

Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources : le Sacramentaire de Drogon, le Tonaire carolingien et les écrits d'Amalaise¹

par Christian-Jacques DEMOLLIÈRE

Dans un capitulaire de 805, promulgué de sa *villa* de Thionville, Charlemagne demanda à tous les chantres de son empire de venir se former à Metz². En l'absence des livres des chants de l'office et de la messe et qu'on aimerait trouver³, trois sources différentes viennent témoigner de l'activité de l'École messine de chant (*Scola Metensis*) au IX^e siècle.

Le Sacramentaire de Drogon, livre des prières de l'évêque (vers 835), contient un ensemble de lettrines historiées en rapport avec le contenu des chants et, sur quelques plaquettes d'ivoire de sa reliure, représente les chantres en action pendant la messe.

Le Tonaire de Metz (vers 835) est un cahier pratique qui résout, en tradition orale, les difficultés pour enchaîner les nombreuses antiennes de la messe et de l'office avec leur psaume.

Les écrits d'Amalaise de Metz (775-850) contiennent de précieuses informations sur la liturgie et sur le chant qui l'accompagne. Ce lettré brillant, formé par Alcuin à Aix-la-Chapelle, exerça des fonctions politiques et ecclésiastiques. À Metz il prit souvent le relais de Drogon, retenu à la Cour, en tant que chorévêque. Il chantait : il connaît parfaitement le répertoire romano-franc, auquel il donne une place éminente dans la société idéale des Carolingiens⁴.

1 Cette communication du jeudi 8 janvier 2009 a nécessité un profond remaniement pour cette publication. Comme celle de l'année précédente, elle eut la forme d'un diaporama commenté, illustré vocalement par Marie-Reine Demollière, directrice de l'ensemble vocal *Scola Metensis*. Comme il se doit pour un répertoire qui suit le calendrier, enluminures projetées et exemples chantés étaient choisis dans le Temps liturgique de Noël.

2 *Ut cantus discatur, et secundum ordinem et morem romanæ ecclesiæ fiat, et ut cantores de Mettis revertantur. (Capitulare duplex in Theodonisvilla promulgatum anno 805, cap. 2 de Cantu; M.G., Leges, t. 1; p. 121)*

3 Cf. l'article *La Notation du chant messin* dans les Mémoires 2008 de l'Académie, p. 139.

4 Nous devons à Jean-Yves Hameline la fréquentation des nombreux écrits sur le chant, depuis saint Augustin, grâce à ses interventions au stage de juillet du Centre d'Études Grégoriennes de Metz, régulières de 1984 à 2004. Il est l'auteur de *L'image idéale du chantré carolingien* à la fin du livre *L'Art du chantré carolingien*, éditions Serpenoise, Metz 2004.

