

AKADEMOS

Revue de la Conférence Nationale des Académies des Sciences, Lettres et Arts
Sous l'égide de l'Institut de France



Numéro 31 - Juin 2011

Metz carolingienne à l'origine du chant grégorien

article de Christian-Jacques Demollière,
extrait des Actes du colloque
de la Conférence Nationale des Académies

Metz, 6-8 octobre 2010

Metz carolingienne à l'origine du chant grégorien

La Scola Metensis, placée sous la direction de Marie-Reine Demollière, a donné un concert dans le cadre du colloque « L'urbanisme, image du pouvoir », le 6 octobre 2010, en l'église paroissiale Saint-Martin de Metz. Christian-Jacques Demollière, directeur du Centre d'Études Grégoriennes, a présenté pour l'auditoire les pièces interprétées et les a replacées dans leur contexte liturgique, artistique et historique.

Pierres vives

L'image biblique de la cohésion de la Cité pour la cohésion d'un Peuple.

Chants : l'hymne *Urbs Jerusalem*, l'antienne de communion *Jerusalem quæ ædificatur*, le psaume 132 *Ecce quam bonum*, l'antienne d'entrée (introït) *Deus in loco*.

Quand, pour ce colloque, l'Académie nationale de Metz demanda un concert de la Scola Metensis, l'hymne *Urbs Jerusalem*, avec l'urbanisme particulier qu'elle évoque, s'imposa d'emblée. Cette hymne carolingienne chante la construction d'une Cité « bâtie dans les cieux, de pierres vivantes ». De Charlemagne, détenteur d'un pouvoir immense, Eginhard rapporte ceci : « Il aimait aussi se faire lire les ouvrages de saint Augustin et, en particulier, celui qui est intitulé *La Cité de Dieu*. »

Jean Cassien, au V^e siècle, lorsqu'il explique les quatre sens de l'Écriture, prend l'exemple de Jérusalem. Ce toponyme, dans le sens littéral / historique désigne la cité des Hébreux ; dans le sens allégorique, l'Église ; au sens moral, l'âme humaine ; et au sens anagogique, la cité céleste, le paradis.

C'est bien entendu les sens allégorique et anagogique qu'il faut retenir ici, et même superposer.

*Urbs Jerusalem beata, dicta pacis visio,
quæ construitur in cælis vivis ex lapidibus,
angelisque coronata sicut sponsa comite.*

« Ville de Jérusalem bienheureuse, dite vision de paix,
qui est construite dans les cieux de pierres vivantes,
et d'anges couronnée comme une épouse par son cortège. »

Cette autre Jérusalem, décrite au chapitre 21 de l'Apocalypse, est bâtie des pierres vives que sont les justes : « Je ne bâtis que pierres vives, ce sont hommes. » écrit Rabelais dans le *Tiers Livre*.

La cohésion de la ville sainte est chantée par l'antienne de communion *Jerusalem quæ ædificatur*, tiré du psaume 121, qui insiste sur la complémentarité de chaque édifice, donnant solidité à l'ensemble. Les deux autres chants font mieux entendre cette cohésion dans le registre interhumain. Le psaume 132 chante l'idéal biblique (et républicain) de la fraternité, qui donne le modèle du vivre ensemble : *habitare fratres in unum*. Le sanctuaire – *domus Domini* – est le lieu du rassemblement où se construit cette fraternité au sens figuré, ainsi que le chante l'introït *Deus in loco* :

*Deus in loco sancto suo, Deus qui inhabitare facit unianimes in domo.
Ipse dabit virtutem et fortitudinem plebi suæ.*

« Dieu dans son lieu saint, Dieu qui fait habiter en union de cœur dans sa maison.
Lui donnera vaillance et force à son peuple. »

La représentation de cette « Ville de Jérusalem bienheureuse, dite vision de paix » est anagogique en ceci : elle est le modèle vers lequel on tend.

Un chant romano-franc

S'appuyer sur le modèle romain pour assurer la cohésion des territoires du souverain franc¹.

Chants : l'introït *Vultum tuum* dans ses versions romaine puis grégorienne ; le canticum *Domine adivi*, représentatif du chant orné du soliste gallo-franc ; le répons-graduel *Ecce sacerdos magnus*, héritier du chant de Rome ; trois pièces gallo-franques présentes dans le corpus grégorien : l'introït *Omnes gentes*, l'offertoire *Beatus vir qui inventus* et l'antienne de procession *Cum audisset*.

