

LES DEUX PRINCIPALES INTERPRÉTATIONS DU CHANT GRÉGORIEN

DOM MOCQUEREAU ET DOM GAJARD — DOM CARDINE

- I. Pourquoi le chant grégorien ?
 - A. Pourquoi les textes scripturaires de la messe et de l'office doivent-ils être chantés ?
 - B. Pourquoi la musique choisie par l'Église est-elle le chant grégorien ?
- II. Quelques jalons historiques
- III. Le miroir aux alouettes
- IV. Les trois principaux modes d'interprétation de la musique grégorienne
 - A. Le mode rythmé paléographique de Dom Mocquereau et Dom Gajard.
 - A. Le "mode impulsif" et le "mode impulsif paléographique".
 - B. Le mode semi-rythmé paléographique de Dom Cardine.
- V. Le rythme du mot latin à la racine des deux théories
 - A. L'enseignement de Dom Mocquereau.
 - B. L'enseignement de Dom Cardine.
 - C. Comparaison.
- VI. Le rythme du chant grégorien symbiose, du texte et de la musique
 - A. Les points communs entre les enseignements de Dom Cardine et de Dom Mocquereau.
 - B. La composante locale du rythme musical de Dom Mocquereau.
 - C. Résumé.

Conclusion

Annexe

I. POURQUOI LE CHANT GRÉGORIEN ?

A. Pourquoi les textes scripturaires de la messe et de l'office doivent-ils être chantés ?

Monsieur l'abbé Hervé Gresland répond :

En particulier par le moyen du chant, l'Église éduque les âmes, elle fait notre éducation spirituelle. Comme tout art religieux, la musique doit donc connaître ce que requiert la majesté de Dieu, et traduire les vérités de l'ordre surnaturel. Elle doit inspirer et stimuler la foi et la piété. Et plus encore que n'importe quel art, la musique sacrée est au service de la prière ; son usage dans la liturgie comporte donc une exigence d'intériorité. Le chant religieux est spécialement un acte de culte et de religion ; exécuté en premier lieu pour la louange divine, il doit aussi élever les âmes, il doit favoriser la participation intérieure, qui constitue la véritable participation à la liturgie. (1)

En son temps, saint Pie X avait usé de son autorité morale pour en convaincre prêtres et fidèles. Aujourd'hui, qu'en reste-t-il ? Bien souvent, l'idée que la musique sacrée est un moyen d'embellir les cérémonies. Combien de fidèles ne lèvent un instant les yeux de leur livre que pour apprécier l'esthétique du chant, et s'y replongent aussitôt en se bouchant les oreilles pour fuir toute distraction ? Et combien rêvent pendant le chant du graduel et de l'alléluia en trouvant cela bien long ?

Peut-être n'a-t-on pas assez insisté dans le passé sur les deux modes selon lesquels fonctionne notre cerveau :

- Le mode discursif d'une part, selon lequel les idées s'enchaînent pour expliquer, comprendre et démontrer. Là nous sommes très forts, car nous y avons été entraînés pendant toute notre jeunesse. Le Père Calmel explique toutefois que ce mode spéculatif nous est nécessaire :

En réalité, pour qui lit l'Évangile tel qu'il est écrit et pour qui fait attention aux conditions de la pensée humaine, il n'y a pas de difficulté à admettre que les propositions de foi soient requises à l'existence de la foi. (2)

1 *L'abandon du chant grégorien*, p. 1, col. de droite, www.dici.org

2 *Les Mystères du Royaume de la Grâce*, T. II, éd. 1990, p. 188.

Et plus loin :

Que la ligne de l'étude spéculative du donné révélé ne soit pas proprement la ligne de croissance dans la foi, que d'autre part le grand nombre des chrétiens n'ait pas à entreprendre une réflexion expressément théologique, c'est là une chose certaine ; mais c'est une chose non moins certaine et généralement oubliée premièrement que la réflexion théologique, outre son utilité pour le prochain, doit aider le théologien à devenir, lui d'abord, un homme de foi et de prière ; deuxièmement que tous les fidèles sans exception, encore qu'ils ne se livrent pas à la théologie, doivent être éclairés sur le contenu de la foi. L'enseignement du catéchisme, la prédication courante, et à un titre éminent le déroulement de la sainte liturgie, doivent leur apporter toute lumière sur l'objet de notre croyance. (Ibidem, p. 189, col. de droite.)

- Le mode intuitif d'autre part, qui permet le contact avec les réalités spirituelles les plus élevées grâce à la contemplation. En contemplant, l'âme perçoit comme un reflet de l'infinie harmonie divine, de l'infinie beauté de Dieu. Citons à nouveau le Père Calmel :

La poésie de la prière liturgique, moyen de formation et de guérison.

Par le miracle du style, le grand poète pénètre tout droit, sans rien brusquer, au plus profond de notre âme ; à ce recès mystérieux (3) où se rejoignent l'esprit, les sentiments et l'imagination ; à cette origine cachée de notre discours intérieur. Le vrai poète, s'il ne chante pas une hymne accordée au cœur de Dieu, est ainsi capable de nous faire le plus grand mal, bien avant que nous en ayons pris conscience. (...)

Je sais bien que tous les hommes ne se laissent pas également blesser ou édifier par le chant des poètes, mais ce chant inspiré détient par lui-même un tel pouvoir, un pouvoir si fort de pénétration dans les zones les plus intérieures de notre personnalité qu'il l'emporte sans doute sur le pouvoir du discours rhétorique ; comme en effet il fait moins directement appel à la logique, nous nous tenons moins sur nos gardes et comme il nous touche à la jointure de l'esprit et des sentiments il éveille avec une facilité plus grande les mouvements profonds de notre âme.

La sainte Église connaissant le cœur de l'homme comme seule peut le connaître l'épouse du Verbe Incarné, la sainte Église n'ignorant rien de la vertu de la poésie n'a pas manqué de pourvoir ses fils d'une poésie chrétienne par les psaumes et par les hymnes liturgiques. C'est là un des grands moyens dont elle dispose pour notre formation et notre guérison. Sans doute son office premier est-il la prédication vivante et sûre de la doctrine de foi et la célébration des saints mystères. Mais sans la poésie et le chant, sans les hymnes et les psaumes, plus exactement sans la prière liturgique, qui se sert de la poésie comme de son naturel instrument, que deviendrait dans nos âmes la prédication entendue ou les sacrements célébrés ? La doctrine aurait plus de mal à toucher notre âme au point le plus vivant et le plus intime ; la grâce sacramentelle se heurterait à toutes sortes d'obstacles pour l'empêcher d'irriguer et d'imprégner notre cœur. La poésie et le chant de la prière liturgique sont le moyen normal, requis par notre nature, le moyen adapté à la nature humaine pour la préparer à accueillir la grâce de la prédication et des sacrements. Car notre nature accueille la vérité à la manière humaine ; le discours logique, le logos est certes premier, mais il ne supprime pas notre condition sensible. Nous ne sommes pas une raison hypostasiée.