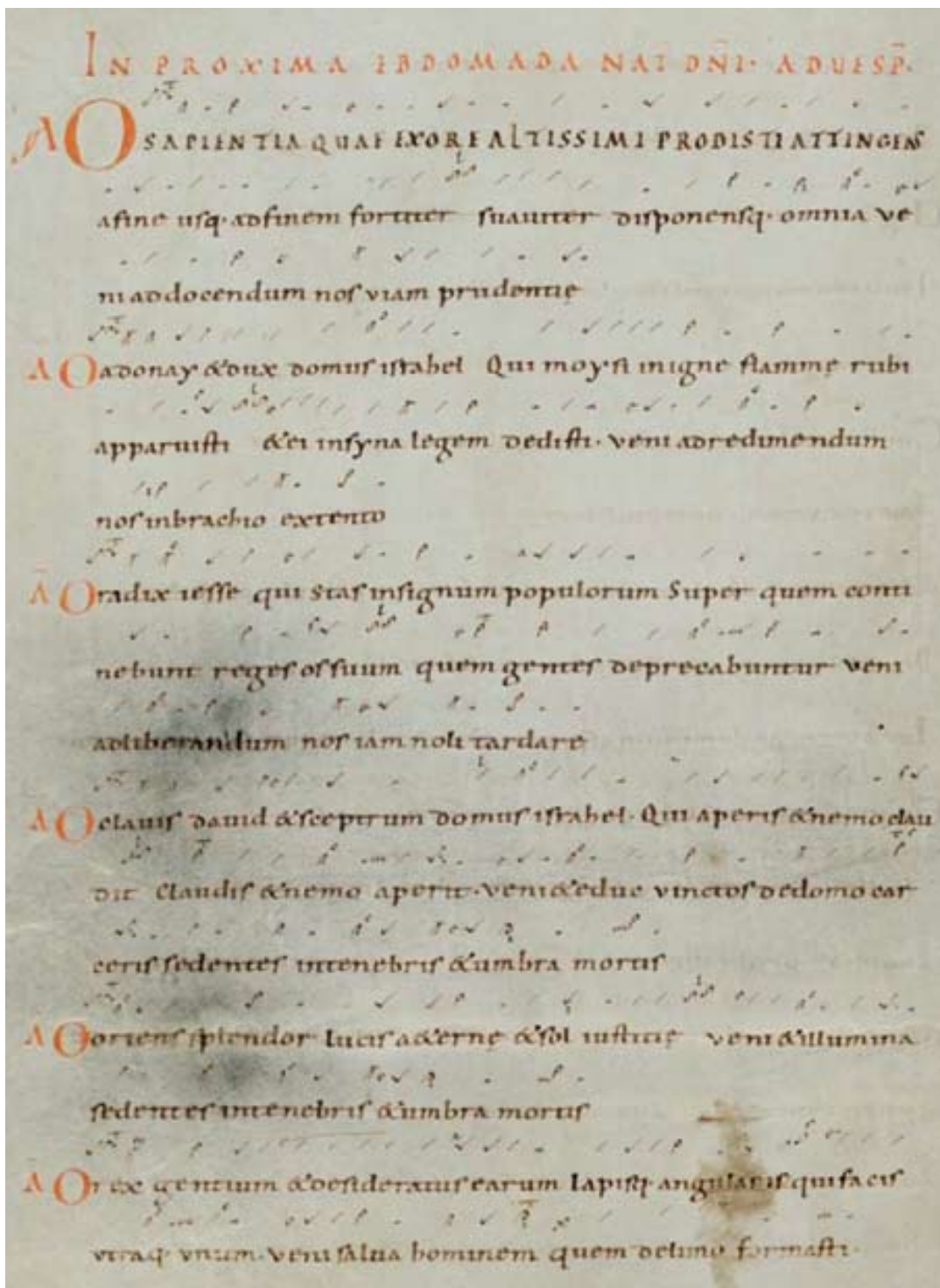


Fig. 1 - La première page des « Grandes Ô », p. 40 du manuscrit de Hartker, Saint-Gall, fin du X^e siècle.

N° 390 de la Bibliothèque de Saint-Gall.

En ligne : <http://www.e-codices.unifr.ch/fr/csg/0390>

Ces trois sources méritent d'être mises en regard le plus possible... avec un quatrième élément qui est le chant lui-même, tel que les premiers manuscrits neumés nous permettent de le comprendre et de le mettre en voix, au plus près de sa composition à l'époque carolingienne.

I. Rendre présent l'objet de la fête

Un passage d'Amalaire

Quand on veut réfléchir aux implications du chant messin et à sa signification, c'est Amalaire qu'il faut lire⁵. Il est le seul à en dire avec autant de poésie et d'enthousiasme la force d'impact et la promesse. En cela, il est un homme de la Renaissance carolingienne, passionné par la lecture des textes, habile à les mettre en résonance les uns avec les autres pour en faire émerger du sens⁶. Les carolingiens sont des herméneutes, non des métaphysiciens : ils privilégient la communication et l'art. C'est ainsi que, dans leur monde, le chant peut prendre l'importance qu'il a.

On saisit bien cette place éminente donnée au chant dans un passage du *Liber de ordine antiphonarii*, où Amalaire commente les antiennes de Magnificat chantées au cours de la semaine qui précède Noël. Les habitués du répertoire grégorien les nomment « les grandes Ô », parce que chacune commence par une invocation au Christ : Ô Sagesse, Ô Clé de David, Ô Emmanuel, Ô Surgeon de Jessé, Ô Orient, etc. (Fig. 1)

Antiphonæ quæ [...] habent omnes « O » in capite, signum quoddam admirabile et investigabile ostendunt nobis in his diebus celebrari. [...]

« [Ces] antiennes, qui ont toutes Ô en tête, nous montrent qu'un certain signe, qui attire le regard et qu'on ne peut tout à fait expliquer, ces jours-là est célébré. »

Le chant invite à regarder, crée les conditions de l'émerveillement.

« O » interjectio est admirantis. Per illud voluit cantor intimare verba sequentia pertinere ad aliquam mirabilem visionem, quæ plus pertinet ad mentis ruminacionem quam ad concinatoris narrationem⁷.

5 Les œuvres complètes d'Amalaire ont été publiées en 1950 par Hanssens, *Biblioteca apostolica vaticana*.

6 En cela Amalaire se montre élève d'Alcuin (730-804), lui-même héritier, par son maître Egbert (évêque d'York de 732 à 765), de Bède le Vénérable (673-735).

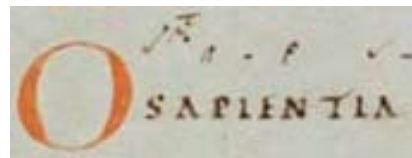
7 *Liber de ordine antiphonarii XII, 1-2.*

Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources

« Ô est l'interjection de quelqu'un qui s'émerveille. Par ce moyen, le chantre voulut faire saisir que les mots qui suivent tiennent de quelque merveilleuse vision, qui plus tient de la rumination de la pensée que du récit d'un conteur. »

L'objet de cette vision est intérieur. Le chant invite à la méditation. Amalraire superpose deux interjections : ô d'invocation et oh d'exclamation (qui s'écrit en latin de même façon qu'en français). Il joue sur leur homophonie et enrichit le ô vocatif du oh d'admiration. Ce faisant, il décrit dans le chant une figure de la rhétorique classique qu'on nomme l'hypotypose. En voici la définition : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous nos yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante⁸ ». Selon le précepte d'Horace, la poésie peint avec des mots : *Ut pictura poesis erit*. La forme supérieure de discours qu'est le chant a des moyens supplémentaires pour mettre sous nos yeux la chose qu'il évoque et pour la rendre présente.