Dans le projet carolingien de construire cette Cité vision de paix, la liturgie et son chant sont un outil efficace. L'unité voulue par les Carolingiens fut réalisée en imposant un modèle extérieur. Le chant des Gaules franques n'était pas unifié ; l'évangélisation avait été régionale, avec sûrement des chants et des rites particuliers, en dépit des échanges et des points de contact. La vallée du Rhône eut une grande importance : de Marseille, Arles et Vienne, jusqu'à Lyon. Narbonne et Toulouse étaient proches du chant et de la liturgie de l'Espagne wisigothique. Tours attirait des milliers de pèlerins se rendant devant le tombeau de saint Martin. La région de Metz à Trèves, tôt évangélisée, avait aussi ses usages. On peut se demander quelle influence eurent en matière de chant et de liturgie les moines irlandais qui venaient régulièrement aviver la foi chrétienne sur le continent, et dont Colomban et Gall (fondateur de la célèbre abbaye suisse) sont les plus célèbres. Le chant de Rome, lui, ne concernait que la cité du pape.

La notation musicale n'existait pas à cette époque, le chant romain fournit aux chantres francs les paroles (qu'on put écrire) et l'allure générale de la mélodie (dont ils pouvaient se souvenir)². L'art de conduire la ligne vocale et de l'ornier resta celui que les chantres francs avaient appris dans leur formation et pratiquaient. Point important : les mélodies reçues furent adaptées à un cadre modal élaboré au même moment, car il est aujourd'hui certain que le chant romain du VIII^e siècle ne connaissait pas les huit modes, création de la Renaissance carolingienne.

Pour ce que nous en connaissons, le processus d'assimilation et d'adaptation des chants des Romains par les Francs est complexe. Un seul exemple, celui de l'introït *Vultum tuum* dans sa version romaine, puis grégorienne, suffit à montrer la méthode de fabrication. Alors que le romain (au-dessus) récite sur 2 notes selon l'accent tonique, le grégorien fait entendre au grave une formule d'intonation caractéristique du 2^e mode. Ensuite il fait entendre la tierce mineure ré-fa qui définit ce mode, tandis que le romain, sinueux et procédant par notes conjointes, orne les syllabes en remplissant tous les intervalles.



Plus loin, le romain montre un style archaïque avec un chant syllabique suivi d'une vocalise. Le grégorien à nouveau fait sonner la tierce mineure puis construit une cadence au grave sur do qui prépare la cadence finale, qui sera sur ré.



¹ Cf. Christian-Jacques Demollière, *Quand le chant grégorien s'appelait chant messin*, Metz, 1986, plaquette éditée par le Centre d'Études Grégoriennes de Metz.

² Daniel Saulnier & Marie-Noël Colette, *Le Chantre franc face au modèle romain dans L'Art du chantre carolingien*, sous la dir. de C-J Demollière, Metz : éditions Serpenoise 2004, pp. 63-66.

Les deux chants suivants illustrent le passage historique du chant du soliste au chant de la schola, avec *Domine audi*, cantique d'Habacuc venant du chant des Gaules, puis le répons-graduel *Ecce sacerdos magnus*, dans des formules mélodiques issues du chant de Rome. L'introït *Omnes gentes* et l'offertoire *Beatus vir qui inventus*, dotés de la même formule d'intonation, semblent des pièces gallo-franques au sein même du corpus grégorien. La grande antienne de procession des Rameaux *Cum audisset* est elle aussi dans le style des Gaules.

Un chant impressif

Un chant pour mettre en mouvement l'auditeur, selon la figure rhétorique de l'hypotypose ³.

Chants : l'antienne d'avant Noël *O Sapientia*, la communion de la résurrection de Lazare *Videns Dominus*, la communion de la déploration de Rachel *Vox in Rama*.

