

LE CHANT MONASTIQUE AU XI^e SIÈCLE: LE CHANT GRÉGORIEN. LE VÉCU À L'ABBAYE DE SAINT-TROND

PAUL TOMBEUR

UDC: 27-788(493)¹⁰"
27-534(493)¹⁰"

Review

Manuscript received: 25. 10. 2016.

Revised manuscript accepted: 07. 02. 2017.

DOI: 10.1484/J.HAM.5.113705

P. Tombeur
rue Haut Chemin, 31
B - 1370 Lathuy
Belgique
paul.tombeur@CTLO.net

It is important to have a clear understanding of the monastic day, ordered by all the offices specified by the Rule of St. Benedict. However this does not say anything specific about chant. We are referring to Gregorian chant, 'the chant known as Gregorian', whose history is briefly traced. This highlights the importance of a geographical area corresponding to present-day Belgium and the southern regions of Belgium, with Metz as centre, where Bishop Chrodegang played a leading role. For centuries all chant was performed using memory alone, for there was no musical notation. The ninth century will see the development of neumes, as simple memory aids, like tropes. Only in the eleventh century, especially with Guido d'Arezzo, will the designation of notes and writing on staff lines appear. Only then can one sing what one reads. This study then focuses on the Benedictine monastery of St Trond where musical annotation was introduced at the end of the eleventh century by Rudolph of St Trond. The question is how Gregorian chant was performed at St Trond. One cannot avoid the question of the possible contrasts between the beauty of the liturgical chant and the many troubles that gripped the abbey at the time. A question valid for the eleventh century: a question of contrast valid for our time. Like the romanesque art of its time, this chant was of the eleventh century and remains forever the meeting point of the human and the divine.

Keywords: The monastic office, Gregorian chant, Belgium, Metz, musical notation, Rudolph of St Trond.

Caelum ubi est musica
«La musique est d'un autre monde»¹

Le sujet que les organisateurs du colloque m'ont demandé de traiter, le chant dans les monastères d'Occident au haut moyen âge, devrait faire l'objet d'un séminaire de toute une année. Il me faut donc considérablement résumer tout ce qu'il faudrait dire, d'autant plus que l'on a beaucoup étudié et publié ces dernières années sur la musique médiévale et tout ce qui en relève, comme notamment ce qui a trait à la mémorisation. Le monastère est un lieu de conversion, de fuite du monde, un lieu de prière pour ainsi dire incessante, la nuit et du matin au soir: les psalmodies s'enchaînent les unes aux autres et s'y accrochent des antiennes, des pièces de plus en plus développées, des hymnes. Temps de récitation, de psalmodie, de cantillation, c'est-à-dire de récitation chantée, de chant et de silence. Tout est centré sur la Parole même de Dieu. *In principio erat uerbum, in principio erat sermo*: c'est du même coup, de manière immédiate, la rencontre du Verbe et de la musique². En arrière-plan de l'histoire passionnante de la musique occidentale, écrivait dom Daniel Saulnier, «on pressent une question théologique d'envergure. Le Verbe, venu d'en haut, et la musique des hommes entretiennent un rapport d'alliance».

Le texte dominant pour l'histoire monastique d'Occident est bien sûr la Règle de Benoît de Nursie. S'il faut mentionner la Règle du Maître, c'est, selon les recherches menées au cours du siècle dernier, pour rappeler que cette

règle a inspiré dans sa première version la Règle de Benoît, et qu'elle s'en est ensuite inspirée dans sa version définitive datée des années 560. Quant au courant irlandais, bien présent en Occident au VII^e siècle et par-delà, il est reflété particulièrement par Colomban de Luxeuil, dont la *Regula monachorum* date précisément du VII^e siècle. Cette règle fut par la suite progressivement abandonnée et ce fut la Règle de Benoît qui fut imposée par Louis le Pieux au IX^e siècle à tous les monastères de l'Empire carolingien, c'est-à-dire en fait aux monastères de l'Europe occidentale. Ce fait fut ratifié au synode d'Aix-la-Chapelle en 817. Le principal artisan de cette décision doit être rappelé ici: Benoît d'Aniane, l'auteur de la *Concordia regularum*, mort en 821³.

Dans la Règle de Benoît, l'importance primordiale de la liturgie est soulignée sans ambages: *nihil operi Dei praepo-natur* (43, 3). Assez curieusement, on ne constate la reprise de cette maxime de base que chez Donat de Besançon dans sa *Regula ad uirgines*, Benoît d'Aniane et Rathier de Vérone ou de Liège, comme quoi des réalités maîtresses, profondément vécues, peuvent n'être exprimées dans les textes qu'exceptionnellement. C'est là une constatation qu'on est souvent amené à faire: l'essentiel se vit, mais ne se dit ou ne se répète pas nécessairement.

La musique est une partie intégrante de la liturgie. Comme le souligne Albert Seay, la musique demeure «la ser-

¹ L'expression se lit chez Albert de Saxe dans ses *Quaestiones in Aristotelis de caelo*: «anima originem sumpsit ex caelo ubi est musica» (2, 16). C'est un appel à la transcendance auquel veut répondre le lieu monastique, objet de notre étude. La citation française est de VI. JANKELEVITCH, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, 1983, p. 18. Pourquoi n'y joindrais-je pas cette belle dédicace de Jean-Yves Clément: «À la musique et à ceux qui la prennent au ciel pour la donner à tous?». Cfr. J.-Y. CLÉMENT, *Glenn Gould ou le Piano de l'esprit*, Paris, 2016. Glenn Gould se situait bien dans la *uita contemplatiua*.

² Cette expression reprend le titre d'une belle communication de Dom Daniel SAULNIER, *Le Verbe et la musique*, in O. Cullin (éd.), *La place de la musique dans la culture médiévale*, Turnhout, 2007, p. 39-45.

³ Cfr. *Benedicti Anianensis Concordia regularum*, éd. P. Bonnerue, *Corpus christianorum, Continuatio mediaevalis*, 118-119, Turnhout, 1999. «Nous avons toujours considéré la *Concordia* comme un des textes les plus importants de l'histoire monastique. Cette œuvre est une compilation de la collection presque complète des anciennes règles monastiques latines connues à ce jour. Elle fournit ainsi une 'documentation de base, à quiconque veut étudier tel ou tel thème' de la législation monastique entre 400 et 800» (*Avant-propos*, p. 7).

vante de l'Église qui régit le monde médiéval dans son entier: elle développe ses propres possibilités dans une relation de parfait équilibre avec ses fonctions»⁴. On ne manquera pas d'ajouter immédiatement cette remarque du musicologue Luca Ricossa: «Plus on se plonge dans l'histoire du chant ecclésiastique, plus on se rend compte de son incroyable complexité»⁵. Quoi qu'il en soit, la base fondamentale est la psalmodie, simple et alternée, qu'accompagnent les antiennes, puis les hymnes, le tout étant ordonné selon les heures de la nuit et du jour, de matines à complies. Cette psalmodie est incontestablement un héritage juif fondamental.