Notre plus ancien manuscrit pour cette série d'antennes est un antiphonaire de Saint-Gall de la fin du X^e siècle, attribué à Hartker. Autant qu'Amalraire, celui qui a tracé les neumes insiste sur la puissance de ce Ô (Oh!) d'admiration éperdue devant la merveille de Noël, qui est advenante : après une intonation vive, le dessin des neumes indique quatre notes tenues, dont l'avant-dernière est longuement vibrée.



Quelques lettrines historiées

Le Sacramentaire de Drogon⁹ rend compte de l'activité d'un scriptorium de Metz au service d'un évêque de lignée royale. Comptant d'habiles enlumineurs, ce scriptorium était doublé d'un atelier d'orfèvrerie et de sculpture de l'ivoire¹⁰. Drogon était un fils de Charlemagne et de sa concubine Regina. Il fut placé à 22 ans sur le siège épiscopal de Metz, qu'il occupa de 823 à 855, et devint chef de l'Église de l'Empire, missionné par le pape. Le haut rang de ce personnage, estimé par ses contemporains comme par ceux qui l'étudient, explique la somptuosité de son sacramentaire.

8 FONTANIER, *Les figures du discours : figures de syle par imitation*.

9 Pour la présentation de ce manuscrit et l'étude de ses décorations, cf. *L'Art du chantre carolingien*, pp. 37-62 (op.cit.). Ce livre somptueux (latin 9428 de la BnF) peut être feuilleté en ligne : http://expositions.bnf.fr/carolingiens/livres_web/81/index.html

10 Cf. pour la reliure : <http://site.voila.fr/archiv1.cegm/page7.html>

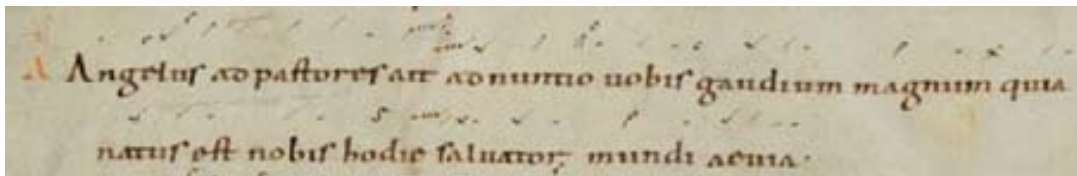
Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources

Le sacramentaire est l'un des livres qui permettent la célébration de la messe. Il sous-entend le lectionnaire et l'évangélaire, ainsi que les mouvements de la liturgie dans l'espace sacré et le déploiement de l'*actio canendi* (le chant comme action). L'illustration du Sacramentaire de Drogon se rapporte au récit qu'on entend lors de la fête, auquel dans les prières il fait référence, mais qu'il ne contient pas lui-même. De la même façon que le texte chanté se fait image, l'image ici se lit comme un récit. Avec des moyens propres, l'enluminure rend présent à la mémoire l'objet de la célébration ; par définition, elle donne à voir des images, des tableaux dont l'artiste fait des scènes vivantes¹¹. La réussite tient à la palette des couleurs et à la vivacité du trait, comme une esquisse, qui suggère le mouvement.

Ainsi dans cette lettrine historiée de petites dimensions – une des plus petites. Le moment est habilement choisi¹² parmi les versets de Luc 2, 8-12. L'Envoyé du ciel fait irruption : une partie du corps, pris dans la robe verte, est verticale, dans une contorsion ; une aile sort du cadre. Il surgit dans un environnement de lumière symbolisé par les rayons, aux mêmes couleurs que le D rouge et or. Le troupeau se repose sous le feuillage, symbolisé par une branche ondoyante.



Les Bergers se retournent, saisis de crainte. L'Ange avec son bras fait un geste qui rassure : « Ne craignez pas ! » L'enluminure donne un instantané, dont la vigueur est en rapport avec l'envolée de l'antienne du VII^e mode : *Angelus ad pastores ait* (antiphonaire d'Hartker).



La grande lettrine du Jour de Noël, qui est un C, contient quatre scènes comprises dans le tracé même de la majuscule et sa décoration en rinceaux (Fig. 2). Pour la Saint-Étienne et pour l'Épiphanie, le D en grande lettrine historiée permet de vastes compositions, d'une grande efficacité narrative et théâtrale. Les personnages circulent dans la lettrine et invitent à faire de même (Fig. 3 et 4).

¹¹ Le Sacramentaire est en ligne : http://expositions.bnf.fr/carolingiens/livres_web/81/index.htm

¹² Diderot, dans ses *Salons*, a montré que le choix du moment à peindre est décisif pour la réussite du tableau.