Il se trouve dans une condition anormale pour vivre de la foi et se laisser prendre par l'oraison le chrétien qui n'a pas été formé à la poésie et au chant de la prière liturgique ; ou le chrétien qui fut entraîné dès son enfance à écouter l'incantation d'une poésie étrangère à la grâce. Pour celui-là surtout une rééducation s'impose d'urgence. Vite qu'il devienne sensible à la poésie des hymnes et des psaumes, qu'il écoute le grégorien et se mette à le chanter. C'est le remède adéquat à tant et tant d'évocations meurtrières qui ont plus ou moins détendu ou faussé le ressort de ses réactions vertueuses et le goût de la prière. La poésie et le chant liturgiques non seulement disposeront l'esprit, en ce qu'il a de plus haut, à se mouvoir dans la pure lumière des mystères révélés, chose que les plus nobles poètes, même chrétiens, ne nous enseignent qu'insuffisamment ; mais de plus, la poésie et le chant liturgiques dissiperont l'envoûtement qui venait des poésies malfaisantes pour y substituer l'incantation des strophes et des versets qui nous préparent à marcher sur les routes de notre pèlerinage terrestre avec l'humilité, la force, la pureté, l'oubli de soi, la douceur et le courage enseigné dans l'Évangile. (4)

3 Procès-verbal de conventions arrêtées entre deux puissances. Lieu où l'on se retire, retraite où l'on s'isole.

4 Ibidem, p. 191. Souligné par nous.

L'introït, le graduel, l'alléluia, le trait, l'offertoire, l'antienne de communion sont de très courts extraits des Écritures. Notre « mécanique intellectuelle » n'y trouve pas beaucoup de grain à moudre. En fait, bien choisis en fonction de la fête célébrée, ils ont été placés là pour que nous les méditions et que nous contemplions les très hautes réalités spirituelles qu'ils évoquent. (5) Toutefois, la fonction de la musique n'est absolument pas ici de mettre en œuvre nos facultés sensibles, mais très simplement de nous aider à ouvrir notre cœur et faire taire notre raison.

B. Pourquoi la musique choisie par l'Église est-elle le chant grégorien ?

Le chant grégorien est « *Avant tout, une prière.* » a écrit l'Abbé Gresland qui continue :

Il existe beaucoup de messes composées par divers musiciens, qui sont de la belle musique, et l'on peut dire que c'est de la musique religieuse, car elle a un caractère religieux. Mais le grégorien n'est pas une « musique religieuse » parmi d'autres, c'est, selon l'heureuse formule de Dom Gajard, une « prière chantée ». Voilà toute la différence. Il dit autre chose que les musiques religieuses, même respectables. Ce n'est pas une musique affectée extrinsèquement d'un caractère religieux, c'est une prière, d'abord et avant tout ; une prière née dans les profondeurs de l'âme chrétienne, de l'âme où réside la foi et où la charité brûle. (...)

La plupart des pièces grégoriennes sont courtes, mais elles sont capables d'imposer immédiatement une attitude de foi, d'admiration, de confiance, d'adhésion à Dieu et à sa volonté, elles savent nous faire atteindre Dieu directement. Elles conduisent à la contemplation des mystères qu'elles nous font revivre. En effet, la vertu essentielle de notre chant, c'est d'être capable de porter et de maintenir notre regard (autant qu'il est possible ici-bas) sur quelque chose de parfaitement pur, ce Dieu qui habite une lumière inaccessible. Ce chant est transparent au spirituel, il reflète un autre monde, il dit ce que nulle autre musique ne dit : il parle à l'âme de l'invisible, des mystères divins. Il nous introduit dans le mystère, le sacré, il nous ouvre aux plus hautes réalités spirituelles. C'est un art imprégné de surnaturel. (6)

Dom Gajard maintenant, le grand apôtre de la prière grégorienne :

Si l'on voulait caractériser d'un mot le chant grégorien, il faudrait dire qu'il est avant tout intérieur et, si l'on me permet ce néologisme, « intériorisant » : sa vertu propre est de nous faire rentrer au dedans de nous, non pour nous analyser, mais pour y trouver Celui qui y habite, pour parler, converser, vivre avec Lui dans l'intime cœur à cœur. (7)

C'est encore lui qui nous dit ce qui rend le chant grégorien si bien adapté à son objet :

Bannissant par principe tout ce qui serait passion, ébranlement des nerfs, sentimentalisme, elle (la langue musicale) est faite pour réaliser en nous l'harmonieux équilibre des facultés de l'âme, l'ordre, la vraie paix, condition indispensable de la prière : modalement, pas de "sensible", pas de grands intervalles ; rythmiquement, pas de divisibilité du temps premier, pas de mesure, pas de temps "fort", pas de syncope, pas de heurt ; au total quelque chose d'éminemment sobre, dépouillé : discipline austère assurément, mais qui excelle à maintenir l'âme dans les dispositions d'adoration, de dépendance, de révérence devant la Majesté divine, bref à lui inculquer ce "sens de Dieu" qui est la base même de la spiritualité chrétienne, et qui tend tellement à disparaître de partout. Beauté singulièrement mise en valeur par la souplesse infinie qui lui vient, tant de la multiplicité des échelles modales et de ses incessantes modulations que de la liberté totale de son rythme. D'où une variété, une flexibilité, une richesse d'expression inconnue de notre musique moderne, réduite aux seuls modes majeur et mineur et soumise à la rigidité de la "mesure". Musique fluide, éthérée, immatérielle, merveilleuse dans sa sobriété, et d'une parfaite distinction, tout entière au service de l'esprit, capable de se prêter aux plus intimes et délicats sentiments du cœur et de l'âme... » (8)

5 Nous avons placé en annexe un court extrait de «*La contemplation des saints*» de R.-TH. Calmel, in «*Pri-mauté de la contemplation*», p. 166 à 193

6 *L'abandon du chant grégorien*, p. 3, www.dici.org

7 *L'expression dans le chant grégorien*, Dom Gajard, Revue grégorienne 1934, cité dans *Les plus belles mélodies grégoriennes*, p. 9, Solesmes 1985.

8 *Le trésor grégorien*, Dom Gajard, *Ouest-France*, 31/03/1972, cité par l'abbé Gresland p. 5, col. de gauche.

On ne peut imaginer un chant mieux adapté, oublieux de lui-même et tout entier dédié à sa mission d'ouvrir les cœurs. Il est un simple instrument au service du texte sacré.

Le but du chant grégorien n'est donc pas de créer une atmosphère, molle et vague de type « New-Age », pendant que les fidèles sont plongés dans leur missel ; il est de porter le message du texte sacré dans leur cœur afin de les aider à le méditer. Ouvrir les cœurs à la parole divine, quelle immense responsabilité confiée aux chantres ! Si cela est exact, de quel soin ne devons-nous pas entourer ce chant si important pour le bien des âmes !

II. QUELQUES JALONS HISTORIQUES

Au XIX^e siècle, à l'initiative de Dom Guéranger, l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes mena à bien un travail considérable de réforme du chant à partir des manuscrits les plus anciens. Dom Pothier et Dom Mocquereau en furent les chefs de file les plus connus. Grâce à saint Pie X, cet immense travail fut mis à la disposition de l'ensemble de la chrétienté de rite latin.

Au début de 1904, à la suite du *Motu proprio* de novembre 1903 et en fonction des résultats obtenus par les moines de Solesmes, Saint Pie X mit en place une commission chargée de préparer les nouvelles éditions officielles des livres de chant. Très rapidement apparurent de profondes divisions parmi ses membres à propos de l'interprétation des graphies des manuscrits. Plusieurs d'entre eux s'opposèrent à Dom Mocquereau, le représentant de l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes. Cela devint si insupportable que le Père Abbé de Solesmes le rappela à la fin de l'année 1905. L'*Édition vaticane*, approuvée par Rome en 1908, fut donc réalisée sans la documentation de Solesmes et sans tenir compte des principes rythmiques de Dom Mocquereau.