La Règle de Benoît détermine huit offices: les vigiles pendant la nuit que nous appelons les matines et les sept offices du jour, nombre qui trouve sa source dans le Psaume 118 au verset 164: *Septies in die laudem dixi tibi*. Ce *septenarius* comprend les matines que nous appelons laudes, en début de jour, prime, les trois heures du jour, dites les petites heures, à savoir tierce, sexte et none (9, 12 et 15 heures), vêpres au coucher du soleil et complies à la fin du jour. Benoît spécifie à chaque fois les psaumes retenus et leur ordre. Le cadre général est conçu de telle manière à ce que l'on récite les 150 psaumes en une semaine.

La poésie biblique, qui se complète par d'autres pièces poétiques, remplit donc et nourrit l'ensemble des journées du début à la fin de l'année. Simplicité et beauté y sont merveilleusement associées. Aussi n'est-il pas étonnant que le regretté dom Jean Leclercq ait intitulé le dernier chapitre de son remarquable ouvrage au titre significatif *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, «le poème de la liturgie»⁶. Bien entendu, les psaumes, comme une multitude d'autres textes, sont connus par cœur. On se rappellera ici la belle expression latine pour exprimer le 'par cœur': *cordetenus*, 'jusqu'au cœur', ce qui est bien différent de ce qui se dit en néerlandais dès le moyen âge, 'van buiten', c'est-à-dire du dehors. «Pour les anciens – remarque Leclercq –, méditer c'est lire un texte et l'apprendre 'par cœur' au sens le plus fort de cette expression, c'est-à-dire avec tout son être: avec son corps, puisque la bouche le prononce, avec la mémoire qui le fixe, avec l'intelligence qui en comprend le sens, avec la volonté qui désire le mettre en pratique»⁷. C'est là une «activité fondamentale de la vie monastique». Dans les monastères de cisterciens réformés, dits trappistes, en tout cas, l'apprentissage par cœur a été maintenu comme une obligation faite à tout novice, jusqu'au milieu du XX^e siècle. C'est bien ainsi que la prière commune et la prière secrète des moines sont tout entières et de multiples façons soutenues par la poésie biblique: louange, requête, espoir et cri de désespoir, contemplation, désolation, jubilation, attente,

désir et humble attente, désir de transcendance, ouverture au divin, abandon aussi et silence.

Mais quelle était la manière de réciter les psaumes aux offices à l'époque qui retient ici notre attention? Il n'y a dans la Règle à ce sujet qu'un très bref chapitre, le dix-neuvième *De disciplina psallendi*. Ce chapitre ne donne que des indications de type dévotionnel. Il s'agit de croire à l'omniprésence divine et de vivre de la sorte l'*opus diuinum*: «Ideo semper memores simus quod ait propheta: 'Seruite Domino in timore' et iterum: 'Psallite sapienter' et: 'In conspectu angelorum psallam tibi'. Ergo consideremus qualiter oporteat in conspectu diuinitatis et angelorum eius esse, et sic stemus ad psallendum ut mens nostra concordet uoci nostrae».

Si l'on cherche à savoir ce qui était chanté et comment, ce qui, d'autre part, était simplement dit, on constate que *canere* ou *cantare* et *dicere* se situent au même plan. Citant ce qu'a écrit Leo Treitler⁸, Marie Formarier note que «le verbe 'parler' et le verbe 'chanter' sont interchangeables». «Les exemples illustrant la confusion ou plutôt l'équivalence entre '*dico*' et '*cano*' sont innombrables»⁹. Ceci est confirmé par l'utilisation répétée des moyens électroniques qu'offre l'ensemble des bases de données textuelles latines constituées au 'Centre *Traditio Litterarum Occidentalium*' (CTLO) à Turnhout au siège du *Corpus Christianorum*.

La *Regula Magistri* ne nous en dit pas plus dans son chapitre propre *De disciplina psallendi*. En dehors de la Règle de Benoît, on sera déçu par bien des imprécisions que contiennent d'autres textes, tels les Coutumiers monastiques qui vont par ailleurs se développer de plus en plus. Il faudrait poursuivre la recherche et passer en revue la longue liste des termes susceptibles de nous donner des informations. On devrait ainsi prendre en compte la liste de *Verba canendi* qu'a dressée Gunilla Iversen¹⁰.

Ce qui peut nous paraître étrange, c'est que dans la Règle il n'est guère question de la célébration eucharistique. Y est particulièrement abordé le problème posé par des prêtres qui désirent entrer au monastère et par ceux qui y demeurent. Il appartient à l'abbé de décider s'ils peuvent célébrer. Il semble bien que cette situation ne changera vraiment qu'à partir du XII^e siècle. À vrai dire, le silence quant à l'eucharistie ne nous étonne en fait que parce que nous oublions qu'il s'agit d'une règle de moines et que les moines ne sont pas des clercs. Comme le remarque dom Jean Leclercq, à partir de la seconde partie du XII^e siècle – et seulement alors –, il y a «une évolution, que l'on serait tenté de caractériser comme clunisienne», celle-ci «fait que les *missarum sollemnia* l'emportent peu à peu, dans certains milieux cisterciens, sur la psalmodie»¹¹.

⁴ A. SEAY, *La musique du moyen âge*, trad. Ph. Sieca, Arles, 1988, p. 247.

⁵ L. RICOSSA, *Du chant romain au chant grégorien. Commentaires sur le livre de Philippe Bernard*, janvier 2004, disponible sur le Web, conclusion (<http://lrs.perso.neuf.fr/lect/bernard.html>). Voir par ailleurs l'ouvrage de PH. BERNARD, *Du chant romain au chant grégorien (IV^e-XIII^e siècle)*, Paris, 1996.

⁶ J. LECLERCQ, *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du moyen âge*, 3^e éd. corrigée, Paris, 1990. On n'insistera jamais assez sur la nécessité de lire et de relire cet ouvrage qu'il n'a pas son pareil.

⁷ Ibidem, p. 23.

⁸ L. TREITLER, *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford, 2003, p. 330.

⁹ Cfr. M. FORMARIER, *Entre rhétorique et musique. Essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Turnhout, 2014, p. 120-121.

¹⁰ Cfr. G. IVERSEN, *Le son de la lyre des vertus. Sur la musique dans la poésie liturgique médiévale*, in *La place de la musique*, op. cit. (n. 2), p. 67-69.

¹¹ J. LECLERCQ, *Le sacerdoce des moines*, in *Irénikon*, 36 (1963), p. 18. On retiendra cette remarque intéressante à propos de Bernard de Clairvaux et qui est susceptible de nous étonner: «Parce qu'il a quitté le monde, le moine n'est plus un laïc ordinaire; mais parce que Bernard conçoit toujours le sacerdoce comme ordonné à un ministère pastoral, comme impliquant une certaine supériorité exercée sur d'autres chrétiens, il le voit, normalement, en opposition de fait avec la vie cachée et solitaire qui doit rester celle des moines. De même il considère comme allant de soi et comme 'légitime' que 'bien des fois' dans les monastères, l'on sursoie à la célébration solennelle de la messe pour aller au travail des champs et, comme il le dit, 'gérer des biens terrestres'. On sait d'ailleurs que, par exemple, à l'abbaye cistercienne de Barbeau, vers la fin du XII^e siècle, la messe n'était plus célébrée au temps de la moisson» (p. 18). La référence bernardienne est *Super Cant.*, 50, 5. Cfr. par ailleurs J. HESBERT, *S. Bernard et l'eucharistie*, in *Mélanges S. Bernard*, Dijon, 1953, p. 170.

