, mais bien de ce chant antique du terroir gallican[191], lié aux liturgies venues d'Orient[192].

À une époque où le paysage musicologique n'est plus ébloui par la restauration du chant grégorien, suivre à la trace le filon du plain-chant au long des siècles est devenu plus facile. Force est d'admettre que depuis sa naissance, il a perduré jusqu'à nous. Bien reconnaissable sous les mélismes et les motets de l'école de Notre-Dame, il est réutilisé comme *cantus firmus* dans les messes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance. Là, il migre bientôt d'une partie à l'autre et semble parfois se dissoudre dans l'enchevêtrement polyphonique, mais il nourrit ouvertement les *alternatim* et conserve sa primauté dans l'ordinaire des jours. Ainsi, les centres les plus prestigieux de la création musicale européenne n'ont pu le négliger ; bien plus, ils l'ont commenté, édité, enseigné et imité.

---

185 Kenneth LEVY, "A new look at Old Roman chant", *Early Music History* 19 (2000), 81-104 ; "A new look at Old Roman chant – II", *Early Music History* 20 (2001), 173-197.

186 Jean CLAIRE, « Le chant vieux-milanais (1) », *Études grégoriennes* 35 (2008), 5-103. Terence BAILEY, *The Ambrosian Cantus*, Musicological studies 47, Ottawa, Institute of Mediaeval Music, 1987. Ernesto Teodoro MONETA-CAGLIO. *Lo jubilus e le origini* della *salmodia responsoriale*, Venise, Jucunda Laudatio, 1976/1 , 5-217.

187 Kenneth LEVY, "Toledo, Rome and the legacy of Gaul", *Early Music History* 4 (1984), 49-99.

188 Michel HUGLO, Relations musicales entre Byzance et l'Occident, *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies, Oxford, 5-10 September* 1966, éd. Joan Meryn HUSSEY, Londres, Oxford University Press, 1967, 267-280.

189 Peter JEFFERY, "The earliest octoechoi: the role of Jerusalem and Palestine in the beginnings of modal ordering", *The Study of Medieval Chant: Paths and Bridges, East and West: in Honor of Kenneth Levy*, éd. Peter JEFFERY, Woodbridge, Boydell & Brewer Ltd, 2001, 147-201.

190 Louis DUCHESNE, *Origines du culte chrétien : étude sur la liturgie latine avant Charlemagne*, 1920, Paris, E. de Boccard (5e éd.), 17, 91, 243, 257, 358.

191 Jean CLAIRE, « Le *cantatorium* romain et le *cantatorium* gallican : étude comparée des premières formes musicales de la psalmodie », *Orbis musicae* 10 (1990-91), 50-86.

192 Michel HUGLO, « Altgallikanische Liturgie », in *Geschichte der katholischen Kirchenmusik, Band 1: Von den Anfiingen bis zum Tridentinum*, éd. Karl Gustav FELLERER, Kassel, Bärenreiter, 1972, 219-233 ; cf. *Variorum Collected Studies Series 804*, Aldershot and Burlington, Ashgate, 2005.

Des générations de musiciens ont déployé au-dessus de lui le fleuretis[193] des improvisations :

> Au moment qu'on commence à faire sonner une note du livre de plain-chant, un musicien qui sait les règles du chant sur le livre, c'est-à-dire qui sait faire des accords, tire du fond de sa science un, deux, trois ou quatre sons ; concordant plus ou moins en nombre suivant la teneur dont les notes du plain-chant sont battues [...] il accompagne de fleurs musicales ce que chantent ceux qui suivent les notes du livre de plain-chant [...] Les voix claires et supérieures font entendre des espèces de fleurs musicales dont elles ornent le parterre du plain-chant.[194]