En 1912, un *Règlement pour la Musique sacrée*, manifestement inspiré par le Pape, recommandait les éditions rythmiques (comportant les "points" et les "épisodes" verticaux), résultats des recherches de Dom Mocquereau. **Ce document officialisait l'interprétation du chant selon les principes de ce que l'on a appelé par la suite la *Méthode de Solesmes*.**

Ainsi se terminait l'œuvre courageuse de saint Pie X en faveur de la musique sacrée qui valut 70 ans de paix liturgique à la chrétienté.

Dans les années 1955/1970, Dom Cardine, moine de Solesmes spécialisé dans l'étude des notations des manuscrits, publiait les conclusions de ses recherches. Ce fut l'enthousiasme des musiciens qui, n'ayant jamais vraiment lu les ouvrages de Dom Mocquereau et peu désireux de se soumettre à la "tyrannie du comptage" (sic!), découvrirent les neumes anciens et leur interprétation préconisée par Dom Cardine.

En 1975, année du centenaire de la mort de Dom Guéranger, se tint à Strasbourg un congrès international auquel participaient tous les grands noms de la "planète grégorienne". À cette occasion furent célébrés deux événements :

- La descente, dans l'épais silence des bibliothèques spécialisées, de l'ensemble des documents relatifs à la théorie rythmique et à l'interprétation du chant grégorien selon la *Méthode de Solesmes*, vecteur du renouveau grégorien dans le monde pendant soixante-quinze ans. Selon les principaux orateurs, la science avait parlé... cette méthode était dépassée.
- De manière concomitante, le second événement de ce congrès fut accueilli avec l'évidente satisfaction de presque tous les participants qui mutuellement se congratulèrent. Ce fut en effet la consécration officielle de la nouvelle manière, dite *sémiologique*, de chanter le grégorien. Grâce à Dom Cardine, les manuscrits de l'Europe entière, objet des études attentives des moines de Solesmes depuis plus d'un siècle, avaient enfin révélé leur secret.

Voici ce qu'écrivait à l'époque Luigi Agustoni, proche collaborateur de Dom Cardine :

Le présent manuel de chant grégorien tranche avec la série des ouvrages didactiques parus avant 1950 ou même après, s'ils étaient encore inspirés par les théories traditionnelles. Peu scientifiques et même, souvent, assez empiriques, ces théories ont, sans doute, contribué à aggraver rapidement la crise que l'on constate actuellement dans l'enseignement du grégorien. (9)

En 1972, Dom A.-J. Bescon, moine de Saint-Wandrille, n'hésitait pas en page 180/181 de son ouvrage *Le chant grégorien*, à caricaturer la *Méthode de Solesmes* pour mieux la discréditer. En page 305, il y évoquait une nécessaire libération de "monopoles sclérosants" allant jusqu'à utiliser le terme de *révolution*.

La restauration du chant liturgique a donc traversé trois grandes périodes :

- La première s'étend du milieu du XIX^e siècle aux années 1913/1914, période de restauration du chant à partir des manuscrits, première partie de l'œuvre magnifique de Solesmes.
- La seconde période commence à peu près avec l'édition du *Nombre musical grégorien* de Dom Mocquereau (1908), bible de la *Méthode de Solesmes*, pour s'achever aux alentours de 1970, date de la parution du premier livre de Dom Cardine intitulé : *Première année de chant grégorien*. C'est la période de la **tranquillité de l'ordre** dans les sanctuaires, conséquence naturelle de la courageuse œuvre de saint Pie X en faveur de la musique sacrée. C'est au cours de ces soixante-dix années que l'interprétation du chant grégorien selon les principes de Dom Mocquereau se généralisa dans le monde entier.
- La troisième est en cours. Depuis les années 70, les divisions ont fleuri, et c'est Rome elle-même qui les a réintroduites en nommant et en maintenant pendant plus de trente ans Dom Cardine au poste de professeur de paléographie à l'Institut pontifical de musique sacrée. Depuis, Rome n'évoque plus le chant grégorien que du bout des lèvres.

Les musicologues et les chanteurs se partagent maintenant entre disciples de Dom Mocquereau et disciples de Dom Cardine (sans compter ceux qui ne représentent qu'eux-mêmes : Marcel Pérès, malgré son succès commercial, et bien d'autres). Ceux de Dom Cardine s'indignent volontiers que l'on puisse refuser les découvertes paléographiques les plus évidentes, et ceux de Dom Mocquereau que l'on puisse promouvoir un chant si peu priant. Pour compliquer quelque peu les choses, les disciples de Dom Cardine ne connaissent les principes de Dom Mocquereau que de façon caricaturale, tandis que ceux de Dom Mocquereau n'ont pas vraiment compris la théorie de Dom Cardine et l'ignorent.

La situation aujourd'hui

Depuis quelques années, les positions évoluent. En simplifiant beaucoup, on peut dire qu'il y a cristallisation autour de trois attitudes :

- i. La première est de s'efforcer de reproduire l'interprétation que Dom Mocquereau et Dom Gajard ont enseignée au cours de la première moitié du XX^e siècle sans se poser d'autre question. Cette attitude est évidemment très fragile et ne peut tenir face aux deux autres.
- ii. La seconde considère les manuscrits avec intérêt, mais estime que le chant qui en est issu ne porte pas à prier. Par rapport à cet objectif spirituel, l'exactitude de la reproduction sonore des graphies des manuscrits est considérée comme secondaire, et le maintien de l'interprétation de Dom Mocquereau et Dom Gajard comme indispensable. Cette attitude revient à accepter implicitement les conclusions des recherches de Dom Cardine, tout en refusant de les mettre en pratique.
- iii. La troisième est celle des disciples de Dom Cardine. Nombreux sont ceux qui chantent en pensant mettre en pratique ses principes rythmiques, mais peu parmi eux les ont vraiment compris.

Nous allons comparer les deux interprétations du point de vue du mouvement sonore et particulier de son rythme en ne tenant pas compte des autres qualités du chant. Cet "a priori" est tout à fait réducteur, mais à moins de se lancer dans la rédaction d'un livre, il faut bien accepter de limiter le sujet.

III. LE MIROIR AUX ALOUETTES

Ainsi que nous allons le voir dans les paragraphes suivants, la théorie rythmique de Dom Cardine est assez simple, mais, insuffisamment expliquée par lui, elle reste obscure, même pour ses propres disciples. Dom Cardine lui-même en a donné une des raisons :

J'avais fait deux livres. On s'est précipité sur le premier paru (la Sémiologie), sans faire attention au second (Première année), alors qu'il est vraiment la base de tout. (10)

La *Sémiologie grégorienne* reçut en effet un accueil exceptionnel de la part des musicologues et des grégorianistes. Tous ceux qui n'avaient pas eu le courage de lire le bon millier de pages du *Nombre musical grégorien* de Dom Mocquereau se précipitèrent. Grâce à Dom Cardine, les manuscrits avaient enfin livré leur secret.

Le court fascicule de soixante-dix pages intitulé : *Première année de chant grégorien* ne reçut pas le même accueil. Il traite un peu de tout et, en particulier, expose en une trentaine de pages les idées de Dom Cardine à propos du rythme grégorien. Ce sont bien ces trente pages qui lui faisaient dire que ce petit ouvrage était la **base de tout**. Trente pages ! (11) C'est trop peu pour que l'exposé soit suffisamment clair. Peu comprirent ! (12) Nous y reviendrons dans les paragraphes suivants.

Revenons à la *Sémiologie grégorienne*. L'ouvrage en impose. Dom Cardine y précise quelles devraient être, selon lui, les interprétations des principales graphies et de leurs multiples variantes. Assez souvent, les avis respectifs de Dom Cardine et de Dom Mocquereau se rejoignent. Il est toutefois très regrettable que Dom Cardine n'ait pas jugé bon de tenir compte du travail de son prédécesseur soit pour l'approuver, soit pour le critiquer ainsi que l'impose une démarche scientifique normale. Tout aurait été beaucoup plus clair !