Pour le chant au cours de célébrations eucharistiques, on est essentiellement tenu à ce que l'on connaît selon la datation des pièces conservées, que ce soit du Kyrie ou des Introïts, ou d'autres pièces liturgiques telles les séquences.

Ayant ainsi déterminé où le chant pouvait intervenir dans le cadre monastique, il faut préciser de quel chant il s'agit. Avant cela, cependant, il importe d'expliciter la région du monde européen qui fut particulièrement impliquée dans le développement du chant liturgique. Cette région constitue en quelque sorte un grand rectangle dont on trace aisément les contours. Considérons la carte de ce qui fut l'Empire carolingien, principalement celui de Charlemagne, et traçons une ligne horizontale, essentiellement dans ce qui correspond à la Belgique actuelle, qui va d'est en ouest, d'Aix-la-Chapelle à Gand. Traçons ensuite une ligne verticale descendante qui va d'Aix-la-Chapelle à Metz. Traçons enfin une ligne horizontale qui va de Metz vers la mer, avec un prolongement par-dessous jusqu'à la banlieue parisienne.

La Belgique actuelle est bien le lieu privilégié de ce cadre, avec cependant plusieurs extensions remarquables. C'est là qu'eurent lieu quantité de fondations monastiques au VII^e siècle, certaines de la mouvance de saint Colomban, comme à Gand, d'autres de la mouvance bénédictine. Celui qui fut qualifié d'apôtre de la Belgique, saint Amand, constitua sa première fondation monastique et littéraire à l'île d'Yeu. Avant 639 il s'établit à Elnone, qui va devenir le monastère d'Elnone ou de Saint-Amand-les-Eaux. Il est en relation avec Luxeuil, donc avec la branche monastique irlandaise, et va contribuer à la fondation des abbayes de Gand, Saint-Bavon et Saint-Pierre au Mont-Blandin. Quantité de fondations monastiques eurent lieu dans la zone décrite – quelque 45 –, dont 25 sur le territoire actuel de la Belgique. Parmi elles, il y eut Saint-Trond. Le fondateur Trudon était originaire de la région, mais séjourna longuement à Metz. Il fonda un monastère à *Sarchinium*, Zerkingen, qui s'appela par la suite du nom du fondateur et donna l'appellation du lieu, à savoir Saint-Trond, Sint-Truiden.

Au VIII^e siècle, le maître de cette région est le roi des Francs Pépin le Bref (714-768). Premier maire du palais et père de Charlemagne, il prit le titre royal en 751. Du point de vue de l'histoire musicale, il fut l'acteur d'un événement particulièrement important: la réception en 757 d'un orgue qui lui fut offert par l'empereur de Byzance Constantin V, ce à quoi les chroniques de l'époque, de la région décrite précédemment et bien au-delà, firent largement écho¹². Ce fut là le premier orgue connu en notre Occident.

Les auteurs anciens ont fait mention de l'orgue hydraulique, Suétone notamment ou Tertullien. Cassiodore explicite que l'instrument est «quasi turre diuersis fistulis fabricata», comme une tour composée de tuyaux divers. En 826, au temps donc de Louis le Pieux, et ce, selon les

Annales de Fulda, un moine de Venise, d'origine byzantine, construisit à Aix-la-Chapelle un orgue de ce type¹³. Si un pareil instrument a dû entrer à un moment donné dans les grandes abbayes, il n'en fut très probablement rien au XI^e siècle, en tout cas dans la région précédemment décrite. Il faut cependant noter que l'on trouve la figuration d'orgues dans des psautiers réalisés au IX^e siècle à Saint-Germain-des-Prés ou à Reims¹⁴. L'instrument du type construit à Aix-la-Chapelle, s'il est entré à l'époque dans les monastères, a dû servir pour l'enseignement de la musique. Il faut attendre le XI^e siècle pour qu'un tel instrument se compose de deux séries de tuyaux qui sonnent à l'unisson sur une octave allant de do à si. Le chant a donc dû demeurer un chant que nous appelons *a cappella*.

C'est de ce chant qu'il faut maintenant très brièvement esquisser l'histoire: le chant grégorien, qui devrait s'appeler en fait le chant dit grégorien. La qualification même de grégorien est moderne. Comme le note Jacques Chailley, «la tradition qui lui en fait honneur est aujourd'hui presque millénaire: on la trouve relatée pour la première fois vers 873 par Jean Diacre. L'ancienneté est vénérable: mais il y a quand même trois cents ans d'écart entre cette date et celle de la mort du pontife (604)»¹⁵. L'histoire du chant dit grégorien ne peut être esquissée sans que l'on n'évoque au préalable ce qui fut linguistiquement, culturellement, musicalement, le grand passage de l'Antiquité à la 'modernité'. Je résume à l'extrême, ne retenant que les traits essentiels.

Premier événement: sortie de l'Antiquité par le passage d'une écriture antique à angle aigu à une écriture 'moderne' à angle de type droit. L'écriture qu'il faut considérer est celle de base, celle de tous les jours, et non l'exceptionnelle. L'écriture d'un Cicéron ou d'un Sénèque est illisible pour qui n'a pas suivi un cours de paléographie antique. On ne voit même pas qu'il s'agit de latin! Ce qui trompe le commun des mortels (mais également bien d'autres...), ce sont les inscriptions sur pierre tout spécialement, si voyantes, si lisibles: elles ne sont pas par essence écriture, mais sculpture, écriture à deux temps. L'écriture moderne est une écriture à angle quasi droit qui correspond à la forme de nos lettres. La métamorphose de l'écriture antique en écriture moderne se situe au II^e-III^e siècle. Le lieu d'origine pourrait bien être l'Afrique du Nord, là même où va fleurir la littérature latine chrétienne.

Deuxième événement: empruntant d'emblée le nouveau système d'écriture, les chrétiens adoptèrent de même le parchemin et le codex, forme de livre qui convient à ce support d'écriture, abandonnant généralement, sauf des usages très spéciaux, la forme du rouleau: *Ecce noua facio omnia!*¹⁶

Troisième événement: l'avènement d'une forme de poésie nouvelle dont saint Ambroise témoigne du début, ainsi cet hymne:

¹² L'orgue ne fut pas le seul don que fit Byzance. Il est question de *cum aliis donis*. Parmi les liens culturels avec l'empereur de Byzance, il faut signaler ici les textes du Pseudo-Denys l'Aréopagite qui furent confiés à l'abbaye de Saint-Denis, ce qui donna lieu à leur première traduction latine due à l'abbé du lieu Hilduin. On sait quelle fortune eut en Occident la transmission de cette œuvre.

¹³ *Georgius quidam presbyter de Venetia cum Baldrico comite Foroiulense* – le comte du Frioul – *ueniens organum ydroulicum Aquisgrani fecit* (*Annales Fuldenses*, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum*, 7, Hannover, 1993, a. 826, p. 24, l. 22).