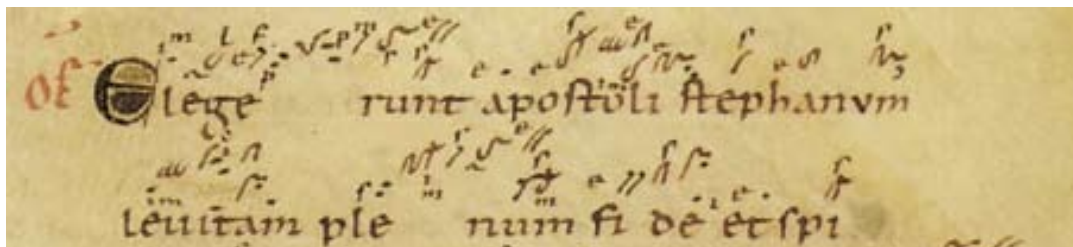


Fig. 2 - La mention du sanctuaire de Saint-Pierre pour fêter la Nativité est une référence romaine, habituelle dans les manuscrits de cette époque, comme si la liturgie très romanisée des Francs du IX^e siècle nécessitait, pour s'imposer, cette référence. La majuscule est le C de la collecte en lettres capitales d'or. La lettrine est entièrement prise dans le texte de la prière de l'évêque. On voit au centre les Bergers qui sont en marche et se disent : « Allons donc jusque dans Bethléem et voyons cette chose qui vient d'être et que le Seigneur nous a fait connaître ! ». La merveille de la Nativité se décline en trois scènes. Dans le triangle en haut à droite, les Bergers verront Marie et Joseph. Marie vient d'enfanter : elle est alitée, une sage-femme veille sur elle, Joseph médite. Dans le petit espace plus à gauche, l'Enfant est couché dans la mangeoire entre les deux animaux. Plus bas, dans le triangle inférieur surmonté d'une tête d'aigle, deux sages-femmes donnent à l'Enfant son premier bain. Les rinceaux qui ornent le demi-cercle du C sont semés d'étoiles.

Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources



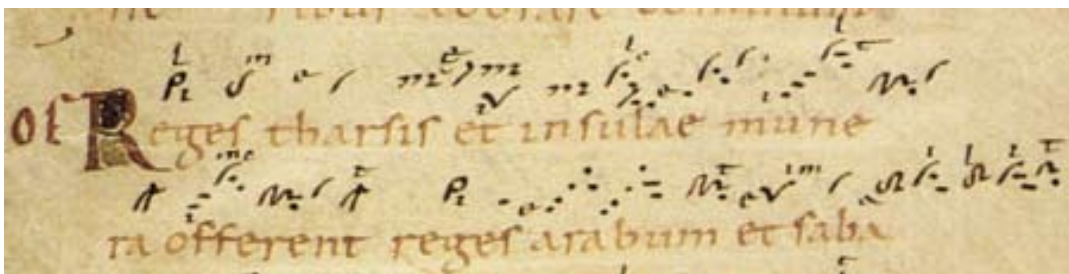
Fig. 3 - Le texte de la collecte commence dans la lettrine : *DA, quæsumus...* La boucle du D est exploitée ici de façon statique, pour contenir les murailles de Jérusalem ; la porte ouverte en bas, incluse dans la muraille, complète le sens : la lapidation se produit en dehors de la ville. Le mouvement est celui des hommes qui lapident, en vêtements courts pour plus d'efficacité. Une pierre lancée est dessinée en haut à gauche de la porte ; deux autres atteignent le visage du martyr. Étienne, nimbé de vert, vêtu de la dalmatique blanche du diacre, est dans une attitude de prière. Conformément au texte des *Actes des Apôtres* (fin du chap. 7) il voit les cieux ouverts et Jésus debout à la droite de Dieu, main bénissant d'où partent des rayons. Jésus est pourvu d'une auréole dorée, d'un livre et d'une croix victorieuse. L'oiseau en bas prêt à s'envoler, puis en haut arrivant au-dessus du Christ figure l'âme d'Étienne montée jusqu'à Dieu. Les cieux sont évoqués par trois anges nimbés qui émergent de nuages : ils sont penchés vers Étienne et portent des croix victorieuses. Logés dans la haste, Étienne et Jésus sont rassemblés dans la verticalité. L'efficacité dramatique du peintre est parallèle à celle de la communion *Video caelos apertos* et, mieux encore, à celle de l'offertoire *Elegerunt apostoli* et de ses deux versets. Comme le peintre a su choisir son moment, le compositeur du chant a su choisir les versets les plus appropriés.