Nous allons comparer les interprétations respectives de quatre de ces graphies choisies parmi celles qui diffèrent le plus selon que l'on se réfère à Dom Mocquereau ou à Dom Cardine. Ce sont celles qui séduisent ceux qui sont touchés par le permanent discours des disciples de ce dernier : « *Dom Gajard, c'est l'interprétation romantique du XIX^e siècle qui ne tient pas compte des découvertes faites par Dom Cardine.* » L'interprétation "cardinienne" de ces graphies donne, en effet, au chant une allure "médiévale" qui plaît bien. Nous parlerons de la famille des *distrophas*, *tristrophas*, *bivirgas* et *trivirgas*, du *pressus*, du *salicus*, et du *celeriter*.

a) Les **distrophas**, **tristrophas**, **bivirgas** et **trivirgas**

Pour les quatre graphies représentées ci-contre, Dom Mocquereau et Dom Cardine sont du même avis. Elles devraient être interprétées sous forme d'une répercussion douce et légère entre chaque note.

Dom Gajard, toutefois, par un excès de sollicitude vis-à-vis des chœurs paroissiaux, recommanda d'interpréter les distrophas et bivirgas sous forme d'une longue de deux temps, et les tristrophas et trivirgas sous forme d'une longue de trois temps.

Il suffirait que les disciples de Dom Mocquereau reviennent à l'interprétation préconisée par lui pour que le différend disparaisse.

Éd. vaticane	Manuscrits St Gall
	
	//
	
	///

10 Dom Jean Claire, in *Dom Eugène Cardine* ; Études grégoriennes XXIII, 1989, p. 21 colonne de droite.

11 À comparer aux plusieurs centaines de pages du *Nombre musical grégorien*.

12 À propos de Dom Cardine : «... son aversion naturelle pour les théoriciens et les théories coupées du réel... lui rendait suspecte la moindre formulation de caractère général ou la moindre approche pédagogique. ... il n'était l'homme ni des généralités ni des généralisations. » Dom Jean Claire (Ibid., p. 15).

b) Le **pressus**. Voici deux exemples de pressus parmi de nombreux autres.

- Selon Dom Mocquereau et Dom Gajard, les deux notes à l'unisson constituent un son unique de durée double animé d'un crescendo et d'un decrescendo.

Éd. vaticane Manuscrits St Gall



- Selon Dom Cardine, ces deux notes doivent être répercutées.
- Ainsi, l'interprétation de Dom Cardine est plus légère que celle, architecturale, de Dom Mocquereau. La différence est sensible.



- Dom Mocquereau consacre vingt pages du *Nombre musical grégorien* à démontrer que les deux notes du pressus doivent fusionner en un seul son. Dom Cardine présente dans sa *Sémiologie grégorienne* six arguments en faveur de la répercussion (sans évoquer les écrits de son prédécesseur). Les arguments présentés semblent aussi solides d'un côté que de l'autre.

c) Le **salicus**. Ce neume comporte en général trois notes dont nous reproduisons ci-contre les principales représentations.

Éd. vaticane Manuscrits St Gall



- Selon Dom Mocquereau, le salicus est dynamique et **son AVANT-DERNIÈRE NOTE, appelée note salicus, est la plus importante**. Elle doit être interprétée en crescendo et, pour ce faire, être un peu élargie.

- Dom Cardine considère aussi que le salicus est dynamique. Son avant-dernière note, appelée *oriscus*, indiquerait une sorte de tension mélodique vers la note suivante, mais sans être élargie. **La note la plus importante serait la DERNIÈRE note** qu'il conviendrait d'élargir quelque peu. Le salicus fut alors transformé en simple scandicus.

- Pour une raison rythmique, l'importance dynamique donnée à l'*avant-dernière note* du salicus par Dom Mocquereau rend celui-ci très léger, et cette légèreté se communique à l'ensemble du chant. Elle ne se retrouve pas lorsque, comme le recommande Dom Cardine, l'importance est donnée à la *dernière note*.

- Ici encore les arguments paraissent solides d'un côté comme de l'autre sans que Dom Cardine ait évoqué ceux de Dom Mocquereau.

- Un élément fait toutefois pencher la balance en faveur de l'interprétation de Dom Mocquereau. Au XIII^e siècle, les Cisterciens, les Dominicains, les Prémontrés, etc. réformèrent leur chant dans le sens d'une plus grande ascèse. Bien des développements musicaux et des ornements vocaux furent ainsi supprimés. L'*avant-dernière note* du salicus en a fait les frais au même titre que le quilisma. Pour mériter un tel traitement, il est probable qu'elle était affectée d'une ornementation vocale particulièrement riche... trop sans doute !

d) Le **celeriter**. Il s'agit de la lettre “ **c** ” placée dans certains manuscrits à côté de la note ou du neume concerné.

- Selon Dom Mocquereau, *Le c exprime en général la légèreté, la célérité, l'animation* : soit il indique une accélération momentanée du mouvement (variation de phrasé), soit il précède ou suit un signe de longueur pour en limiter l'effet. Dom Mocquereau est clair et ferme : il n'existe ni modification des graphies, ni signe additionnel, ni lettre additionnelle, ni témoignage historique pouvant justifier des accélérations qui seraient totalement étrangères à la mentalité médiévale.

- Selon Dom Cardine, le *celeriter* indique une certaine accélération codifiée par lui dans sa *théorie des trois valeurs* qui s'oppose à l'interprétation traditionnelle de la durée régulière de la note grégorienne. C'est ainsi que le principe selon lequel la « *durée des notes peut être considérée comme variable* » a été vu comme une des deux découvertes essentielles de Dom Cardine.

- Une analyse très fine et très serrée des deux enseignements et l'écoute des enregistrements des disciples de Dom Cardine montrent que sa théorie conduit à interpréter le *celeriter* comme le signe d'une accélération vive du mouvement sonore. Dom Cardine, à la fin de sa vie, a plutôt récusé cette interprétation, mais elle se trouve bien dans son enseignement et dans l'interprétation de ses disciples.
- Il y a ici contradiction.

Conclusions de ce paragraphe III

La première est relative aux graphies des manuscrits

En général, les arguments de Dom Cardine ne sont pas plus probants que ceux de Dom Mocquereau. Cela laisse un peu perplexe, car Dom Mocquereau et Dom Cardine avaient des connaissances paléographiques de même niveau. Ne serait-ce pas dû à l'imprécision fondamentale de l'écriture musicale primitive bien incapable malgré l'accumulation de signes et de lettres de fournir les informations nécessaires à leur interprétation ? Il faut reconnaître que la transcription sur le papier d'un ensemble aussi complexe et dynamique qu'une suite de sons n'est pas une mince affaire ! Nous sommes, en fait, en présence d'hypothèses qu'ils présentèrent l'un et l'autre comme des certitudes.

Il est enfin très troublant que Dom Cardine ait systématiquement évité de "se frotter" à Dom Mocquereau lequel publia les résultats de ses recherches soixante dix ans auparavant. Il eût été si simple de reprendre ses exemples, de les analyser et de dire en quoi ils n'étaient pas recevables. (13)

Quoiqu'il en soit, le choix entre l'interprétation de Dom Mocquereau et celle de Dom Cardine n'est pas à la portée du premier chef de chœur venu, et St Pie X n'est plus là pour trancher.