¹⁴ Cfr. J. FERRANDO, *L'orgue roman et ses techniques de jeu: fondement et évolution de l'orgue à glissières au Moyen Âge*, in W. Muller (dir.), *L'instrumentarium du Moyen Âge*, Paris, 2015, p. 105-106.

¹⁵ J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, 1950, p. 48.

¹⁶ Notons d'emblée que l'on peut ainsi continuer de diviser les grandes périodes de l'histoire européenne selon les formes de diffusion de la culture dite livresque, en retenant dans la seconde moitié du XV^e siècle l'apparition de l'imprimerie et la diffusion *urbi et orbi* d'ouvrages identiques à x exemplaires, et au XX^e siècle, l'écriture électronique et la mondialisation de la communication.

Deus creator omnium
Polique rector uestiens
Diem decoro lumine
Noctem soporis gratia.

Si cette poésie ambrosienne demeure métrique (à savoir iambique), elle donnera naissance à cette poésie nouvelle qui compte le nombre de syllabes et va engendrer la rime. Le point de départ en fut l'imitation rythmique des vers iambiques. Ambroise est mort en 367 et très peu d'hymnes déclarés communément comme ambrosiens ont en fait droit à sa signature. Le *Deus creator omnium* est dans ce cas.¹⁷ Faut-il préciser encore qu'Ambroise manifeste par rapport à son contemporain plus jeune Augustin, qui en fut tout étonné, cette autre évolution: la lecture silencieuse? Encore dans la Règle de Benoît, il est question d'une permission de lecture personnelle, mais une lecture qui ne dérange pas les autres parce qu'elle est normalement audible.

La base de ce développement est l'évolution même de la langue latine et précisément la question de l'accent latin. Martianus Capella, au V^e siècle, a admirablement parlé de l'*accentus*, 'prosôdia', c'est-à-dire *ad-cantus*: «*est accentus, ut quidam putauerunt, anima uocis* – le souffle de la parole comme une mélodie embryonnaire – *et seminarium musices* – la source de la musique, l'engendrement de la musique – *quod omnis modulatio ex fastigiis uocum* – les points culminants des paroles – *grauitateque* – leur poids – *componitur, ideoque accentus quasi adcantus dictus est*». La mélodie grégorienne va être ainsi une manifestation nouvelle dans l'histoire de la vie du latin dont le rythme prosodique est un élément constituant fondamental. Parmi les recherches et études récentes, il importe de mentionner à cet égard l'ouvrage de Marie Formarier¹⁸. L'auteur explique particulièrement dans quelle mesure la théorie du *numerus* oratoire, qu'elle analyse par ailleurs, infléchit la segmentation rythmique. Toute son étude s'efforce de décrire le passage d'une langue latine quantitative à une langue latine accentuelle et elle conclut en notant que la recherche sur le rythme latin doit «opter pour une perspective diachronique qui permette de comprendre l'articulation entre musique et rhétorique, entre Antiquité et Moyen Âge».

Après le passage du grec au latin au III^e siècle – une fois de plus on constate l'influence grecque –, des chants en langue latine divers vont progressivement apparaître de sources différentes: milanaise, bénéventine, hispanique, romaine et enfin gallicane. Le métissage du romain et du gallican va amener le romano-franc, dont le témoin musical le plus ancien date de la fin du VIII^e siècle. Telle est l'esquisse de la formation du chant dit grégorien. C'est donc là encore en finale un apport important de la fameuse Renaissance carolingienne.

Le latin s'est révélé ainsi 'en puissance de grégorien', comme la langue qui fut en mesure d'engendrer naturellement la musique dite grégorienne. Ce chant fut, semble-t-il, appelé pour la première fois *cantus planus*, 'plain-chant', par Jérôme de Moravie en 1250. Comme chacun sait, l'appellation 'grégorien' est due à l'aura de ce grand pape que fut Grégoire le Grand, qui régna de 590 à 604 et qui, avant de devenir pape, vécut longtemps à Constantinople. Une influence orientale s'est donc sans cesse fait sentir. Dans une lettre du pape Léon IV, au IX^e siècle, on trouve, semble-t-il pour la première fois, la mention de la *dulcedo Gregoriani carminis*¹⁹.

La mise au point du plain-chant, associant et réformant l'apport vieux-romain, antérieur au VII^e siècle, et l'apport franc s'est déroulée principalement dans la région de Metz, capitale de l'Austrasie. L'homme qui joua un rôle de premier plan est Chrodegang, qui fut évêque de Metz de 742 à 766. Dans la *Vita Chrodegangi episcopi Mettensis*, l'auteur se propose de souligner l'action de l'évêque: «*quia Gallicana rusticitas Romana urbanitate et praecipue cantus suauitate ac dulcedine necdum feroces animos oraque insueuerat, qualiter per beatum Chrodegangum pontificem sancto studio factum fuerit edicere temptabo*»²⁰. Le chant grégorien de la liturgie eucharistique a été créé à Metz dans la seconde moitié du VIII^e siècle. Quant à l'office même, la date charnière se situe vers 800. La diffusion s'en est faite à partir de Saint-Martin de Tours, où l'abbé était alors Alcuin, l'ancien maître d'école de la cathédrale de York, que Charlemagne appela à la tête de l'école palatine.

De Metz nous nous reportons naturellement à l'abbaye de Saint-Trond, qui dépendait à l'époque de l'évêché de Metz au temporel (et de Liège au spirituel), ainsi qu'à d'autres abbayes médiévales qui se situent bien près de Saint-Trond, comme celles de Liège et de Gembloux. Gembloux avait une relation privilégiée avec Metz, particulièrement dans la personne de Sigebert, qui y fut écolâtre. Pour Liège on peut citer ici l'office de saint Lambert, commandité par l'évêque de Liège Étienne au X^e siècle²¹. Quant à la rédaction d'un traité musical, et pour rester dans la zone géographique globalement décrite, on retiendra, par exemple, le *De harmonica institutione* d'Hucbald de Saint-Amand (né vers 840 et mort en 930). Notons qu'on a conservé une copie de cet ouvrage, provenant précisément de l'abbaye de Gembloux²².

Isidore de Séville notait au début du VII^e siècle: «*Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt*» (*Etymologiae*, III, 15, 2). S'il n'y a pas de notation musicale, tout est appris par cœur. Tant qu'il n'y a pas d'écriture musicale, tout est évidemment transmis sans le moindre secours d'écriture. Tout comme les aèdes de la Grèce antique qui étaient à même de réciter Homère par

¹⁷ Cfr. *Ambroise de Milan, Hymnes*, sous la direction de J. Fontaine, Paris, 1992. Une authenticité sans réserve et unanime ne concerne que 4 hymnes: outre le *Deus creator omnium*, *Aeterne rerum conditor*, *Iam surgit hora tertia*, et *Intende qui regis Israel*. Pour l'histoire de la poésie médiolatine, cfr. D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, 1958, notamment p. 106 ss., 184 ss.

¹⁸ M. FORMARIER, *Entre rhétorique et musique. Essai sur le rythme latin antique et médiéval*, Turnhout, 2014. On retiendra notamment le chapitre VI: «Analyse et modélisation du rythme latin chanté», p. 249-300.

¹⁹ *Epistula* 33.