Début de l'offertoire *Elegerunt apostoli* in Einsiedeln 121, f^o 35
 « Les Apôtres choisirent Étienne, le diacre plein de foi et de Souffle saint... »



Fig. 4 - La lettrine contient le premier mot de la collecte, DEUS, abrégé en D+S (le signe de l'abréviation figure au-dessus du S sous forme de trait horizontal). Les Mages apparaissent dans trois scènes différentes. Celle du milieu peut être répétée : les Mages chevauchent vers Jérusalem, puis vers Bethléem, figurée chacune par une porte. Les personnages mis en rapport par la verticalité de la haste le sont dans une opposition : royauté d'Hérode, royauté autre de Jésus sur les genoux de Marie. La boucle du D est utilisée pour le mouvement des Mages qui, sur leurs montures, suivent l'Étoile. L'origine orientale des trois personnages est symbolisée par le bonnet phrygien. Cette vaste mise en scène graphique a son équivalent dans de grandes compositions, dont la plus impressionnante est l'offertoire *Reges Tharsis*, tiré du psaume messianique 71, monumental avec ses trois versets vocalisés.



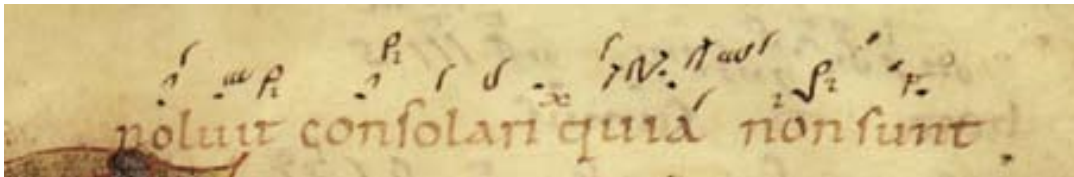
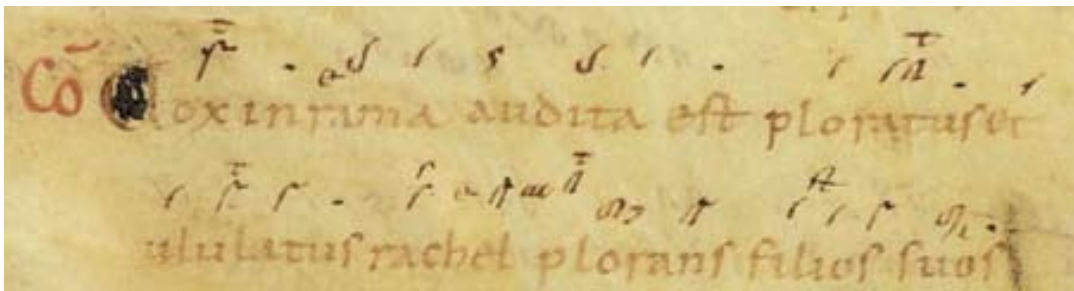
Début de l'offertoire *Reges Tharsis* in Einsiedeln 121, f^o 51
« Les rois de Tarse et des îles offriront leurs présents,
les rois d'Arabie et de Saba apporteront leurs dons... »

Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources



L'expressionnisme de l'enlumineur atteint un sommet dans la lettrine du Massacre des Innocents. C'est maintenant l'horreur qui est donnée à voir dans l'accumulation des corps nus des petits enfants, que les sbires d'Hérode assassinent avec leur grande épée, en débordant à gauche de la hampe de la majuscule ; la plupart des enfants sont déjà morts, gisant sur les genoux de leur mère ou entassés sur le sol. Le génie de l'artiste apparaît, entre autres, dans la variété des attitudes :

celle des deux tueurs et surtout celle des trois mères modulant leur désespoir. Le paroxysme de la douleur est rendu aussi par les couleurs criardes et opposées : le rouge et le vert. Le dessin nerveux et schématisé semble n'avoir d'équivalent qu'au XX^e siècle : trait de crayon de Reiser, composition digne du *Cri* de Munch et du *Guernica* de Picasso. Quelqu'un qui connaît le répertoire chanté entend, en voyant cette lettrine, une brève antienne de communion, célèbre pour sa densité et sa force dramatique : *Vox in Rama*, déploration riche de notes tenues et de notes vibrées (graduel d'Einsiedeln, X^e-XI^e siècle).



« Une voix fut entendue dans Rama : une plainte et un gémissement nombreux : Rachel pleurant ses enfants, parce qu'ils ne sont plus. » Jérémie 31, 15 cité par Matthieu 2, 18.

La lettrine, le plus souvent le D avec son vaste espace dans le cadre délimité par la haste et la boucle (et parfois débordé), est comme une fenêtre en prise directe sur la scène narrée par l'Évangile ou la Vie du saint, tel Laurent ou Arnoul, une sorte de théâtre miniature. Davantage : la lettrine est comme un trou de lumière qui fait voir quelque chose de l'ordre de la vérité et met en mouvement. Dans ce livre carolingien, la lettrine historiée est anagogique : elle entraîne.

II. Relier le psaume à son antienne

Le petit cahier de dix folios appelé Tonaire de Metz¹³ fut sans doute rédigé autour de 835, soit une trentaine d'années après que Charlemagne eût rendu obligatoire la formation des chantres à Metz. Bien qu'écrit dans une caroline soignée sur un parchemin de qualité, dans le format carré du Sacramentaire de Drogon, le Tonaire n'a rien qui attire l'œil du non-spécialiste : c'est un outil de travail. Mais il est d'autant plus précieux qu'il constitue le seul document en prise directe sur la pratique du chant messin à cette époque.