La seconde conclusion est plus importante

Dom Cardine avait dit que son *second livre (Première année de chant grégorien)*, était vraiment la base de tout, parce qu'en une vingtaine de pages il y traitait du rythme grégorien. Et il avait bien raison, car sans rythme il n'y a plus de musique et plus de texte !

C'est en pensant à cela que nous avons intitulé ce paragraphe : LE MIROIR AUX ALOUETTES. Et c'est bien ce rôle que le premier livre, la *Sémiologie grégorienne*, joue inconsciemment auprès de tous ceux qui, sans connaissance rythmique solide, s'essayent à chanter "à la manière de Dom Cardine". Séduits, ils s'évertuent à interpréter chaque graphie avec soin et oublient que sans rythme il n'y a pas de vraie musique.

Nous allons donc consacrer les deux paragraphes suivants aux deux synthèses rythmiques.

IV. LES TROIS PRINCIPAUX MODES D'INTERPRÉTATION DE LA MUSIQUE GRÉGORIENNE

Dans ce quatrième paragraphe, nous ne nous intéresserons qu'à la musique. Nous avons supposé que, dans toutes les interprétations, le texte était clair, net et bien compréhensible. Le texte lui-même fera l'objet du paragraphe suivant

Le rythme musical d'un mouvement sonore est la manière selon laquelle l'intelligence met de l'ordre entre ses différentes composantes :

Pour qu'il y ait rythme, il faut au moins deux éléments de même nature, mais formant contraste et, par là même, complémentaires l'un de l'autre. Ces deux éléments, ces deux

13 En complément, nous remarquerons que la méthode qu'ils ont utilisée tous les deux consistant à raisonner sur des exemples bien choisis sans trop s'appesantir sur les exemples contraires est critiquable. Qu'ils n'aient pas utilisé l'outil statistique est tout de même très surprenant !

termes dont le rythme effectue la fusion en UN mouvement, sont l'élan, la tension d'une part, et le repos, la détente de l'autre. (14)

Ces deux termes peuvent être deux notes, la première à l'arsis (élan, tension) et la seconde à la thésis (repos, détente), ou bien deux groupes de neumes, le premier à l'arsis, le second à la thésis, ou bien encore deux entités complexes comprenant chacune des notes et des syllabes. Le rythme d'une pièce grégorienne correspond à l'enchaînement de toutes les arsis et thésis déterminées par l'analyse verbale et musicale.

Nous allons maintenant présenter les trois principales "manières d'être" de la musique du chant grégorien en gardant bien en tête l'enjeu du débat, à savoir : porter le message divin dans le cœur des fidèles afin de leur permettre de le méditer.

- ▶ Lorsque le mouvement est totalement ordonné, on parlera de MODE RYTHMÉ ;
- ▶ Lorsqu'il n'est pas du tout ordonné, on parlera de MODE IMPULSIF ;
- ▶ Le MODE SEMI-RYTHMÉ se situe entre ces deux extrêmes.

A. Le mode rythmé paléographique de Dom Mocquereau et Dom Gajard

Dom Mocquereau découvrit une particularité très remarquable de l'écriture des manuscrits, à savoir que les graphies y sont organisées en "groupes neumatiques", en "paquets de notes".

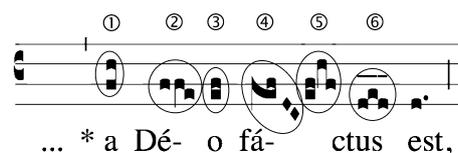
Exemples :

- Dans l'intonation de l'introït *Invocabit me*, nous trouvons :
 - deux petits « paquets » sur "In-" et "-bit" (clivis liquescentes),
 - deux notes isolées sur "-vo-" et "me",
 - un grand « paquet » sur "-cá-" (torculus resupinus).



- Incise du graduel *Locus iste*. Six « paquets » :

- | | |
|------------|---------------------------|
| ① Podatus, | ④ Porrectus subbipunctis, |
| ② Pressus, | ⑤ Scandicus flexus, |
| ③ Podatus, | ⑥ Torculus épiséme. |



Il étudia en outre les lois physiques du mouvement

vocal et découvrit qu'un chant ne pouvait être ordonné que si le flux sonore était **ancré** sur des notes assez rapprochées les unes des autres. Ce furent les *ictus rythmiques*, que nous appelons maintenant des *notes structurantes*, car leur fonction est bien de structurer le chant.

En rapprochant ces deux observations, Dom Mocquereau fit l'hypothèse que la première note de chacun des « paquets » était un de ces **points d'ancrage**, qu'elle était structurante.

Les trois autres types sont les premiers temps des notes longues, les notes spécifiquement indiquées comme telles dans les manuscrits et les notes modales les plus importantes.

1) Rythme local

Dans le *mode rythmé*, le mouvement sonore passe avec légèreté d'une *note structurante* à la suivante, les autres notes légères sont dites *ornementales*. Notes structurantes et notes ornementales sont des « éléments de même nature, mais formant contraste et, par là même, complémentaires l'un de l'autre » dont il a été question dans la définition du rythme de Dom Cardine ci-dessus. Lors du passage sur une note structurante, le chant se charge d'assez d'énergie pour rejoindre la note structurante suivante soulevant légèrement les notes ornementales. Savoir reconnaître quelles sont les *notes structurantes* et quelles sont les *notes ornementales* est donc de toute première importance.

Exemple : Les notes structurantes que nous avons repérées d'un petit trait vertical placé soit au-dessous soit au-dessus la note, sont le *sol* de "In-", le *sol* de "-cá-", la *la* de "-bit" et le *sol* de "me" (cette dernière note est structurante en tant que note longue et pour raison modale).

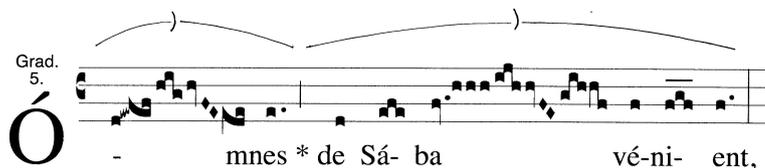


Le *rythme local* est dit *local* parce qu'il se situe au niveau des petits "groupes neumatiques" et des syllabes.

2) Rythme global ou phrasé

Dom Mocquereau alla plus loin dans son observation des manuscrits et trouva que les *notes structurantes* situées au début et en fin des incises étaient encore plus structurantes que les autres et déterminaient un *rythme global*, autrement appelé "phrasé". Ce *rythme* est dit *global* parce qu'il se situe au niveau global de l'incise, du membre, de la phrase et non plus au niveau du petit "groupe neumatique" et de la syllabe.

Exemple :

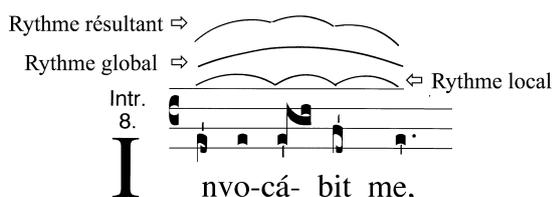


Ces périodes, "Omnes" d'une part et "de Saba venient" de l'autre, sont toutes les deux animées d'un *rythme global* représenté par l'arc de courbe au-dessus de la portée.

3) Le mode rythmé complet (le texte étant mis à part ici)

Le *mode rythmé effectif* correspond à la **fusion** en un seul *rythme* du *rythme local* et du *rythme global*. Le mouvement sonore passe ainsi d'une note structurante à la note structurante suivante en entraînant légèrement au passage les notes ornementales (*rythme local*) tout en suivant les tensions et les détentes du phrasé (*rythme global*).