Cette partie et la suivante développent des thèmes abordés dans l'article *Le Chant à Metz au IX^e siècle*, paru en juin 2010. L'adjectif « impressif » est utilisé par Jean-Yves Hameline pour caractériser le chant chrétien depuis Isidore de Séville (570-636) et même Augustin (354-430). Il ne s'agit pas « d'un engagement expressif centré sur les émois de l'émetteur, logique bien improbable en milieu liturgique et rituel » ni « d'un rôle simplement décoratif et ostentatoire »⁴. La fonction du chantre est de toucher, d'ébranler l'auditeur, de briser les résistances (objectif exprimé par le verbe *compungere*), pour le disposer à quelque amélioration éthique favorable au prochain.

O Sapientia est la première d'une série d'antiennes chantées chaque après-midi à Vêpres, du 17 au 23 décembre, et commençant par un Ô d'invocation et d'admiration. Héritières des *preces* (prières collectives) gallo-franques, ces antiennes qui encadrent le Magnificat suivent la structure liturgique : adresse élogieuse et supplication. Cet Ô est comme une fenêtre ouverte sur la merveille de la Nativité qui va advenir.

L'antienne de communion *Videns Dominus* est tirée de l'évangile de Jean (XI, 1-44) et présente en un rapide tableau, comme un mimodrame, la résurrection de Lazare ⁵. Dans le même genre, la communion *Vox in Rama* tire les larmes⁶.

Vox prophetica

Le chantre prend le relais du prophète ⁷.

Chants : le répons *Canite tuba* et l'introït *Lætare Jerusalem*.

*Canite tuba in Sion, vocate gentes, annuntiate populis,
et dicite : Ecce Deus salvator noster adveniet !
Annuntiate et auditum facite, loquamini et clamate !*

« Sonnez du cor dans Sion, convoquez les nations, annoncez aux peuples,
et dites : Voici que Dieu notre sauveur viendra !
Annoncez et faites entendre, parlez et proclamez ! »

Le lecteur et le chantre participent tous deux à la liturgie de la Parole. Mais à la suite d'Isidore de Séville, Amalaire de Metz les oppose pour valoriser l'art du chantre. Le lecteur lit à partir des caractères

³ C-J Demollière, *Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources*, Mémoires 2009 de l'Académie nationale de Metz, pp. 173-188. *O Sapientia* et *Vox in Rama* y servent d'exemples.

⁴ Jean-Yves Hameline, *L'Image idéale du chantre carolingien* dans *L'Art du chantre carolingien* (op. cit.) pp. 169-176.

⁵ C-J Demollière, *La Notation du chant romano-franc dans le graduel Laon 239*, Mémoires 2009 de la Fédération des Sociétés d'Histoire et d'Archéologie de l'Aisne, pp. 31-32.

⁶ Le Sacramentaire de Drogon en donne une équivalence plastique saisissante : cf. *Le Chant à Metz au IX^e siècle* (op. cit.) p. 181.

⁷ Cf. *Le Chant à Metz* (op. cit.) pp. 186-187.

extérieurs de l'écriture, de même que la Loi est écrite sur des tables. Le chantre, au contraire, en tradition orale, tire son chant de l'intérieur de lui-même, il le puise dans son cœur-mémoire, c'est pourquoi Amalair place le chantre dans la lignée des Prophètes. Il cite Isaïe (58, 1) : *Exclama, et exalta vocem tuam sicut tuba* : « Proclame et fais sonner ta voix comme le cor ! » Tout se passe comme si le chantre avait reçu autorité pour, suivant l'incitation du prophète Joël (II, 15-16), convoquer la cité toute entière :

« Sonnez du cor dans Sion, prescrivez un jeûne sacré,
convoquez la réunion solennelle,
regroupez le peuple, sanctifiez l'assemblée,
réunissez les vieillards, regroupez les enfants et ceux qui sont au sein.⁸ »

Chantant ce texte d'Isaïe (LVI, 10-11), accompagné du psaume 121, le chantre lance une invitation à la joie :

*Lætare Jerusalem et conventum facite, omnes qui diligitis eam !
Gaudete cum lætitia qui in tristitia fuistis,
ut exsultetis, et satiemini ab uberibus consolationis vestræ !
Lætatus sum in his quæ dicta sunt mihi : « In domum Domini ibimus ».*

« Réjouis-toi, Jérusalem, et formez l'assemblée, vous tous qui l'aimez !
Réjouissez-vous dans l'allégresse, vous qui étiez dans la tristesse,
exultez et rassasiez-vous aux mamelles de votre consolation !
Quelle joie quand on m'a dit : Nous irons dans la maison du Seigneur ! »

Pour conclure

Chants : le Sanctus de la messe XI et son évolution dans la polyphonie anglaise du XIV^e siècle.