Ce *cantus floridus*[195], qui recouvre les différentes techniques de chant sur le livre mises en œuvre dans les chapelles et les collégiales d'Europe, connaît une diffusion étonnante du XVIe au XVIIIe siècle, au témoignage de nombreux traités et recueils de vulgarisation[196]. L'expression n'est pas sans rappeler les termes employés au XIIIe siècle par Jérôme de Moravie pour décrire certains ornements monodiques ou organaux très en faveur chez les Français : *flos harmonicus* et *flos subitus*[197]. Le XIXe siècle n'a pas ignoré ces procédés[198], peut-être en les déclinant de façon spécifique selon les régions[199]. Et, au vu des résistances rencontrées par le *Motu proprio* de 1903 et les nouvelles règles imposées pour la

---

193 Le mot reste rare, mais traverse la tradition : Jean-Jacques ROUSSEAU le commente dans son *Dictionnaire de musique* (Paris, Duchesne, 1768, 218) et le trouve vieilli. La plus ancienne mention que j'aie pu trouver remonte à 1372, dans la traduction française du *Policraticus* de Jean de Salisbury par Denis Foulechat : « Et ce honist et deshonneste le servise de religion et viole l'office divin, le quel devant la face de nostre Seigneur, en my le propre secret du saintuaire, par legiereté et dissolucion de mignote voix pour acquerir vaine gloire en manieres femenines, par briseure de notes et de soutil *fleuretis* s'efforcent de amollier les petis et foibles courages effemeninés qui de ce s'esbahissent pour la grant melodie » (*Le Policratique de Jean de Salisbury (1372) Livres I-III*, éd. et notes Charles BRUCKER, Genève, Droz, 1994, 115).

194 Jean LEBEUF, « Réponses aux questions proposées », *Mercure de France*, 1719, 846-855, cité par Marie-Reine RENON, « Promenade liturgique », Actes du colloque Dom Bedos de Celles 2004, *Les Cahiers d'Artes* 2 (2007), Presses Universitaires de Bordeaux, 107.

195 C'est le terme employé tout au long du *Proprium sanctorum ad usum sacro-sanctæ et regalis Capellæ Parisiensis*, Paris, Gabriel Martinus, 1689.

196 Daniel SAULNIER, « Chant sur le livre et faux-bourdon » in *Musiques et musiciens dans les Saintes Chapelles XIIIe-XVIIIe siècles*, éd. Étienne ANHEIM, David FIALA, Daniel SAULNIER, Vasco ZARA, Turnhout, Brepols, à paraître.

197 HIERONYMUS DE MORAVIA, *Tractatus de musica, op. cit.*, 170, 173. Cf. Daniel SAULNIER, « Ornementation monodique du plain-chant », in *Musiques et musiciens dans les Saintes Chapelles, op. cit.*, à paraître.

198 Adrien DE LA FAGE, *Cours complet de Plain-Chant*, Paris, Librairie de Gaume Frères, 1855, 207-210.

199 Frédéric BILLIET, « L'accompagnement du plain-chant picard au XIXe siècle », *Modus* 3 (1982-1992), 73-81.

prononciation romaine du latin, tout permet de penser que ces usages ont subsisté au XXe siècle[200].

Les conclusions qui me viennent à l'esprit au terme de ce qui demeure un exercice académique, dépassent de loin les réflexions qui ont été rédigées ici. Parce qu'il a été ainsi transmis au long des siècles, le plain-chant constitue un objet musical atypique. Certes, ce n'est au départ qu'une cantillation rituelle parmi toutes celles qu'a connues l'humanité. Dès la fin du VIIIe siècle, son sort est verrouillé dans son texte, dans son rite et dans sa ligne musicale. Canonisé et intouchable, le voici dès le siècle suivant enfermé dans des livres, figé par l'écriture qui vient d'être inventée pour lui, théorisé selon les normes de la musique grecque antique et enseigné dans le cadre le plus conservateur qui soit, celui de la théologie catholique et du droit romain. Suprême défi que les artistes ont relevé en inventant sans cesse des techniques nouvelles pour créer des musiques inédites. La tradition a imposé l'innovation, à moins que ce ne soit l'innovation qui ait permis à la tradition de durer. En effet, à notre connaissance, aucune autre cantillation rituelle au monde n'a eu le privilège de susciter un Palestrina ou un Debussy[201]. Tout cela n'a été possible qu'en raison de la souplesse et de la plasticité du système de représentation musicale du plain-chant. Les neumes constituent une pâle figuration picturale du geste vocal ; les notes carrées fournissent à gros grain une analyse mélodique élémentaire. Les uns comme les autres protègent du regard indiscret la forêt des ornements vocaux et des pratiques improvisées, bien enracinées pourtant dès le milieu du IXe siècle :