Exemple :



Ce *mode rythmé* ne peut présenter d'intérêt en chant grégorien que s'il tient compte des graphies des manuscrits. Lorsque l'interprétation est fidèle aux manuscrits, on parle de **mode rythmé paléographique**. Ce mode rythmé paléographique est celui auquel les enregistrements du chœur de Solesmes, sous la direction de Dom Gajard, nous ont habitués. Pour chanter selon ce mode, faut-il encore ne pas se contenter de l'édition vaticane de nos livres, mais utiliser systématiquement les manuscrits (triplex).

* * *

Dans les deux paragraphes suivants, nous allons décrire trois autres modes en prenant en référence le *mode rythmé paléographique* de Dom Mocquereau et Dom Gajard :

- le *mode impulsif*,
- le *mode impulsif paléographique*,
- le *mode semi-rythmé paléographique* de Dom Cardine.

Voici un tableau qui résume ce qui va être expliqué :

Les composantes musicales sont seules prises en compte	Rythme global	Rythme local	Paléographie
Mode rythmé de Dom Mocquereau/Dom Gajard	OUI	OUI	OUI
Mode impulsif (non musical)	NON	NON	NON
Mode impulsif paléographique (non rythmé)	NON	NON	OUI
Mode semi-rythmé de Dom Cardine	OUI	NON	OUI

B. Le "mode impulsif" et "mode impulsif paléographique"

Lorsqu'un choriste débutant abandonné à lui-même prend son "Paroissien" et commence à chanter, seule la mélodie lui importe ; il solfiera donc tous les intervalles avec courage jusqu'à obtenir une mélodie bien juste. Quel chant produira-t-il ? Chacune des notes qu'il émettra se présentera sous la forme d'un petit événement sonore individuel qui ne se différenciera des autres qu'en fonction de sa hauteur mélodique et éventuellement de son timbre. En effet, notre chanteur débutant, très absorbé par la recherche de la justesse des intervalles, les a toutes émises avec la même intensité et la même durée. Elles se présentent donc comme de petites impulsions, chacune d'elle ayant juste l'énergie suffisante pour conduire le son à la note suivante. **Son chant est impulsif.**

Le mode impulsif pur est donc essentiellement celui des débutants ou des incompetents parce qu'ils ne savent pas faire autrement. Ce défaut apparaît parfois dans le chant des chœurs de paroisses qui suivent l'interprétation de Dom Mocquereau et Dom Gajard, mais n'ont pas encore une suffisante maîtrise du mode rythmé. Sorte de chapelet de notes, ce chant est peu musical. Un *mouvement* sonore est, certes, ainsi créé, mais monotone, suite d'impulsions toutes identiques. La fin du chant grégorien étant d'ouvrir les cœurs pour y déposer le texte sacré, une telle absence d'expression musicale n'est pas vraiment satisfaisante.

C'est bien pourquoi le seul chant grégorien impulsif acceptable est celui qui s'attache à interpréter scrupuleusement chacune des graphies des manuscrits. On parlera alors de *mode impulsif paléographique*. Le chant obtenu reste dépourvu de rythme, certes, mais l'expressivité propre des graphies supprime toute monotonie. On peut trouver quelques passages en *mode impulsif paléographique* dans le film *Le chant perdu de Grégoire* de Amalia Escriva interprétés par Dominique Vellard.

C. Le mode semi-rythmé paléographique de Dom Cardine

Ce mode d'interprétation comprend deux composantes :

- il est rythmé de façon globale (sans rythme local) selon les petites courbes dessinées au-dessus de la portée (fig. ci-dessous) que Dom Cardine appelle des *entités mélodiques indivisibles*. En principe seules sont structurantes la première et la dernière note de chaque rythme, les autres étant légères.

Exemple extrait du graduel *Justus ut palma* : (15)



- il est expressif grâce à la reproduction sonore de tous les signes paléographiques lus dans le manuscrit (triplex).



Prenons par exemple la premier de ces trois rythmes globaux. Il comprend deux notes structurantes et quatorze notes ornementales (les notes de coupure sont aussi considérées par Dom Cardine comme expressives et donc légères). Par suite, seul un soliste ou un chœur profes-

sionnel très exercé peuvent chanter autant de notes légères successives. En conséquence, soit le chœur structure d'autres notes, soit une impulsivité sous-jacente subsiste.

Nous montrerons dans le paragraphe suivant que ce mode est celui qui correspond à l'enseignement de Dom Cardine

Remarque : Dans les interprétations en *mode semi-rythmé paléographique*, on trouve souvent des passages en *mode rythmé* et des passages en *mode impulsif paléographique*.

V. LE RYTHME DU MOT LATIN À LA RACINE DE CHACUNE DES DEUX THÉORIES

A. L'enseignement de Dom Mocquereau

La plupart des mots latins sont affectés d'un accent tonique et, pour les plus longs d'entre eux, d'un ou de plusieurs accents secondaires. Ceux-ci sont de même nature que l'accent tonique, mais d'importance moindre, et ont pour fonction de le préparer (un accent secondaire - AS - est d'autant plus semblable à l'accent tonique - AT - qu'il en est plus proche). Les syllabes non accentuées sont dites atones.

Exemples :

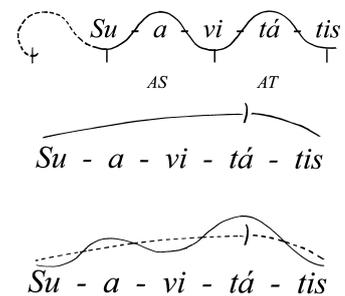
<i>syll.</i> <i>atone</i>		<i>syll.</i> <i>atone</i>		<i>syll.</i> <i>finale</i>		<i>syll.</i> <i>atone</i>		<i>syll.</i> <i>atone</i>		<i>syll.</i> <i>atone</i>		<i>syll.</i> <i>finale</i>
	AS		AT				AS		AT			
Su - a - vi - tá - tis				Mi - se - ri - có - rdi - a								

L'effet de contraste entre les syllabes accentuées et les syllabes atones crée deux types de rythme : (16)

- contraste **local** entre une syllabe accentuée et les syllabes atones qui l'entourent. (17)
- contraste **global** entre la première et la dernière syllabe du mot autour de l'accent tonique.

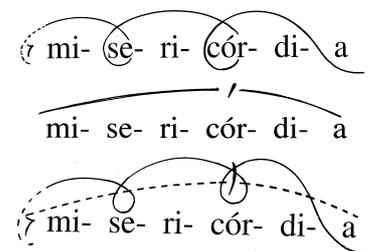
Exemple 1 : Spondée de plus de trois syllabes

- Le rythme local se présente sous forme d'une ondulation autour des syllabes accentuées et atones.
- Le rythme global correspond à une phase de tension depuis la première syllabe jusqu'à l'accent tonique et à une autre de détente depuis cet accent jusqu'à la dernière syllabe.
- Le rythme résultant est la combinaison du rythme global et du rythme local.



Exemple 2 : Dactyle de plus de quatre syllabes

- Le rythme local se présente sous la forme de boucles successives qui ensèrent les syllabes.
- Le rythme global est de même nature que celui de l'exemple 1.
- Le rythme résultant est la combinaison du rythme local et du rythme global.



