Pierre-Marie Chemla

# « *Le Loin-Près* »
## *Le chant grégorien en héritage*

2020

SYMÉTRIE ISBN 978-2-36485-096-5

# *Introduction*

Au cœur de l'histoire d'un musicien, il y a le « son », et son lien avec l'intime. Je fus frappé trois fois par la puissance du « son ».

La première : lors d'un séjour dans un monastère tibétain. J'accompagne deux amis adeptes du bouddhisme. Selon l'usage, ils vont saluer avant leur départ l'autorité supérieure du monastère : chacun dit trois mots, reçoit la bénédiction et le traditionnel petit fil rouge noué au poignet. Vient mon tour, avec ces mots simples : « Je suis très heureux d'avoir vécu ce moment. » Traduits en tibétain, ils reçoivent en réponse cette maxime très orthodoxe de l'abbé : « Si tu veux être heureux ici et maintenant, tu dois suivre la voie du Dharma. »

Il prend ma tête dans ses mains et, front contre front, me bénit. Je ressens alors et entends par l'intérieur un son profond et grave, comme un grand tremblement qui me parcourt. Je reviens ensuite à la légèreté et naïveté naturelle de mes dix-huit ans.

La deuxième : dix ans plus tard à Paris. Je me trouve dans mon appartement, la radio est allumée. J'écoute, sans vraiment y prêter attention, une émission sur les chants chamaniques de Sibérie. J'entends alors un chant qui me fait littéralement tomber à genoux sans que je m'y attende ni même que je le décide. Et la vie continue.

La troisième : au centre Chakra de La Roche Saint-Secret, dans la Drôme. Dans ce lieu improbable, une jeune Anglo-Indienne, Sheela Raj, reçoit des grands maîtres de la musique ancienne de l'Inde du Nord. Après leurs concerts parisiens, ces artistes faisaient le détour, sachant qu'ils seraient reçus avec honneur, et surtout à l'indienne.

De passage en France, Fahimuddin Dagar, un des héritiers de cette science ancienne du son, anime un de ses premiers stages en Europe. Au début d'une séance un peu particulière, nous sommes invités à nous mettre très attentivement en posture de réception ; il est très bienveillant,

## Le scriptorium

Dans notre monde contemporain, le livre a perdu beaucoup de son prestige. Son contenu peut être important, mais l'objet lui-même n'inspire plus de considération. Il en allait autrement à l'époque médiévale : la fabrication d'un manuscrit exigeait tout un troupeau de moutons, puisqu'il fallait disposer de la quantité nécessaire de parchemin pour copier un auteur ancien. On avait aussi besoin des cuirs et peaux de cerfs ou de chevreuils pour relier ces volumes. Tout cela donnait aux manuscrits un prix fort élevé, que les abbayes n'hésitaient pas à payer afin de garantir l'étude. Elles monnayaient aussi leurs productions pour répondre aux diverses commandes seigneuriales.

La Renaissance carolingienne a donné un grand essor aux lettres. Il a fallu nombre de livres pour mettre en œuvre le projet d'éducation de Charlemagne dans les écoles claustrales et paroissiales. On a dû copier la Bible, les Pères de l'Église, les auteurs classiques grecs et latins, ainsi que les commentaires et toute la glose attachée à ces textes.

Dans la vie cultuelle, les textes des offices, pour la plupart, étaient chantés. Il fallait donc copier aussi les manuscrits de chant pour la cathédrale, la collégiale et le monastère : la tâche était immense.

C'est dans les *scriptoria* qu'elle s'accomplissait. Chefs d'atelier, copistes, correcteurs, peintres et enlumineurs, relieurs y travaillaient à l'élaboration des manuscrits. La copie – pour mieux dire, la calligraphie – était une activité noble. Déchiffrer un ancien manuscrit mal conservé, souvent mal écrit, demandait une attention permanente, un effort intellectuel prolongé. Le scribe devait entrer dans une véritable ascèse, l'esprit et tout le corps tendus pour réaliser ce travail le plus précisément possible. Les moines, dans les *scriptoria*, vont assumer cette mission importante et reconnue ; l'éloge du scribe deviendra même un thème littéraire. Alcuin (voir chapitre suivant) donnera dans ce genre et l'on pouvait trouver son poème inscrit à l'entrée du *scriptorium* du monastère de Fulda.