---

[200] Christophe Carrillon, étudiant en master avec Philippe Canguilhem à Université de Toulouse II-Le Mirail, en a repéré des traces écrites et orales en Catalogne (Pallars) et dans les Pyrénées (Barège).

[201] Daniel SAULNIER, « Pelléas et Mélisande : un opéra grégorien ? », in *Esthétique et identité en mutation 1892-1992*, actes du Colloque international *Musique française, esthétique et identité en évolution : 1892-1992*, Angers, 29-30 avril 2008, dir. Pascal TERRIEN, Paris, Delatour, 2012, 305-310. Cf. Constantin BRAILOIU, « Pentatonismes chez Debussy », in *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1957, 375-416.

Diaphoniam cantilenam vel assuete organum nuncupamus[202].

Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio… ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerint, vel etiam in eo quod consuete organizationem vocant[203].

Simultanément, la simple mise en regard de la multitude des sources impose manifestement la moindre mélodie grégorienne comme une constellation de variantes régionales, locales, culturelles et diachroniques. Il faut se rendre à l'évidence : une ligne de notation manuscrite ou imprimée, par rapport à l'objet musical qu'elle entend représenter, n'en constitue rien de plus qu'un avatar.

---

[202] *Musica enchiriadis*, cap. 13. Cf. *Musica et scholica enchiriadis una cum aliquibus tractatulis adiunctis*, éd. Hans SCHMID, Munich, Bayerische Akademie der Wissenschaften, 1981, 37. Cf. Michel HUGLO, « *Organum* décrit, *organum* prescrit, *organum* proscrit, *organum* écrit », in *Polyphonies de tradition orale: histoire et traditions vivantes*, actes du colloque de Royaumont 1990, éd. Christian MEYER, Grâne-Paris, Creaphiseditions, 1993, 17.

[203] Hucbald de SAINT-AMAND, *Musica* 13, éd. CHARTIER, 148. Cf. Michel HUGLO, « Note sur l'organum vocal du IXe siècle », *Revue de musicologie* 71 1/2 (1985), 177-179, qui renvoie aussi aux références milanaise, romaine et hispanique.

Table des matières

1. Ouvertures 7
La flûte 7
Études scientifiques et formation d'ingénieur 9
Le Moyen Âge, déjà ? 10

2. Recherche 12
Le chant grégorien 12
Modes orientaux et modes grégoriens 23
Le « croquant » du Mont-Renaud ou l'exception française 27
Des variantes françaises aux variantes « tout court » 33
Les variantes des antiennes dans la tradition romano-franque 38
Tout éditeur est un théoricien 42
L'Atelier de paléographie musicale de Solesmes 49
La musique des Saintes-Chapelles 58

3. Enseignement 60
Solesmes 60
Fontevraud 62
Les sessions inter-monastiques 64
Voyages et enseignements internationaux 66
Le certificat de musique liturgique 69
L'*Institut Pontifical de Musique Sacrée, à* Rome 73
Le *Centre d'études supérieures de la Renaissance* 79

4. Perspectives 81
Le chant de Grégoire 82
Le mythe des modes : « et le mot créa la chose » 87
Les illusions de la sémiologie : « rythme et interprétation » 90
Tradition et innovation 97

Table des matières 103