Annoncé par la Préface, qu'il conclut, le chant du Sanctus renvoie à une mise en scène liturgique d'une rare puissance. Une première source est Isaïe (VI, 3) : « Je vis le Seigneur assis sur un trône grandiose et surélevé. Des séraphins se tenaient au-dessus de lui, ayant chacun six ailes, deux pour se couvrir la face, deux pour se couvrir les pieds, deux pour voler. Ils criaient l'un à l'autre ces paroles : Saint, saint, saint est le Seigneur Yahvé Sabaoth, sa gloire emplît toute la terre. » La seconde source, dont la teneur n'est pas moins impressionnante, est l'Apocalypse (IV, 8). Jean voit devant le trône vingt-quatre vieillards aux couronnes d'or et les quatre animaux ailés : « Les quatre Vivants, portant chacun six ailes, sont constellés d'yeux tout autour et en dedans. Ils ne cessent de répéter jour et nuit : Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu Maître-de-tout. Il était, Il est et Il vient ! »

Comme dans le Gloria au début de la messe, les hommes s'associent à cet *hymnus angelicus* dans les paroles *Pleni sunt cæli et terra gloria tua*. Et plus encore dans l'acclamation des Rameaux : *Hosanna ! Benedictus qui venit in nomine Domini !*

Amalair de Metz, lorsqu'il commente l'acte liturgique qu'est en lui-même le Sanctus, n'écrit pas autre chose : « Après avoir commencé l'hymne Saint, saint, saint, ils s'inclinent, et ceux qui se tiennent en arrière et ceux en face, vénérant bien sûr la majesté divine et l'incarnation du Seigneur, qui sont proclamées par le chant des anges et des foules terrestres. Le chœur des anges, chantant Saint, saint, saint le Seigneur, Dieu des puissances célestes, proclame la majesté divine ; mais pour les foules terrestres, c'est l'incarnation, chantant : Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur ! Hosanna au plus haut !⁹ »

Noté dans des manuscrits messins, français, italiens et anglais, le Sanctus XI¹⁰ est ancien et s'enchaîne parfaitement avec le ton sur lequel le célébrant chante le récitatif de la Préface. En son commencement, il fait entendre l'intonation au grave ré-la-do-ré typique du 2^e mode, déjà entendue au début

⁸ Amalair cite ce passage dans le *Liber officialis*. I, III 1 sur les cloches qui nous appellent à l'église : *De Signis quibus conragamur in ecclesiam*.

⁹ Amalair de Metz, *Liber officialis*, 1, éd. Hansen (1948-1950), II, p. 329.

¹⁰ Cette numérotation ne correspond qu'à l'organisation des pièces de l'ordinaire (Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei) décidée à Solesmes par Dom Pothier (1835-1923).

de l'introït *Vultum tuum* et du canticum *Domine auidi*. Le Sanctus polyphonique qui en dérive, bien des siècles plus tard, a été trouvé dans la reliure d'un Nouveau Testament du théologien John Wycliffe (1328-1384).

Durant ce concert la Scola Metensis a fait entendre la *cantilena metensis* – le chant de Metz – synthèse des répertoires romain et gallo-franc. Or ce nouveau répertoire, fixé pour des siècles, loin d'avoir éteint la créativité musicale, semble l'avoir au contraire stimulée ; après 850, apparaissent de nouvelles compositions qui fleuriront durant tout le Moyen Âge : les tropes, les séquences et les premières polyphonies.



La page du Sanctus dans le Sacramentaire de Drogon (Metz, vers 835) : le séraphin aux six ailes ocellées, combiné avec les têtes des animaux – profil d'aigle au-dessus des cheveux, tête de taureau à droite, tête de lion à l'envers à gauche.

Ce somptueux manuscrit, à présent à la Bibliothèque nationale de France (latin 9428), peut être feuilleté en ligne : <http://expositions.bnf.fr/carolingiens/it/82/04.html>