²⁰ *Vita Chrodegangi episcopi Mettensis*, ed. G.H. Pertz, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 10, Berloni, 1853, p. 564. L'œuvre date du IX^e siècle.

²¹ Cfr. Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, ms. 14.650-9, folio 37 recto, reproduit in R. Wangermee et Ph. Mercier (éd.), *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, tome 1, Bruxelles, 1980, p. 18. Cfr. A. AUDA, *La Musique et les Musiciens de l'Ancien Pays de Liège*, Bruxelles-Paris-Liège, 1930, chap. II, «Le mouvement musical s'accroît. L'Évêque Étienne, compositeur remarquable», p. 16-23. Voir aussi les chapitres 3 et 4.

²² Bibliothèque royale, ms. 10.078-95. Cfr. la reproduction de ce manuscrit dans le premier ouvrage cité note 21, p. 24-25. Il convient de souligner que l'on sait l'intérêt que Sigebert de Gembloux portait à la musique.

cœur ou les juifs récitant le Talmud, même en commençant par la fin, les moines apprenaient par cœur textes et mélodies, les textes soutenant les mélodies et les mélodies les textes. Nous ne réalisons pas vraiment les potentialités de la mémoire en ces temps reculés (quoique l'exemple du Talmud nous soit encore tout proche)²³. Plusieurs ouvrages récents ont été consacrés au travail de mémoire et il convient de s'y reporter²⁴. De façon générale, de nos jours, seuls les artistes nous donnent quelque idée des capacités de la mémoire, une mémoire que l'on exerce et cultive chaque jour.

Au point de départ il n'y a donc pas de notation musicale et le répertoire est appris de bouche à oreille, la fin du VIII^e siècle ignorant encore totalement la notation de la musique. La notation primitive sera celle des neumes, le mot *neuma* dérivant du grec *pneuma*, le souffle, l'émission de voix. Les neumes sont, comme l'a précisé Michel Huglo, divers signes «en forme de points et d'accents, écrits sans portée»²⁵. Cette notation primitive du chant, qui est un aide-mémoire, n'apparaît vraiment qu'au milieu du IX^e siècle. L'exemple le plus ancien remonterait cependant à l'année 798 et aurait été réalisé dans le nord de la France. Hucbald de Saint-Amand signale dans son *De musica* que la notation neumatique fut diversifiée suivant les régions²⁶.

Dès 900 on s'est aidé grâce à la composition de tropes qui sont en quelque sorte constitués par des mots assemblés en vue de retenir des mélodies. Les tropes sont au moyen âge un «développement musical ou littéraire ou encore musico-littéraire d'une pièce de chant qui figure dans le Graduel contenant les chants de la messe, et dans l'Antiphonaire

contenant ceux de l'office»²⁷. Parallèlement, il faut signaler l'apparition de la séquence²⁸. Celle-ci, comme le note Michel Huglo, était à l'origine «le long mélisme d'environ 200 notes vocalisé sur -a, qui faisait suite à l'*Alleluia*». Si le témoin le plus ancien du terme est l'antiphonaire de Saint-Pierre au Mont-Blandin datant de la fin du VIII^e siècle – nous sommes toujours dans la région que nous avons marquée ci-dessus –, «il est généralement admis que les séquences liturgiques ont été composées dans le nord de la France, vers 830»²⁹. Pour le XI^e siècle on retiendra particulièrement le *Victimae paschali laudes* de Wipo (vers 1040), dont on connaît notamment les nombreuses reprises de la période baroque.

Enfin, parallèlement et conjointement à d'autres initiatives, il y eut l'action de Guy d'Arezzo, moine à Pomposa (vers 990-1050), moine travaillant pour les moines et contribuant, sans l'avoir inventée, à la diffusion de l'écriture de la musique en lignes³⁰. C'est à cette époque qu'apparaît ce qu'on appelle la solmisation: on va désigner les notes à l'aide de syllabes tirées de l'hymne des vêpres de la fête de la nativité de Jean-Baptiste le 24 juin, la Noël d'été. L'hymne date du VIII^e siècle et est l'œuvre de Paul Diacre:

<i>Ut queant laxis</i>	<i>resonare fibris</i>
<i>Mira gestorum</i>	<i>famuli tuorum</i>
<i>Solue polluti</i>	<i>labii reatum</i>
<i>Sancte</i>	<i>Ioannes.</i>

Le *ut* ne sera remplacé par le *do*, plus facile à chanter, qu'au XVII^e siècle³¹.

²³ Voir à ce sujet l'ouvrage de P.H. SALFATI, *Talmud. Enquête dans un monde très secret*, Paris, 2009, nouvelle édition au format de poche, 2015. Cfr. p. 85: «La culture talmudique est la culture de la mémoire. (...) La mémoire comme institution, mais la mémoire aussi comme méthodologie». «Certains exégètes de Rachi sont arrivés à la conclusion que la rareté des manuscrits à son époque obligeait cet immense maître à connaître par cœur, et dans les moindres détails, au moins deux cents ouvrages de la tradition classique. Une mémoire pathologique, condition non seulement de la survie des livres, mais de survie tout court. De même, à l'époque, chaque étudiant devait connaître au moins un traité par cœur, pour en groupe recomposer le Talmud, un Talmud vivant» (p. 86).

²⁴ Je me contenterai d'en citer quelques-uns. A. YATES, *L'art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, 1975. L'auteur nous rappelle notamment l'importance de l'œuvre anonyme *Ad Herennium* (œuvre qu'ignorait Alcuin) et du *De oratore* de Cicéron. Elle rappelle aussi Augustin qui parle d'un de ses amis, Simplicius, qui pouvait réciter Virgile à l'envers. Notons que le chapitre III est consacré à 'L'art de la mémoire au Moyen Âge'. M. CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. D. Meur, Paris, 2002. ID., *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au moyen âge*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris, 2002. Cfr. cette citation de l'introduction p. 13: «La *memoria* médiévale est une universelle machine à penser *machina memorialis*». O. CULLIN et Chr. CHAILLOU, *La mémoire et la musique au Moyen Âge*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 48 (2005), p. 143-162. Cfr. ce passage du résumé: la mémoire auditive des médiévaux «est forte, parce qu'elle est liée à une pratique dans un cadre rituel. Elle repose sur une poétique musicale particulière qui souligne justement des modes spécifiques de construction liés aux possibilités de la mémoire à bâtir et développer un discours musical. La trace écrite conservée ensuite est un indice de la mémoire orale qui l'a précédée». Cfr. p. 145: «la musique est toujours oralité: c'est son essence même». Pour la suite de notre développement, on n'oubliera pas O. CULLIN, *L'image musique*, Paris, 2006.

²⁵ M. HUGLO, *Neume*, in *Dictionnaire de la musique. Science de la musique*, sous la dir. de M. Honegger, I, Paris, 1976, p. 658. Le lecteur se reportera à l'ensemble de l'article, p. 658-659.

²⁶ Précisions dès l'abord que, comme le note Olivier Cullin (*L'image musique, op. cit.*, [n. 24], p. 33): «L'équivalence entre neume et note n'apparaîtra qu'au XI^e siècle» et l'auteur renvoie au traité *Quid est cantus* in M. BERNHARD, *Die Überlieferung der Neumennamen im lateinischen Mittelalter*, in *Quellen und Studien zur Musiktheorie des Mittelalters*, II, Munich, 1997, p. 13-91. Renvoyons aussi au *Lexicon Latinum Musicum* publié par Michael Bernhard.

