

De quoi le chant vieux romain est-il le signe ?

Marcel Pérès¹

Par cette conférence, j'aimerais attirer l'attention sur une dimension de la musique qui transcende ce qui pourrait être approché musicologique ou historique. Je voudrais simplement poser la question de la signification des événements culturels qui surgissent à un moment donné de l'histoire.

Au début du 20^{ème} siècle on découvre cinq manuscrits, originaires de grandes basiliques romaines. Ils contiennent une musique qui rappelle le chant grégorien, on en reconnaît l'architecture, mais l'univers acoustique qui semble se profiler derrière ces mélodies est certainement très éloigné de l'esthétique du chant d'église alors cultivé dans l'Église catholique.

Il faudra attendre jusque dans les années 1950 pour que ces manuscrits soient étudiés, sous l'angle de la liturgie puis de la musique. A ce moment là, Helmut Hucke propose d'appeler ce répertoire, chant vieux romain, pour le distinguer du chant dit grégorien. À partir des années 1960 les études musicologiques vont se développer, avec Bruno Stäblein et Michel Huglo, mais il faudra attendre 1984 que commence réellement la recherche sur l'interprétation de ce chant, recherche présentée dans le premier disque de l'*Ensemble Organum* consacré au chant vieux-romain en 1985.

Si l'on regarde rapidement l'histoire de cette redécouverte, on constate de depuis 1900, il aura fallu attendre un demi-siècle pour que commencent les études sur ces manuscrits, quatre vingt cinq ans pour que commencent les études concrètes sur l'interprétation de ce chant, et aujourd'hui — cent vingt ans après — bien que l'*Ensemble Organum* ait consacré quatre disques à ce répertoire et publié un livre destiné à la pratique de ce chant en 2009, le chant vieux romain reste complètement marginal dans la réflexion globale sur le rôle de la musique dans la transmission et la création des traditions liturgiques.

Pourquoi ?

Avant de répondre à cette question, il nous faut d'abord préciser ce que nous apprend la découverte de ce chant.

Premièrement, il s'agit d'un usage romain, le plus ancien manuscrit conservé est daté de 1071. Ce graduel, originaire de Santa Cecilia del Trastevere, est incomplet, il s'arrête à la fin du mois de juin. Puis nous avons un autre manuscrit, le ms.5319 de la Biblioteca Vaticana, probablement écrit une trentaine d'années plus tard. Ce manuscrit est le seul qui nous transmette les vêpres de Pâques ainsi que sept Alléluias avec des versets en grec. Ces vêpres de Pâques ont une importance essentielle dans l'histoire du chant ecclésiastique, car elles sont

¹ Conférence prononcée au 11e Colloque CIEL à Rome, février 2020.

à l'origine de la transmission du chant romain dans l'empire carolingien. Saint Chrodegang, venu en ambassade à Rome vers la fin du huitième siècle, envoyé par Pépin le Bref, avait assisté aux grandioses vêpres de Pâques, il en avait été fasciné. A son retour il transmet aux Francs son émerveillement en affirmant qu'il fallait apprendre cette tradition. Et c'est ainsi qu'il fonda le monastère de Gorze, près de Metz, consacré à la transmission du chant romain.

Les manuscrits de chant romain nous révèlent un état de la tradition qui apparemment semble différent de que nous transmettent les manuscrits carolingiens du dixième siècle. Je dis apparemment, car en réalité, le monde acoustique des premiers manuscrits du chant romain et du chant dit grégorien fait bien référence au même monde sonore. La différence est que dans les manuscrits de chant vieux romain presque tous les ornements sont écrits, alors que dans les manuscrits dit grégoriens, les ornements sont symbolisés par des graphies particulières, mais qui n'indiquent pas le détails de l'ornement. Ces graphies informent simplement qu'à tel ou tel endroit, il y a un événement vocal qui apparaît, sans qu'il soit possible de savoir quelle est la forme exacte de cet événement vocal. Ces événements vocaux sont en fait des ornements. Ces ornements représentent un aspect essentiel pour la résurrection de ces chants. Mais le problème est que les restaurateurs du chant grégorien, depuis la fin du dix-neuvième siècle se sont enfermés dans une attitude rigide qui consiste à nier l'existence de ces ornements dans le chant ecclésiastique. Malheureusement, cette attitude extrême a radicalement éloigné le processus de restauration du chant grégorien du flux continu de la tradition.

Pour les grégorianistes des dix-neuvième et vingtième siècles, l'ornementation représentait des vestiges du dix-huitième siècle qui n'avaient rien d'authentique, et ne pouvaient remonter à une haute antiquité.

Pour résumer, ce chant vieux romain reflète le témoignage vivant du chant ecclésiastique du premier millénaire. Ce chant exprime des critères liturgiques et mystagogiques très différents des objectifs que s'étaient fixés les restaurateurs des dix-neuvième et vingtième siècles. Rappelons brièvement ces objectifs :

- réaliser une édition du chant grégorien qui permette à toute la Catholicité de chanter le même chant et de la même manière.

- Confier à des chorales paroissiales la transmission de ces chants et non plus à des chantres formés dans une tradition continue.

Il y a, dans les faits de la réforme consécutive au motu proprio de Pie X en 1903, une volonté de rupture avec les traditions vivantes. Déjà le vingtième siècle et ses velléités de créer un homme nouveau, déconnecté de ce qui l'a précédé commence à répandre ses tentacules. Les réformes consécutives au concile Vatican II vont continuer dans ce sens. C'est un mouvement que parfois j'appelle, *l'Idolâtrie de l'Amnésie*. Le chant vieux-romain

contredit absolument ce mouvement. C'est ce qui explique le peu d'impacte qu'il a eu sur la réflexion liturgique au vingtième siècle.