> Il ne peut prendre la charrue ? Qu'il prenne la plume, c'est plus utile. Dans les sillons tracés par lui sur le parchemin, il répandra la semence des paroles divines [...] il prêchera sans ouvrir la bouche ; sans rompre le silence, il fera

# *La restauration du chant grégorien*

L'histoire de la restauration du chant grégorien commence dès l'époque de Charlemagne ; à preuve sa très célèbre phrase : « Revenez aux sources de saint Grégoire. »

Cette restauration est menée par les chantres dans les centres importants de transmission du chant sacré et dans les *scriptoria* carolingiens. Ils fixent dans leurs manuscrits des mélodies légèrement remaniées et, pour partie, différentes de celles reçues des chantres romains. C'est de fait une guerre sur le terrain formel de l'art vocal entre, d'un côté, les chantres celtes et saxons, qui dominent dans la sphère carolingienne, et, de l'autre, les tenants de la tradition romaine. Il en naît le chant « romano-franc », un répertoire métissé, fruit de ces deux tempéraments.

Avec la naissance de la polyphonie, de l'écriture sur portée et de la mesure du temps, le XIIIe siècle est un tournant capital dans l'involution des formes de la modalité primitive qui structurait le chant grégorien.

En 1577, une première tentative de restauration est inaugurée par Palestrina à la demande du pape Grégoire XIII. L'œuvre est interrompue suite à des plaintes justifiées selon lesquelles les mélodies ont été corrigées à partir de principes totalement faux. Le projet est repris en 1594 par l'Imprimerie médicéenne de Rome, mais le résultat est rejeté par le Saint-Siège. En 1614, l'édition « médicéenne » est néanmoins imprimée[40].

Cette édition sert de base, en 1848, à l'édition dite « de Maline », qui sert elle-même de fondement à l'édition « de Ratisbonne » publiée en

40. Publiée au début du XVIIe siècle, l'édition médicéenne naquit de la volonté du Saint-Siège de remanier le chant grégorien qui avait subi de graves altérations. Le résultat fut très insatisfaisant et trahit d'une autre façon les mélodies primitives, qui furent en partie tronquées de leurs longs mélismes et chantées avec des intentions rythmiques sans rapport avec celles que proposent les manuscrits premiers neumés.

# *Les deux grandes écoles de notation neumatique*

## Les neumes messins

Une des importantes caractéristiques des neumes messins réside dans l'analogie entre leurs graphies et le dessin du geste de la main du chantre. Les neumes dans leur ensemble ont voulu représenter les sons dans leurs mouvements. La danse de ces neumes *in campo aperto*, sur les pages de ces manuscrits, est en elle-même une belle œuvre calligraphique dont la forme invite au geste vocal.

Figure 9. Vignette du tropaire limousin 1118.

© Bibliothèque nationale, Paris

Une autre caractéristique : la disposition des neumes est elle-même spatialisée, selon la hauteur des sons. Ce procédé, que l'on appelle diastématie, consiste à placer les sons relativement à leur hauteur (*voir figure 10*). Il aboutira à l'invention des lignes de ce qui sera la future portée. On placera en premier la ligne du *fa*, on ajoutera ensuite celle du *do* à la quinte supérieure, puis

# *La modalité*

Ouvrir le dossier de la « modalité » après plusieurs siècles de pratique et d'écoute harmoniques de la polyphonie classique nous pose problème.

La modalité comme système peut être étudiée et analysée de manière scientifique, mais le sentiment modal, qui en est l'expérience intérieure, ne peut pas l'être.

Tout système de musique est un ensemble complexe de relations implicites.

L'écoute est une fonction première qui distribue au corps, au cœur et à l'intelligence ce qu'elle reçoit. C'est à la fois une vigilance et une réceptivité.

Toute personne possède un logiciel d'écoute qui lui permet de décoder et d'apprécier les informations sonores qu'elle reçoit, conformément à la culture musicale dans laquelle elle a baigné.

Les relations à soi, à l'espace et au temps changent d'un système à l'autre, ce qui produit des modes d'écoute et de pratique divers : un musicien de l'Inde du Nord sera dérangé pendant l'écoute d'une symphonie de Mozart par des modulations qu'il jugera choquantes ; et, à l'inverse, un musicien qui a baigné dans la culture musicale classique aura du mal à apprécier le très long et lent prélude qui expose les degrés du mode dans un *raga* indien, ou trouvera assez monotones ou curieusement semblables des répertoires arabes ou extrême-orientaux.

Dans l'univers de la modalité, le sentiment exprimé et la justesse des degrés exposés sont étroitement liés. La hiérarchie de ces degrés, dans l'échelle utilisée, doit être rigoureusement respectée. À chaque mode correspond une voix, un sentiment. La couleur, le timbre de la voix, la manière de la poser donnent l'atmosphère du mode. Des formules mélodico-rythmiques spécifiques émises d'une façon particulière lui confèrent son caractère propre.