²⁷ M. HUGLO, *Trope, op. cit.* (n. 25), p. 1035. L'Université de Stockholm a entrepris la publication d'un *Corpus troporum* sous l'impulsion de Ritva Jonsson, qui a publié le premier volume en 1975: *Tropes du propre de la messe*, I. *Cycle de Noël*. Le groupe de Stockholm s'est donné l'ambition de publier tous les tropes qui se trouvent dans des manuscrits antérieurs à l'an 1100 environ. Actuellement est disponible une Concordance générale des tropes publiés.

²⁸ Cfr. M. HUGLO, *Séquence, op. cit.* (n. 25), p. 924-929.

²⁹ *Ibidem*, p. 926.

³⁰ Cfr. J. LECLERCQ, *op. cit.*, (n. 6), p. 228-229: Guy d'Arezzo «a dit clairement qu'en proposant sa notation nouvelle, il entendait agir 'en moine pour des moines': *me monachum monachis praestare*. Et pour le qualifier, l'un de ces jeux de mots que le moyen âge aimait réunir ses deux titres comme inséparables: *musicus* et *monachus*. Beaucoup d'autres, comme lui, furent des moines-musiciens: ils furent musiciens parce que moines. (...) Leur but est d'aider leurs frères à s'associer par un chant ordonné, unanime, à la louange que l'univers et les anges rendent à Dieu, à anticiper sur la terre le chant qu'ils poursuivront au ciel».

³¹ Comme le souligne Jacques Chailley, «on croit que *do* fut ainsi nommé de la première syllabe du nom de l'un des propagateurs de cette réforme, Giovanni Doni» et cela en Italie au XVII^e siècle. J. CHAILLEY, *op. cit.* (n. 15), p. 85, note 2. Le lecteur se reportera également à un autre ouvrage de Jacques CHAILLEY, *La musique et le signe*, Paris, 1967, reproduit en 1994. Cet ouvrage décrit superbement toute l'évolution de l'écriture musicale. Voir notamment les p. 37-38, qui révèlent l'attention de l'auteur au moindre détail, comme celui, essentiel, du mode physique d'écriture, au roseau taillé, puis à la plume d'oie, taillée d'une manière ou d'une autre. En ce qui concerne Guy d'Arezzo, voir aussi sur la toile: Y. CHARTIER, *Documents pour servir à l'histoire de la théorie musicale. La diaphonie ou organum au XI^e siècle. Guido d'Arezzo*, <https://www.musicologie.org/publiem/hmt/hmt.html>.

La démonstration va dorénavant pouvoir être faite que la simple lecture des signes permettait de chanter une mélodie inconnue: on apprend la mélodie en lisant. Le pape Jean XIX en sera médusé en 1028. Que l'on se réfère au *De ignoto cantu* de Guy d'Arezzo³². Ce moine va ainsi contribuer à introduire à la fois l'appellation des notes et la notation linéaire à quatre lignes et interlinéaire qu'a conservée le chant grégorien au cours des siècles. Ce faisant, le génial Guy d'Arezzo, comme l'appelle Michel Huglo, a réalisé «une synthèse des éléments qu'il avait puisés dans les théoriciens antérieurs»³³. Quoi qu'il en soit des détails, l'apparition de la notation musicale fut clairement une révolution.

Comment ce système de notation parvint-il dans nos régions d'Austrasie? C'est le récit d'un épisode très peu connu où nous retrouvons l'abbaye de Saint-Trond. Un jeune moine du nom de Rodulfus-Raoul, né vers 1070 à Moustier-sur-Sambre (près de Namur), avait fait ses études à la célèbre école cathédrale de Liège, lieu où régnait une intense activité musicale. À Liège, il y avait aussi deux abbayes bénédictines importantes: Saint-Laurent, où fut moine Rupert, le futur abbé de Deutz et ami de Raoul, et Saint-Jacques, connue aussi pour son activité musicale. De Liège il partit à dix-huit ans pour l'Allemagne et devint moine bénédictin à l'abbaye de Burtscheid (Porcetum, Borcette), près d'Aix-la-Chapelle. Il fit par la suite plusieurs séjours dans d'autres abbayes bénédictines allemandes pour finalement décider de se rendre en Flandre, tant était grande la réputation des abbayes bénédictines de la région. Il y avait de fait à Gand les abbayes de Saint-Bavon et de Saint-Pierre-au-Mont-Blandin. Sur la route qui le conduisit de l'Allemagne à Gand, il s'arrêta à l'abbaye de Saint-Trond, située à 36 kilomètres à l'ouest de Liège. L'abbé de l'époque, Thierry de Saint-Trond, qui était en charge depuis le 7 mars 1099, avait lui-même séjourné pendant plusieurs années à l'abbaye de Saint-Pierre de Gand. Homme de talent, il reconnut d'emblée la valeur de l'hôte de passage et parvint à le retenir. Il le nomma sans tarder *magister scholarum*. À la mort de Thierry, Raoul lui succéda au début de l'année 1108. Il mourut le 6 mars 1138, après trente années d'abbatit³⁴.

Raoul va faire découvrir la notation musicale à ses confrères médusés, comme le fut le pape Jean XIX par Guy d'Arezzo. Nous en avons le récit tel qu'il a été fait par le disciple et l'ami intime de Raoul, que j'ai identifié comme

étant Gislebert de Saint-Trond. C'est à ce dernier que Raoul confia la rédaction de l'histoire de son propre abbatiat, et ce, peu de temps avant sa mort. L'ensemble des *Gesta*, la partie de Raoul et celle de Gislebert, a été dédié au prévôt de Saint-Denis à Liège, vraisemblablement en 1136 ou en 1137 au plus tard. C'est au livre VIII des *Gesta abbatum Trudonensium* (donc dans la partie de Gislebert), que l'expérience musicale est mentionnée, à la suite de la relation du succès de Raoul comme écolâtre, malgré le fait qu'il ne connaissait pas la *lingua theutonica* de ses élèves, qui ne pouvaient pas non plus le comprendre *neque latine, neque, ut ita dicam, Gualonice*: «Vicit tamen labor improbus omnia vincens, et eodem anno fecit eos litterate facillime intelligere, quicquid uolebat eis legere. Instruxit etiam eos arte musica secundum Guidonem, et primus illam in claustrum nostrum introduxit, stupentibus que senioribus, faciebat illos solo uisu subito cantare tacita arte magistra, quod numquam auditu didicerant»³⁵.

On peut évidemment renvoyer ici à plusieurs citations de Guy d'Arezzo. Ainsi, le *Micrologus, Epistula ad Theodaldum*: «Et reuera satis habet miraculi et optionis, cum uestrae ecclesiae etiam pueri in modulandi studio perfectos aliorum usquequaque locorum superent senes»³⁶. De même l'*Epistula Michaeli monacho de ignoto cantu*: «Ergo ut inauditos cantus, mox ut descriptos uideris, competenter enunties ... optime te iuuabit haec regula»³⁷.