B. L'enseignement de Dom Cardine

Sur les trente-quatre pages de sa *Première année de chant grégorien* à propos du rythme grégorien, cinq sont consacrées à essayer de démontrer l'affirmation suivante :

Les accents secondaires n'ont pas d'existence par eux-mêmes, (18)

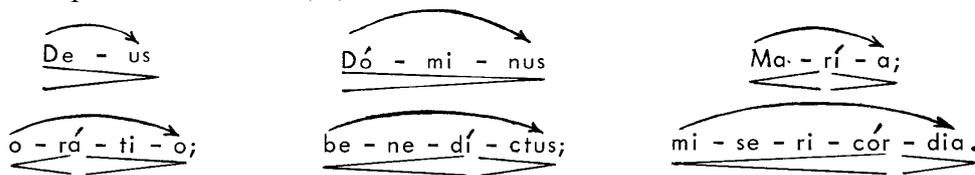
16 Relire la définition du rythme en page 9.

17 Spondée tonique : tout mot latin accentué dont l'accent tonique affecte l'avant-dernière syllabe (pénultième) est appelé *spondée tonique*.
Dactyle tonique : tout mot latin accentué dont l'accent tonique précède l'avant-dernière syllabe (antépénultième) est appelé *dactyle tonique*.

18 *Première année de chant grégorien*, chap. VI, n° 107, p. 62 et 63.

avec pour conclusion, *ou bien les accents secondaires n'existent pas, ou bien ils n'ont pas de place fixe* (19). En conséquence - mais Dom Cardine ne le précise pas - le rythme local tel qu'enseigné par Dom Mocquereau n'existe pas non plus. Ainsi, selon Dom Cardine, **la seule et unique composante rythmique du mot est globale**, c'est le phrasé.

Exemples donnés par Dom Cardine (20) :



C. Comparaison

Choisissons le mot le plus long : *misericórdia*.

Dom Mocquereau		Dom Cardine
	Rythme local	Néant
	Rythme global	
	RYTHME RÉSULTANT	

• Dom Mocquereau

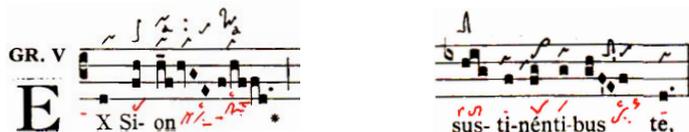
Il se présente comme une liane (le rythme local) qui s'enroule autour du rythme global. Le rythme résultant permet d'émettre chaque syllabe avec ses qualités propres de syllabe accentuée ou atone dans un mouvement de convergence en direction de l'accent tonique. (21)

• Dom Cardine.

Le mouvement sonore croît de façon régulière depuis la première syllabe jusqu'à l'accent tonique pour décroître ensuite. Les syllabes, légères, sont émises sans autre rythme que le phrasé.

VI. LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN SYMBOSE, DU TEXTE ET DE LA MUSIQUE

Pour comprendre facilement ce qui va suivre, vous devez garder en tête le tableau de comparaison ci-dessus (page précédente), et suivre les raisonnements sur les figures. Nous avons choisi deux exemples extraits du graduel *Ex Sion* et de l'introït *Da pácem* :



A. Les points communs entre les deux enseignements

1. Le mot latin est "forme" de la mélodie grégorienne. Dom Cardine l'exprime très bien : « La mélodie et sa notation sont dans les anciens manuscrits en dépendance du texte, "informées" par lui, modelées par lui. ». (22)

19 Pour illustrer sa thèse, Dom Cardine s'est exclusivement intéressé à la manière selon laquelle les mélodies pouvaient ou non illustrer d'éventuels accents secondaires.

20 p. 34 et 35.

21 Dom Mocquereau s'appuie d'abord sur les études philologiques et ne va chercher de confirmation mélodique qu'à postériori.

22 Dom Cardine, *Première année de chant grégorien*, chap. IV § 1.

2. La mélodie grégorienne, comme le mot latin, comporte un *rythme global* c'est-à-dire une tension depuis la note de départ jusqu'au pôle, suivie d'une détente qui aboutit à la note finale. On le dessine sous forme d'un arc de cercle dont le pôle coïncide, lorsque cela est possible, avec l'accent verbal. Pour Dom Mocquereau ces rythmes globaux délimitent des *incises*, et pour Dom Cardine des *entités mélodiques indivisibles*, la différence est mineure.

GR. V
E
X Si- on

Rythme musical global

3. Dom Mocquereau et Dom Cardine estiment que le chant doit tenir compte des spécificités graphiques des manuscrits. Mais ainsi que nous l'avons vu dans les quatre exemples du paragraphe III, nos deux sémiologues, comme on les appellerait maintenant, ont des interprétations parfois identiques et souvent différentes. C'est le prix à payer pour transformer les signes graphiques en subtilités sonores. En fait, avec un peu de métier, on passe assez facilement d'une interprétation à l'autre.

Par conséquent, Dom Mocquereau et Dom Cardine sont en accord sur les points suivants :

- ▶ le texte doit être clair et intelligible c'est-à-dire que les syllabes sont émises avec leur intensité propre (rappel : pour Dom Cardine, les accents secondaires n'existent pas),
- ▶ la mélodie doit être affectée d'un phrasé musical (rythme global),
- ▶ chaque note doit bénéficier de l'expression indiquée par le manuscrit (triplex).

Ces trois caractéristiques rythmiques communes définissent assez bien le rythme du chant selon Dom Cardine.

Remarque : dans ce survol des caractéristiques rythmiques, il en faut ajouter une supplémentaire propre au chant interprété selon l'enseignement de Dom Cardine.

En 2003, j'eus la chance de pouvoir participer au *Stage international de chant grégorien* de Fontevraud sous la direction de Dom Daniel Saulnier. Je me souviens très bien d'une remarque qu'il nous fit, et qui, à l'époque, m'avait choqué : « *En chant grégorien, vous ne devez pas craindre la syncope.* » En replaçant ceci dans le contexte de l'enseignement de Dom Cardine où toutes les graphies à l'unisson sont répercutées (*pressus, strophæ, trigons, oriscus à l'unisson*, etc.), et où la théorie des trois valeurs conduit à des variations rapides de durées, c'était dire qu'il fallait accepter une certaine dose d'impulsivité résiduelle.

Voyons maintenant en quoi les rythmes de Dom Mocquereau et de Dom Cardine diffèrent.

B. Une composante rythmique supplémentaire chez Dom Mocquereau : le rythme musical local

Rappelons ce nous avons vu au paragraphe IV A.

Selon Dom Mocquereau, le mot étant *forme* de la mélodie, il existe un *rythme musical local* à l'exemple du *rythme verbal local*. Plus précisément, la mélodie comporte de nombreuses notes structurantes (au moins une par neume). D'une note structurante à la suivante, un rythme musical local est créé constitué de multiples petites arsis et thésis.

En conséquence, le *rythme du chant* selon Dom Mocquereau est une synthèse entre trois rythmes constitutifs : le *rythme verbal*, le *rythme musical local* et le *rythme musical global*.

Exemples :

GR. V
E
X Si- on

Rythme musical local

① "Ex Sion"

The image shows three musical staves for the phrase "Ex Sion". Each staff is labeled "GR. V" and "E". The first staff, "Rythme global", shows a long horizontal line above the notes, indicating a continuous flow. The second staff, "Rythme local", shows a wavy line above the notes, indicating rhythmic fluctuations. The third staff, "Rythme résultant du chant", shows a dashed line above the notes, indicating a specific melodic contour. The lyrics "X Si- on" are written below the notes, with red markings indicating accents and phrasing.