Généralement, un tonaire n'est pas un livre mais se présente comme quelques feuillets qu'on adjoint au livre des chants de la messe (graduel) ou de l'office (antiphonaire). Il rend compte du classement de l'ensemble des pièces grégoriennes en huit modes. Le plus ancien tonaire, daté de la fin du VIII^e siècle et dit « de Saint-Riquier », accompagnait le Psautier de Charlemagne. Il tenait sur deux feuillets, dont le second est aujourd'hui perdu. Il énumère pour chaque mode une vingtaine de pièces de la messe dans les différents genres¹⁴. C'est une présentation d'exemples qui illustrent la théorie modale de l'*octoechos*, création de la Renaissance carolingienne.

Différent de ce tonaire théorique, le cahier messin est un tonaire pratique. Il est disposé en trois colonnes et compte trois parties. C'est d'abord, après une rapide présentation des modes qui nous éclaire peu, la liste complète des pièces de la messe qui se chantent avec une psalmodie solennelle, la même pour toutes les pièces d'un même mode : il s'agit de l'antienne de la procession d'entrée (introït) et de l'antienne de la procession de communion. Un ou plusieurs versets de psaume permettent de répéter la pièce en fonction de la durée de l'action liturgique. Une deuxième partie du Tonaire se réfère à un autre répertoire, celui de l'office, soit les différents temps de prière en dehors de la messe : Matines, Laudes, Vêpres, etc. Les colonnes de cette partie énumèrent 1 600 antiennes. Une antienne de l'office est plus courte qu'une antienne de la messe, elle est parfois très brève. Elle est chantée avant et après un psaume déroulé *in extenso* : elle l'encadre. Le psaume est chanté d'une façon simple, à peine plus ornée pour les cantiques évangéliques (*Benedictus* à la fin des Laudes, *Magnificat* à la fin des Vêpres). Une troisième partie, sur une seule page, classe dans les huit modes

13 Pour éviter les redites, nous renvoyons aux Mémoires 2008 de l'Académie, pp. 148, 150 et 151, et sur internet à la présentation du concert-conférence donné le 12 février 2006 à Saint-Pierre-aux-Nonnains (Metz) avec la participation de la Scola Metensis : <http://ecrits.cegm.site.voila.fr/>

Le manuscrit lui-même est en ligne : <http://bm.mairie-metz.fr/clientbookline/Media-theque/index.html>

(folios 66 à 75 verso). Walther Lipphardt l'a publié avec des commentaires en 1965. Michel Huglo le présente dans son livre *Les Tonaires*, Société Française de Musicologie, Paris, 1971.

14 La pièce est désignée par son incipit : ses premiers mots.

Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources



Metz, Bibliothèque municipale, manuscrit 351.

Fig. 5 - La première colonne du tonaire, au folio 66^v, donne les incipits des introïts du I^{er} mode. Sous la rubrique AUTENTICUS PACTUS, suivie de SECLORUM AMEN, elle présente 4 introïts dont le verset se termine d'une certaine façon, puis après un autre SECLORUM AMEN, 24 introïts dont le verset se termine autrement, dont les deux derniers sont en haut de la deuxième colonne. Suivent les antiennes de communion, dont les versets ne reçoivent qu'une cadence possible, tout comme les pièces du II^e mode, sous la rubrique PLAGIS PROTUS, dans la troisième colonne.

quelques répons prolixes de l'office des Matines. Le répons n'a le plus souvent qu'un verset, très orné mais suivant un formulaire, à raison d'un par mode.

Le Tonaire de Metz rend compte d'une difficulté des chantres qui ne disposent pas encore des points de repères visuels de la notation. Tous les traités de chant du IX^e siècle en font état : comment raccorder la fin du verset au début de la partie à répéter pour la reprise ? comment éviter que ne déraile une schola ou tout un chœur monastique ?¹⁵ L'art du chantre va consister à mettre dans la cadence une note finale et un enchaînement des derniers sons tels qu'ils permettent de faire la reprise avec naturel, sans risque d'erreur. Le Tonaire de Metz donne donc des indications précises en groupant les pièces par modes et selon la cadence appropriée pour le chant du psaume. Le formulaire est indiqué par la fin de la doxologie (ajoutée au dernier verset, la louange à la Trinité qui christianise le psaume hébraïque) : SECULORUM AMEN en tête de chaque nouveau groupe. Aucun neume n'apparaît : toutes les cadences étaient sues par cœur (Fig. 5).