C'est donc par l'entremise de Raoul de Saint-Trond que la lecture musicale d'un texte parvint dans cette région de l'empire. On sait que par ailleurs Raoul fut l'auteur de certaines compositions liturgiques³⁸. Pour certaines pièces, il semble n'avoir composé que la mélodie. Ce serait le cas pour un office de Saint-Trudon. Nous disposons en tout cas d'un office de ce saint transmis par un manuscrit du XII^e siècle, originaire de Saint-Trond, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Liège³⁹. Par ailleurs, Gislebert nous apprend que Raoul copia lui-même un livre de chœur. Ce faisant, le disciple de l'abbé précise de manière parfaite toutes les opérations que requiert une telle copie, informations bien précieuses en matière d'écritique. Parlant de son abbé, Gislebert lui rend ce témoignage: «raro umquam ipse cessabat, quin semper aut scriberet aut notaret. Interdum quoque modulatis delectabatur carminibus et de sollempnitatibus sanctorum compositis cantibus»⁴⁰.

³² *Epistola Guidonis Michaeli monacho De ignoto cantu*, in *Patrologia latina* (= PL), 141, c. 424A-B: «Summae sedis apostolicae Iohannes, qui modo Romanam gubernat Ecclesiam, audiens famam nostrae scholae, et quomodo per nostra antiphonaria inauditos pueri cognoscerent cantus, ualde miratus, tribus nuntiis me ad se inuitauit. (...) Multum itaque pontifex meo gratulatus est aduentu, multa colloquens et diuersa perquirens: nostrumque uelut quoddam prodigium saepe reuoluens antiphonarium, praefixansque ruminans regulas, non prius destitit, aut de loco, in quo sedebat, abcessit, donec unum uersiculum inauditum sui uoti compos edisceret, ut quod uix credebat in aliis, tam subito in se recognosceret».

³³ Cfr. M. HUGLO, *Bilan de 50 années de recherches (1939-1989) sur les notations musicales de 850 à 1300*, in *Acta Musicologica*, 62 (1990), p. 224-259 (et p. 251 en ce qui concerne la citation reprise).

³⁴ Cfr. RODULFI TRUDONENSIS *Gesta abbatum Trudonensium I-VII. Epistulae*, ed. P. Tombeur, Turnhout, 2013 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 257), et GISLEBERTI TRUDONENSIS *Gesta abbatum Trudonensium VIII-XIII (Liber IX opus intextum Rodulfi Trudonensis)*, ed. P. Tombeur, Turnhout, 2013 (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 257A).

³⁵ *Gesta abbatum Trudonensium*, op. cit. (n. 34), VIII, 4, l. 23-28. En ce qui concerne la coupure des enclitiques (cfr. *stupentibus que*), voir l'introduction générale à l'édition des *Gesta*, *Ibid.*, p. XLVII-XLIX.

³⁶ PL, 141, col. 381A.

³⁷ *Ibid.*, col. 426B. Voir à ce propos ce qu'écrivait SIGEBERTUS GEMBLACENSIS, *Liber de uiris illustribus*, § 145: «Guido Aretinus monachus post omnes pene musicos in ecclesia claruit, in hoc prioribus preferendus, quod ignotos cantus etiam pueri et puella facilius discunt [uel docent] per eius regulam quam per uocem magistri aut per usum alicuius instrumenti, dummodo sex litteris uel sillabis modulatis appositis ad sex uoces, quas solas musica recipit, hisque uocibus per flexuras digitorum leue manus distinctis per integrum dyapason se oculis et auribus ingerunt intente et remisse eleuationes uel depositiones earundem uocum».

³⁸ Pour l'œuvre poétique de Raoul, cfr. l'introduction du volume du *Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis*, t. 257, p. XXIV-XXVIII.

³⁹ Manuscrit 12 dont le f. 99 verso est reproduit dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, op. cit. (n. 21), p. 21.

⁴⁰ *Gesta abbatum Trudonensium*, op. cit. (n. 34), VIII, 15, l. 1-3.

Si Raoul composa des poèmes et des mélodies, il ne peut pas être tenu comme l'auteur d'un ouvrage anonyme de l'époque, les *Quaestiones in musica* écrites autour de l'an 1100 et que Rudolf Steglich a voulu mettre sous son nom⁴¹. Cette œuvre doit être très vraisemblablement attribuée à un maître de l'école cathédrale de Liège, sans doute Francon de Liège⁴². Le développement de la notation musicale a favorisé celui de la polyphonie. Le chant dans nos monastères jusqu'au XI^e siècle a dû être monodique. Les premières apparitions de polyphonie, à savoir les *organa*, ont eu lieu pour et dans les églises cathédrales. Ces *organa* comportaient une seconde voix chantant à la quarte ou à la quinte. On ne passera au chant à plusieurs voix qu'à la fin du XII^e siècle et il faut citer à cet égard l'école de Notre-Dame de Paris avec Pérotin et Léonin⁴³.

Comment devait résonner le plain-chant dans l'église abbatiale romane de Saint-Trond à la fin du XI^e siècle? Il est certain qu'il faut oublier un certain style doucereux et quelque peu affecté. Ce chant devait sûrement être demeuré assez rude, ce qui n'en enlève pas nécessairement le charme. Je dirais qu'il faut évoquer à cet égard l'impression que l'on ressent en écoutant les chants liturgiques corses que Marcel Pérès nous a fait entendre, les mettant en parallèle avec le grégorien. Ce chant bien heureusement n'a pas disparu de nos jours.

On ne peut évidemment pas s'empêcher de se demander s'il n'y a pas quelque contradiction entre la violence de ces temps lointains, les violences qu'a connues en l'occurrence l'abbaye de Saint-Trond, comme tant d'autres lieux, et la *dulcedo carminis*. Ainsi, pour le mois de juillet 1086, Raoul note-t-il dans ses *Gesta*: «erat nimis miserabile et gemituosum etiam inimicis, de tam gloriosa quondam domo faciem

tam tristem, tam lugubrem, tam que horribilem aspicere, uespertinis que horis necnon nocturnis et matutinalibus, pro dulci quondam psallentium monachorum choro, stridores tantum in ea audire uespertilionum et male ominatos cantus ulularum»⁴⁴. On était là, comme l'auteur le suggère lui-même, en pleine Babylone! Ailleurs, en l'année 1083, il décrit les moines «pauore dissoluti»⁴⁵. Il y eut, en effet, des violences assez nombreuses en ce XI^e siècle trudonaise et cela ne cessa pas au début du XII^e siècle. Dans l'Europe des monastères, Leo Moulin parle de «ces siècles de fer, de feu et de sang – et aussi de foi et de lumière! – qui tissent la trame du Moyen Âge»⁴⁶. L'auteur rappelle aussi par ailleurs que «tout au long de la Règle et, pour ainsi dire à chaque page, Benoît parle des 'agités', des 'rebelles', des 'mauvais', des 'entêtés', des 'orgueilleux', des frères de faibles mérites intellectuels ou religieux qui ensemble – quand même! – avec les 'doux', les 'patients', les 'obéissants', forment le 'troupeau turbulent et docile' (ch. 2,19) 'confié à la sollicitude pastorale de l'abbé. Et, ajoute-t-il, parfois en vain»⁴⁷. L'homme médiéval a dû apprendre à vivre, tout comme l'homme de nos jours, et nous ne sommes, hélas, pas en reste.