Toutes ces données, quand elles sont maîtrisées et incorporées, viennent, pour ce qui est du chant grégorien, servir le sens du texte.

## Sur les échelles

En travaillant, pour le monastère de Sainte-Lioba, sur une antienne de communion du IIe mode, *Narrabo*[72] (CD plage 17), je pris résolument le parti de m'appuyer sur les nombreux travaux théoriques traitant de la filiation entre ces antiennes du IIe mode et les chants syriens dont elles seraient en partie issues. Je pus alors entendre intérieurement quelque chose qui y ressemblait, sans effort, comme si le sentiment et l'échelle des sons allaient de soi, et je fus touché par mon propre chant. J'avoue avoir eu du mal à revivre ensuite aisément cet instant. Mais j'avais la preuve que, grâce au long travail préalable d'appropriation de certaines échelles de sons auparavant extérieures à mes habitudes culturelles, j'avais acquis une possibilité d'expression en les utilisant. Et cette possibilité me rapprochait du monde musical des chantres carolingiens qui avaient consigné sur des manuscrits, il y a plus de mille ans, des mélodies qu'ils avaient eux-mêmes reçues des chrétiens d'Orient.

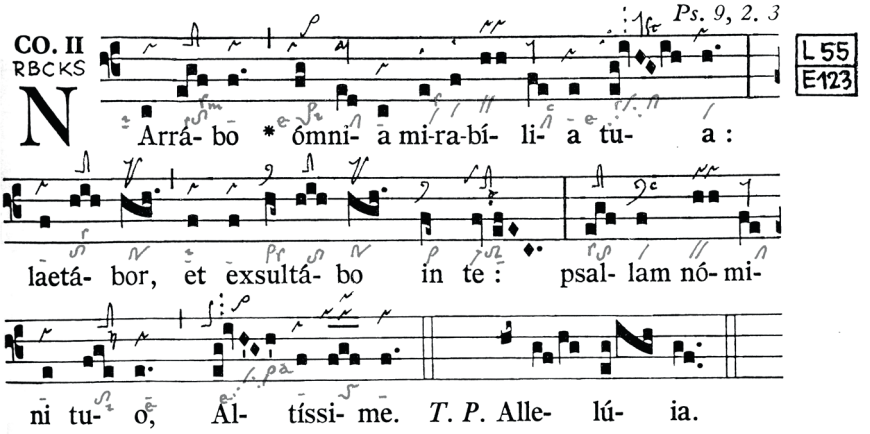


Figure 15. Antienne de communion, *Narrobo*, Graduel triplex, p. 281.

L'analyse de divers manuscrits montre qu'ils les avaient légèrement transformées tout en en conservant profondément l'esprit. Quelques

72. *Narrabo omnia mirabilia tua : laetabor et exultabo in te, psalam nomini tuo Altissime.* « Je raconterai toutes tes merveilles : je me réjouirai et j'exulterai en toi, je chanterai pour ton nom, Très Haut. » (Ps. 9, 2-3).

# *Table des matières*

**Introduction** ..... 1
**Remerciements** ..... 3
**Avant-propos** ..... 5

PREMIÈRE PARTIE
**Vie, mort et résurrection du grégorien**

**Panorama géo-historique** ..... 10
Le fond celtique ..... 10
Le dynamisme de la culture carolingienne ..... 12

**Origine et naissancedu répertoire musicalde l'Église romaine** ..... 15
L'héritage de la synagogue ..... 16
L'héritage des gnostiques ..... 17
L'héritage du monachisme médiéval ..... 19
L'héritage du christianisme celtique ..... 21

**À l'origine du répertoire grégorien : saint Grégoire** ..... 24
Sa théologie ..... 25
Son œuvre ..... 26

**Le latin, les scholae, les scriptoria** ..... 27
Le latin ..... 27
Les scholae ..... 28
Le scriptorium ..... 29

**Musique et architecture** ..... 31
L'influence des lieux sur les formes musicales ..... 33

**Les acteurs carolingiens de la réforme du rituel romain** ..... 34
Alcuin ..... 34
Amalaire de Metz ..... 35

**Les deux grands centres de transmission du chant carolingien** ..... 37
Saint Gall ..... 37
Metz : le chant messin ..... 38
Les écoles du Nord et celles du Sud ..... 41

**De la transmission orale à l'écriture** ..... 42
Déclin de la tradition orale ..... 42
Naissance des neumes ..... 43
Oralité et écriture ..... 44