Pour les versets des antiennes de la messe, le nombre de cadences est restreint à une par mode, à l'exception des I^{er} et III^e modes qui en comptent deux. Le choix des cadences est beaucoup plus grand dans le répertoire de l'office, où sont chantés dans la semaine les 150 psaumes, selon la règle de saint Benoît, en se répondant de façon alternée, d'un chœur à l'autre. Plusieurs psaumes, comme le *Miserere* (psaume 150), sont répétés chaque jour. La nécessité d'adapter la finale du psaume est plus forte. Les membres d'un chœur sont moins formés musicalement que les quelques chantres qui composent la schola. Un psaume chanté *in extenso* est de longueur très variable. S'il est long, il est plus difficile de se souvenir de l'intonation de l'antienne. La cadence (appelée ici DIFFINITIO) doit être aménagée pour faciliter la reprise. Le tonaire messin va, par conséquent, proposer un très grand nombre de variations¹⁶, lui-même variable selon le mode : si on compte onze cadences pour le I^{er} mode, le II^e mode n'en connaît que deux, le III^e mode sept, le IV^e mode dix, etc. Le record revient au VII^e mode, qui compte treize *diffinitiones*. Par comparaison : l'Abbaye de Solesmes, dans une mise à jour de 2005, compte neuf cadences pour le I^{er} mode, une seule pour le II^e mode, quatre pour le III^e mode, trois pour le IV^e mode. Le VII^e mode n'en a plus que quatre (Fig. 6).

Les choix proposés par le Tonaire de Metz dépassent ce qu'on trouve ailleurs quelque temps après. La cadence dépend de l'intonation de l'antienne et aussi de son allure générale et des notes importantes. Pour le répertoire de l'office, le nombre élevé des cadences témoigne d'une grande diversité quant à l'origine des pièces, classées dans tel ou tel mode pour recevoir un formulaire

15 Dans sa *Musica Disciplina* (vers 855), le moine bourguignon Aurélien de Reome, pour expliquer avec ses mots comment enchaîner, fait beaucoup d'efforts.

16 Aurélien de Reome nomme les cadences *varietates*.

TONUS I

Sic incí-pi-tur, et sic flécti-tur, † et sic me- di- á- tur; *

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

Atque sic fi- ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

Atque sic fi-ní- tur. Atque sic fi-ní- tur.

Atque sic fi-ní- tur.

Fig. 6 - *Antiphonale monasticum, I De Tempore*, Solesmes 2005.

Fig. 6 - Même si les psaumes chantés aujourd'hui le sont à partir du support extérieur du livre, il importe que l'enchaînement de la cadence finale et de l'intonation de l'antienne se fasse aisément, en toute logique musicale. Sur cette présentation, il faut distinguer la cadence médiane (*et sic mediatur*) qui est toujours la même, de la cadence finale (*atque sic finitur*) qui offre pour ce I^{er} ton neuf possibilités : deux cadences finales terminent sur la (a et a2), trois sur ré (d, d2, d3), une seule sur fa (f) et trois sur sol (g, g2, g3). La diversité et la réussite de cadence finale sont en rapport avec la hauteur de la dernière note et tout autant avec la façon dont elle est amenée.

unique de psalmodie. De nos jours, les recherches de Jean Claire¹⁷ ont amené Solesmes à ressusciter cinq nouveaux tons de psalmodie, en plus des huit tons classiques dits « ecclésiastiques », afin de mieux enchaîner certaines antiennes antiques à leur psaume.

Une étude plus pointue montrerait les difficultés des chantres-compositeurs carolingiens à faire entrer les chants ancestraux des Gaules franques dans des cadres théoriques « modernes », à fabriquer du nouveau avec du vieux. La romanisation du chant fut en effet accompagnée d'un remarquable effort de pensée du donné musical, caractéristique de la Renaissance carolingienne.

III. Remuer les cœurs

Amalraire, au fil des ouvrages où il explique et commente la liturgie, réfléchit sur l'impact du chant et sur la fonction du chantre. Un des passages les plus riches est, dans la troisième partie du *Liber officialis*¹⁸ (Livre des fonctions liturgiques), le long chapitre XI : *De officio lectoris et cantoris* (Des fonctions respectives du lecteur et du chantre).

Le chantre, relais du prophète

Le lecteur et le chantre sont ensemble dans la première partie de la messe, qui est la liturgie de la Parole. Entre les lectures, on entend le répons-graduel et l'alléluia ou le trait. Amalraire procède par opposition. Il retrouve le lecteur et le chantre dans le couple qui résume l'Ancien Testament : la Loi et les Prophètes, et les oppose l'un à l'autre.

Lex enim scripta data est in tabulis.

« C'est bien une Loi écrite qui fut donnée sur des tables. »

Scriptura enim pertinet ad lectoris officium ;

« Et l'écrit relève bien de la fonction du lecteur ; »

prophetia menti inscripta erat,

« la prophétie dans la pensée était inscrite, »

quam voce fidenti prophetae proferebant ;

« que d'une voix assurée les prophètes proclamaient ; »

quod pertinet ad cantoris officium.

« c'est ce qui relève de la fonction du chantre. »

17 *Les nouveaux tons psalmodiques des livres de chant post-conciliaires*, Musices aptatio, 1983.

18 Il s'agit d'un des livres du IX^e siècle les plus recopiés par la suite.

Le Chant à Metz au IX^e siècle à partir de trois sources

En vertu de sa dimension orale au IX^e siècle, le chant est le contraire d'un acte de lecture et représente un degré supérieur de communication, engageant sans commune mesure celui qui « officie »¹⁹.