N'y eut-il pas et n'y a-t-il pas un salut par l'art? À côté de l'architecture musicale, ne faut-il pas parler aussi de l'architecture de pierres? En ce temps qui fut celui de l'art roman, ne devons-nous pas évoquer ce titre de dom Angelico Surchamp: «L'art roman. Rencontre entre Dieu et les hommes?». Le chant grégorien qui résonnait dans les superbes abbayes romanes⁴⁸ fut rencontre entre Dieu et les hommes. L'Europe des monastères est un monde où, malgré tout le reste, l'art est présent au creux de la vie. L'art roman, a écrit dom Surchamp, agit «à la manière d'un sacramental»⁴⁹. J'en dirai autant du chant grégorien, le chant monastique de ce haut moyen âge.

⁴¹ R. STEGLICH, *Die Quaestiones in Musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070-1138)*, Wiesbaden, 1911. Cfr. l'introduction, *op. cit.* (n. 34), p. XXVIII-XXIX.

⁴² Cfr. P. TOMBEUR, *Ouvrages techniques de compilation et problèmes linguistiques et paléographiques. Le cas des 'Quaestiones in musica*, in *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, 71 (2013), p. 289-301.

⁴³ Comme le note Joseph Samson, «les premiers témoins notés de la polyphonie remontent au IX^e siècle» (J. SAMSON, *La polyphonie sacrée en France*, Paris, 1953, p. 9). De ce grand maître que fut Joseph Samson (1888-1957), il faut rappeler ici certains de ces livres qui témoignent d'une profondeur exceptionnelle, tels *Musique et vie intérieure*, Paris, 1951, *On n'arrête pas l'homme qui chante*, Paris, 1977, ouvrage où figure aux p. 86-97 le dernier texte de l'auteur, une communication éblouissante faite une semaine avant sa mort en 1957 lors du 3^e Congrès international de Musique sacrée: *Propositions sur la qualité*. Cet auteur a vraiment perçu l'idéal que poursuit la musique sacrée: «Musicien, quand je chanterais les chants des Anges, si je n'ai point cette qualité qui est charité, je suis un airain qui résonne, une cymbale qui retentit» (*Ibid.*, p. 97). Ce furent ses dernières paroles publiques. Concernant le thème 'musique et spiritualité', qu'on me permette de renvoyer à P. TOMBEUR, *Musique et vie spirituelle: la tradition occidentale*, in J. Ries (éd.), *Expérience religieuse et expérience esthétique*, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 239-266. Quant à la relation à la musique que l'on peut observer chez les Pères de l'Église grecs et latins, cfr. L. WUIDAR, *L'uomo musicale nell'antico cristianesimo. Storia di una metafora tra Oriente e Occidente*, Bruxelles-Rome, 2015.

⁴⁴ *Ibid.*, III, 11, l. 6-11. Pour la coupure des enclitiques, cfr. *supra*, note 35.

⁴⁵ *Ibid.*, II, 12, l. 3.

⁴⁶ L. MOULIN, *L'influence de la civilisation monastique sur la vie quotidienne des siècles passés*, in J.H. Newman, R. Oursel, L. Moulin (éd.), *L'Europe des monastères*, Paris, 1996, p. 294. On est bien là dans le monde du sacré, du vécu du sacré. Quasi à chaque époque de l'histoire religieuse de l'Occident, on peut faire la même constatation que celle de Léo Moulin. Que l'on songe, par exemple, au XVI^e siècle, aux déclarations de l'anabaptiste Thomas Münzer, lors de la guerre des paysans en 1522-1525: «Les impies n'ont pas le droit de vivre», s'écriait cet homme prêchant «le divin massacre» (*Dictionnaire de Théologie Catholique*, I, 1, Paris, 1908, col. 1130 et 1131). On ne doit manquer de mettre ce fanatisme religieux en parallèle avec la création musicale de cette même période.

⁴⁷ L. MOULIN, *op. cit.* (n. 46), p. 252. Ajoutons ici que ce remarquable ouvrage sur *L'Europe des monastères* a été préfacé par dom Angelico Surchamp. Celui-ci n'a cependant pas manqué de faire cette remarque: «il est encore un domaine absent de ce livre alors qu'il représente l'un des plus beaux apports sans doute de la culture monastique: celui de la musique, c'est-à-dire du chant grégorien. De sa création à sa restauration, sous l'impulsion et grâce au travail remarquable réalisé par l'abbaye de Solesmes, depuis le siècle dernier, cet art, l'une des plus pures créations de l'Occident chrétien, doit beaucoup aux moines, est-il nécessaire de le rappeler?».

⁴⁸ Pour Saint-Trond voir l'essai de reconstitution des volumes de l'abbatiale du XI^e siècle en L.Fr. GENICOT, *Les églises mosanes du XI^e siècle*, I. *Architecture et société*, Louvain, 1972, p. 33, fig. 31. Si l'abbatiale a été détruite, on peut encore voir aujourd'hui les belles églises romanes que l'abbaye a construites à Saint-Trond: Saint-Gangulphe et Saint-Pierre.

⁴⁹ A. SURCHAMP, *L'art roman. Rencontre entre Dieu et les hommes*, Paris, 1993, p. 122. Il n'est sans doute pas superflu de rappeler ce qu'est un sacramental. En voici la définition selon A. REY, *Dictionnaire culturel en langue française*, IV, Paris, 2005, p. 481: «Rite sacré, institué par l'Église, pour obtenir par son intervention des effets d'ordre surtout spirituel». Quant à Joseph Samson (cfr. *supra*, n. 43), il parlait volontiers des pierres qui chantent. De même (*Musique et vie intérieure, op. cit.*, [n. 43], p. 248): «Le chœur chante. La pierre répond. La pierre collabore».

Quoi que nous sachions, quoi que nous ignorions, ce chant fait entrevoir un aspect important, touchant au quotidien, de ces rudes hommes du passé, moines en leur temps. Cela nous enrichit assurément beaucoup et nous avons beaucoup à en attendre. Cela nous fait regarder vers le haut et nous pousse à la transcendance. En pleine seconde

guerre mondiale, en juillet 1943, Antoine de Saint-Exupéry écrivait à un général: «Il n'y a qu'un problème, un seul de par le monde. Rendre aux hommes une signification spirituelle, des inquiétudes spirituelles. Faire pleuvoir sur eux quelque chose qui ressemble à un chant grégorien»⁵⁰.

Pourquoi ne ferions-nous pas nôtre ce souhait?

⁵⁰ Ce texte a paru dans *Le Figaro littéraire* du 10 avril 1948. Il est notamment cité par J. VIRET, *Le chant grégorien*, Paris, 2012, p. 150. Cet ouvrage constitue une très bonne initiation au chant grégorien. Voir aussi, du même auteur, *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée*, Lausanne, 1986. Cfr. également, parmi beaucoup d'autres publications: D. HILEY, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford, 1993, et D. SAULNIER, *Le chant grégorien*, Solesmes, 2003.