② "sustinéntibus te"

The image shows three musical staves for the phrase "sustinéntibus te". Each staff is labeled "GR. V" and "E". The first staff, "Rythme global", shows a long horizontal line above the notes. The second staff, "Rythme local", shows a wavy line above the notes. The third staff, "Rythme résultant du chant", shows a dashed line above the notes. The lyrics "sus- ti-nénti-bus té," are written below the notes, with red markings indicating accents and phrasing.

C. Résumé

Dom Mocquereau considère que le mouvement sonore d'une incise est ordonné par un *rythme verbal* et un *rythme mélodique* qui lui-même possède deux composantes, l'une locale et l'autre globale, toutes deux solidement ancrées sur les notes structurantes. Le mouvement va d'une note structurante à la suivante en entraînant les légères notes ornementales grâce aux petites arsis et thésis (rythme local) tout en suivant la courbe du phrasé (rythme global). De plus, les notes sont chantées de façon *expressive* selon les graphies des manuscrits. C'est le *mode rythmé paléographique* de Dom Mocquereau/Dom Gajard décrit en IV A.

"A contrario", selon Dom Cardine, le rythme du mot latin ne comporte qu'une seule composante, celle du rythme global à l'exclusion de tout rythme local. Par suite, l'*entité mélodique indivisible*, à l'image du mot, ne comportera pas d'autre rythme mélodique que le rythme global à l'exclusion de tout rythme local. De plus, les notes sont chantées de façon *expressive* selon les graphies des manuscrits. C'est ce que nous avons appelé au paragraphe IV C le *mode semi-rythmé paléographique*.

Or du *fa* de "Ex-" au *fa* de "-on" (*Ex Sion*), ou du *la* de "sus-" au *ré* de "te" (*sustinéntibus te*), il y a 13 notes. Sans note structurante intermédiaire, ce chant constitué uniquement de notes ornementales légères n'est accessible qu'aux solistes ou aux chœurs ayant une excellente technique vocale (*Vox clamantis* de Jaan Eick Tulve par exemple) sous peine d'impulsivité.

En somme, ces deux théories ont pour origine deux conceptions différentes du rythme du mot latin. À L'IMAGE DES GÉOMÉTRIES EUCLIDIENNE ET NON EUCLIDIENNE, ELLES ONT LEUR IMPECCABLE LOGIQUE PROPRE, MAIS DES BASES DIFFÉRENTES ET DONC DES RÉSULTATS DIFFÉRENTS, ET NE SONT QU'ASSEZ DIFFICILEMENT CONCILIAIBLES.

CONCLUSION

Dans cette étude, nous nous sommes attachés à ne comparer ces deux interprétations que du point de vue rythmique. C'est tout à fait à dessein. Le rythme c'est la vie de la musique. Quand le chant vit, il est possible de lui ajouter beaucoup d'expressivité, mais s'il ne vit pas... rien ne sert de lui ajouter quoi que ce soit !

Au chant grégorien, l'Église a confié la très importante mission d'aider les fidèles à méditer les textes sacrés grâce à la puissance du chant, « *pouvoir si fort de pénétration dans les zones*

les plus intérieures de la personnalité » (23). Il doit donc être un vecteur effacé, mais efficace de la parole de Dieu. C'est bien en ce sens que l'on peut dire qu'il est prière contemplative.

C'est en raison de cette mission que nous restons fidèles aux principes rythmiques de nos maîtres Dom Mocquereau et Dom Gajard. Nous estimons, en effet, que leur interprétation permet :

- Une meilleure adaptation à la prière contemplative grâce au calme intérieur qu'induit le *mode rythmé*.
- Une meilleure intelligibilité du texte grâce à la présence de nombreuses notes structurantes et au rythme local associé.

Deux autres raisons supplémentaires méritent d'être citées :

- La possibilité de tenir compte de toutes les particularités des graphies des manuscrits.
- Une meilleure adaptation aux chorales d'amateurs en raison de l'existence et de la précision de la structure.

Cela dit, nous comprenons tout à fait que d'autres aient fait le choix inverse.

Nous précisons en outre un point important évoqué rapidement au cours de l'exposé. Bien que Dom Gajard ait réussi à produire un chant admirable en n'utilisant que les partitions de l'Édition vaticane, il ne serait pas raisonnable aujourd'hui de se contenter de cette édition trop défectueuse. Un chef de chœur, au moment où il prépare sa messe, doit avoir son Triplex en permanence sous les yeux pour modifier les neumes imparfaitement transcrits et enrichir ses partitions de nombreux signes expressifs... les *médiévaliser* en somme !

Philippe Béviard
Professeur au Centre Grégorien St Pie X

23 *Les mystères du royaume de la grâce* — Tome II — II. Énoncés de la Foi, théologie, oraison liturgie — § *La poésie de la prière liturgique, moyen de formation et de guérison.*

Extrait de “*La contemplation des saints*” de R.-TH. Calmel, in “*Primauté de la contemplation*”, pages 170 et 171. Édition Itinéraires ; Dominique Martin Morin, 1963 (les passages soulignés l’ont été part nos soins).

*La contemplation des saints est une connaissance de Dieu en tous points surnaturelle ; **non pas acquise et abstraite comme le savoir théologique, mais expérimentale et infuse** ; gracieusement donnée par l'Esprit de Dieu à l'âme habitée par Dieu, l'âme en état de grâce qui marche en vérité vers la perfection de l'amour.*

***Cette connaissance est expérience et saveur** ; expérience aride ou consolée, mais toujours en définitive pacifiante ; elle se réalise en même temps que la foi — rendue pénétrante par la connaturalité d'amour et par l'action des dons du Saint-Esprit. La contemplation des saints suppose quatre données inséparables : premièrement l'habitation de la Trinité dans l'âme en état de grâce, (...) Deuxièmement la charité avec la connaturalité qu'elle établit avec Dieu, (...) troisièmement la foi quatrièmement l'action des dons du Saint-Esprit par lesquels Dieu s'empare de l'âme pour lui faire exercer la foi et toutes les vertus d'une manière digne de lui. Cette contemplation des saints, qui présuppose la purification de l'âme, cette contemplation mystique peut revêtir bien des formes selon les caractères, les âges, les charismes, les états et les fonctions : typique et manifeste, atypique et voilée, accompagnée de miracles ou toute simple et dépouillée*

*Si le terme de contemplation, inconnu des Écritures et tiré de la philosophie grecque, s'est imposé très vite à la tradition chrétienne, c'est parce qu'il traduisait convenablement, à condition de le repenser selon l'analogie de la foi, l'une des réalités centrales de la Révélation ; **c'est parce que les profondeurs de la vie théologale demandaient à s'exprimer en termes non pas d'activité au dehors mais de contemplation**, On m'objecte souvent : « Il suffit de parler de charité. Parler de silence, de solitude avec Dieu, de recueillement, d'oraison, de contemplation enfin, c'était peut-être excellent pour les vénérables solitaires de la Haute-Egypte au temps de Constance ou de Théodose mais cela ne vaudrait rien pour les chrétiens du XX^e siècle qui, eux, se doivent d'être “présents au monde” ». **Mais le chrétien doit d'abord être présent à Dieu**, autant sinon plus à l'époque forcenée des grands empires technocratiques que dans les siècles moins agités de Constance ou de Théodose. C'est par la charité, la charité née de la foi, que le chrétien est présent à Dieu. (...) « Voici que je me tiens à la porte et je frappe. Si quelqu'un écoute ma voix et ouvre la porte, j'entrerai chez lui, je souperai avec lui, et lui avec moi. » (Apoc. III, 20.) **Ne voyez-vous pas qu'il serait impossible d'évoquer, même de loin, ce mystère d'intimité divine si l'on osait exclure le recueillement, l'oraison et le silence ?***