Dès le début de son chapitre Amalaire propose :

Possumus etiam officio cantoribus officium prophetarum intelligere.

« Nous pouvons d'ailleurs comprendre la fonction du chantre d'après la fonction du prophète. »

Plus loin, il cite saint Augustin qui, commentant les paroles du Psaume 80 : *Tuba canite*, cite lui-même Isaïe (58, 1) :

Exclama et exalta vocem tuam sicut tuba !

« Crie et fais retentir ta voix comme la trompette ! »

Dans le déroulement de la liturgie, Amalaire évoque un auditeur que les lectures n'ont pas touché :

At si adhuc aliquis surdus, obturatis auribus cordis, torpescit,

« Mais si jusqu'ici quelqu'un de sourd, ayant bouché les oreilles de son cœur, s'assoupit,

veniat cantor cum excelsa tuba more prophetarum,

« le chantre viendra avec sa trompette retentissante à la façon des prophètes, »

sonetque in aures ejus dulcedinem melodiae ; forsitan excitabitur.

« et il lui sonnera dans les oreilles la douceur de la mélodie : peut-être s'éveillera-t-il. »

On le voit : la brutalité de la trompette est immédiatement tempérée par la douceur de la mélodie. L'art du chantre n'implique pas de violence ; tout au contraire, son chant est charme et séduction pour entraîner, en toute adhésion, vers un bien. Amalaire se situe dans la tradition d'Augustin pour qui Dieu attire *delectatione, non necessitate* « par le bonheur qu'on y découvre, non par contrainte ».

Le chantre, laboureur des cœurs

Attentif à l'impact du chant sur l'auditeur, Amalaire cite Boèce :

Musica habet quandam naturalem vim ad flectendum animum, sicut Boetius in suo libro scribit, quem de Musica fecit :

« La Musique possède une sorte de force naturelle à attendrir l'esprit, comme Boèce l'a écrit dans son livre sur la Musique » :

Vulgatum quippe est quam saepe iracundias cantilena represserit, quam multa vel in corporum, vel in animorum affectionibus miranda perfecerit.

19 Cf. *Le Chant et la mémoire* in *L'Art du chantre carolingien* (op. cit.).

« C'est un fait reconnu que souvent le chant apaise les mouvements de colère, qu'il accomplit de multiples merveilles pour ce qui est des dispositions des corps et des esprits. »

Mais Amalaire dépasse Boèce, dans le contexte particulier de la scène sacrée. Pour faire comprendre l'efficacité et l'éminence de la fonction du chanteur, il développe une métaphore qui a son origine dans une parabole de Luc (17, 7) citée par Bède. Ce récit met en scène un esclave qui vient de labourer : ce détail seul intéresse Amalaire, non le sens général de la parabole.

Arat qui aratro compunctionis scindit corda ;

« Il laboure, celui qui avec la charrue de la déchirure fend les cœurs ; »

nulli dubium quin per dulcedinem modulationis scindantur corda etiam carnalia
« aucun doute que, par le charme de la modulation, les cœurs, encore charnels, se fendent »

et sese aperiant more sulci in confessione vocis et lacrimarum.

« et qu'ils s'ouvrent comme des sillons dans la louange à pleine voix et les larmes. »

La même image revient à trois autres reprises dans ce chapitre. À chaque fois apparaît le mot *compunctio*, qu'on ne peut traduire par le mot français qui en est issu : componction, qui signifie, dans le contexte de la religion : le sentiment de tristesse éprouvé par notre indignité à l'égard de Dieu²⁰. Le champ sémantique de ce mot exprime une certaine agressivité car *pungere* veut dire : piquer (poindre, anciennement), blesser en piquant, puis tourmenter, harceler, inquiéter. Les sens premiers de *punctum* sont : piqûre, trou fait par une piqûre, ouverture dans une conduite d'eau. Avec un préfixe qui intensifie l'action, *compungere* signifie dans l'Antiquité romaine : piquer fort ou de toutes parts, blesser, déchirer moralement ; et au Moyen Âge : transpercer, émouvoir fortement, saisir, provoquer le repentir.

La charrue de la *compunctio* attendrit les cœurs endurcis, libérant des ressources oubliées. Cette levée des résistances a pour effet les explosions émotionnelles intenses : *in confessione vocis et lacrimarum*. Or la célébration liturgique telle que l'envisage Amalaire a bien pour objectif de transformer celui qui y participe et qui peut, même involontairement, résister à ce changement. Dans cette perspective, la liturgie est une anagogie, c'est-à-dire une mise en mouvement vers un bien dont elle donne l'avant-goût et dont elle prépare l'avènement par son déroulement même. Le chant, en attendrissant les cœurs, les prépare à aller vers ce bien. La *compunctio* ouvre à l'amour du prochain et fait désirer le bonheur de ceux qu'on aime.

Le chant fut-il jamais pris autant au sérieux ?

20 C'est la définition du Petit Robert. D'autres dictionnaires donnent aussi le sens péjoratif d'une attitude entachée d'affectation ridicule, voire de tartufferie.