**Naissance des premières notations musicales** ..... 47
La chironomie ..... 49
Le chantre ..... 50
L'art du chantre ..... 53

**La restauration du chant grégorien** ..... 54
Dom Guéranger et l'abbaye de Solesmes ..... 55

**Relecture et interprétation des manuscrits primitifs** ..... 60
Les manuscrits médiévaux ..... 60
Le chant vieux-romain : un ancêtre ? ..... 61
Méthodologie ..... 62
Sémiologie : l'étude des neumes ..... 64

**Les deux grandes écoles de notation neumatique** ..... 69
Les neumes messins ..... 69
L'écriture sangallienne ..... 72

**La modalité** ..... 84
Sur les micro-intervalles ..... 85
Sur les possibles échelles ..... 86
Sur les échelles syriennes ..... 89
Pour une prise en compte de ce paramètre dans la réinterprétation du chant grégorien ..... 90
Rencontre avec des modalités apparentées ..... 92
Sur le rythme ..... 93

Sur le son ..... 95
Sur le langage ..... 96

**Musique et métaphysique** ..... 99
La tradition orphique ..... 100

**Conclusion : Et l'identité occidentale du plain-chant ?** ..... 101

**DEUXIÈME PARTIE**

## L'histoire d'un cheminement

Lyon ..... 104
Paris ..... 105
Grignan – la Drôme ..... 107
Le choix du grégorien ..... 108
Orient-Occident 1989 ..... 109
La démarche de recherche en tant qu'interprète ..... 111
Les Orients musicaux ..... 112
L'héritage abrahamique ▶ 23 ..... 114
La rencontre entre l'islam d'Orient et l'islam d'Occident ..... 114
Le grégorien sur son terrain ..... 115
Le concert « Pérégrination » ▶ 9 ..... 116
Le Loin-Près ..... 117
Le monastère bénédictin de Sainte-Lioba : chantre en fonction ..... 117
Le travail de recherche sur le fond et la forme d'une pièce ..... 120
Une première fois ..... 121
Sur les échelles ..... 122
Une question difficile sur Alleluia - In exitu ..... 124
Le processus d'interprétation ..... 125
Répercussion et chant des voyelles : *Deus tu convertens* ▶ 1 ..... 129
Les pièces rythmées ..... 133
Un exemple de centonisation ..... 143
Sur les voix ..... 145

**Table des matières** ..... 149

**Contenu du disque joint** ..... 153

## Plages audio

Prise de son : Bernard Fort

*© 2020 Bernard Fort & Pierre-Marie Chemla*

1 *Deus Tu convertens* - Offertoire du 2e mode ..... 4:10

2 *Qui sedes* - Graduel du 7e mode ..... 1:47

3 *Deus, Deus meus* - Tractus du 2e mode ..... 8:54

4 Cantique des cantiques (extrait) ..... 3:23

5 *Sicut in holaucosto* - Offertoire du 5e mode ..... 1:29

6 *Viderunt omnes* - Graduel du 5e mode ..... 1:50

7 *Super flumina Babylonis* - Offertoire du 2e mode ..... 7:07

8 *Universi* - Graduel du 1er mode ..... 1:42

9 « Le loin-près » (extrait) ..... 3:57
*Narrabo*, poème d'E. Dickinson, *Salve sancta Parens*, poème de R. Juaroz, *Resurrexi*, poème de R. Juaroz, *Jerusalem surge*

10 *Alleluia Ascendit* - 4e mode ..... 1:01

11 *Alleluia Videmus* - 2e mode ..... 1:15

12 Alleluia Verba mea - 2e mode ..... 1:10

13 *Reges Tharsis* - Offertoire du 5e mode ..... 5:31

14 *In voluntate Tua* - Introït du 4e mode ..... 1:14

15 *Resurrexi* - Introït du 4e mode ..... 1:09

16 *Alleluia In exitu Israel* - 2e mode ..... 1:37

17 *Narrabo* - Communion du 2e mode ..... 0:34

18 *Ad Te Domine levavi* - Offertoire du 2e mode ..... 4:22
Concert avec des musiciens mongols

19 *Ad Te levavi* - Introït du 8e mode ..... 0:59

20 *Populus Sion* - Introït du 7e mode ..... 0:57

21 *De profundis* - Tractus du 8e mode ..... 3:17

22 *Domine Jesu Christe* - Offertoire du 2e mode ..... 4:58

23 « L'héritage d'Abraham » (extrait) ..... 4:37
*Mouèl* – tradition islamique du Maroc ; *Jerusalem Surge* – tradition chrétienne ; *Adon Olam*, *Piyut* – tradition juive