Le chant vieux romain est mémoire.

Mémoire du premier millénaire, mémoire des codes génétiques communs que l'on retrouve dans le chant byzantin, le chant copte, le chant éthiopien.

Mémoire de l'Antiquité. Car ce chant, tout comme de chant de Benevento et de Milan, repose sur des structures tétracordales, principe fondamental de l'art musical de l'antiquité grecque et romaine, organisation du discours musical que la tradition faisait remonter à Pythagore, qui lui-même l'avait reçu des ancien Égyptiens.

Mémoire de la véritable nature de l'acte du chant dans la liturgie.

Pour comprendre ce que pourrait être la nature du chant liturgique il est nécessaire de réfléchir sur le sens des mots que nous employons. Alors, commençons par résumer ce que nous savons aujourd'hui du chant vieux romain.

Le chant vieux romain

Ces mots désignent aujourd'hui un répertoire lié aux grandes basiliques romaines et à la chapelle pontifical. Il disparut à la fin du 13^{ème} siècle avec le départ des papes pour Avignon, puis tomba dans l'oubli. Au début du 20^{ème} siècle il fut redécouvert, juste au moment où étaient sous impression les différents volumes de l'édition officielle vaticane du chant grégorien. Ainsi la découverte de ce chant révélait que, ce qu'à l'époque l'on appelait le chant grégorien, était pratiqué presque partout en Europe occidentale, mais pas à Rome. C'était compliqué à assumer, car depuis plus d'un demi-siècle, il y avait eu au sein de l'Église un fort mouvement de restauration de la musique liturgique, mouvement qui pris sa forme officielle avec le motu proprio de Saint Pie X en 1903.

En 2011, à l'occasion de la célébration du centenaire de la création du Pontificio Instituto di Musica Sacra, j'ai publié dans les actes du congrès, une conférence qui portait sur le thème, « Pourquoi, plus d'un siècle après sa découverte, le répertoire vieux romain reste encore largement méconnu des musiciens et des ecclésiastiques »

Cette question est importante car elle révèle la face cachée, les non-dits et les limites de nos comportements culturels. Pourquoi, le chant qui révèle la tradition romaine du premier millénaire intéresse-t-il si peu de monde ?

En premier lieu parce que les personnes habituées à chanter le chant dit grégorien, sont perdues devant les manuscrits de chant vieux romain. Ils ne savent comment les lire, car interprétés selon les critères mis en place à partir de la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, le chant vieux romain se présente comme quelque chose d'absurde, de non-musical. Parfois l'on

parle à son sujet d'un intérêt « archéologique » mais complètement déconnecté des réalités et des enjeux d'aujourd'hui.

Au début, on ne savait pas comment appeler ce répertoire romain, c'est seulement dans les années 1950, que Helmut Hucke proposa, dans un congrès qui se tint ici-même à Rome, de l'appeler « vieux-romain ».

Pour résumer, on peut dire que ce chant vieux romain est tout simplement du chant grégorien mais noté d'une manière très différente de la notation carrée à laquelle sont habitués les grégorianistes, mais aussi des notations antérieures, comme celle des 10^{ème} et 11^{ème} siècles. La grande différence réside dans le fait que dans le chant vieux romain, presque tous les ornements sont notés, alors qu'il ne le sont pas dans la notation carrée, et que dans les notations neumatiques antérieures, les ornements sont simplement indiqués par un symbole dont on a perdu la signification.

Ainsi, pour interpréter le chant vieux romain, il faut comprendre comment s'organise la dynamique interne de la musique, dynamique qui n'apparaît pas toujours dans la notation elle-même, lue selon les critères de lecture des 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Tout cela doit paraître abstrait pour un auditeur qui ne sait pas de quoi je parle. C'est pourquoi il faut retourner aux mots eux-mêmes et essayer de comprendre ce à quoi les mots musique et chant font référence.

Qu'est-ce que la musique ?

Sommes-nous bien sûrs que ce que nous nommons aujourd'hui « musique » a bien le même sens, la même fonction, se révèle au travers des mêmes rituels qu'il y a cinq cents, mille, deux mille, quatre mille ans... ?

Non, bien sûr...

Mais là réside un des grands pièges de l'aventure contemporaine vers ce que l'on appelle aujourd'hui les musiques anciennes.

Les arts du passé sont considérés à l'aune des paramètres d'aujourd'hui et bien souvent les formes culturelles d'autrefois sont convoquées uniquement pour satisfaire le bon plaisir, la soif d'exotisme, ou simplement l'érudition. Pourtant l'étude des répertoires anciens ne peut se cantonner à une simple reconstitution d'un matériel écrit ou oral dans le cadre d'un concert, d'un enregistrement, d'un rituel ou d'une publication scientifique. Elle appelle une autre relation à la mémoire, à sa construction au travers de comportements musicaux révélateurs d'autres horizons. La pratique de ces musiques transforme profondément la relation au patrimoine. A l'origine, ce mouvement vers la connaissance des musiques anciennes ne présentait qu'un simple intérêt archéologique ou esthétique. Mais au fur et à mesure de son évolution, il apparaît que ce travail sur les musiques du passé conduit à

repenser en profondeur les comportements musicaux et leurs fonctions au sein du tissu social. Car la musique a une fonction sociale, toujours, quel que soit le répertoire.

Les musiques dites anciennes nous ouvrent à d'autres manières d'être et être avec soi-même en premier lieu.

Mais comment résumer en quelques instants ce que pourrait être la nature de la musique ? Observons tout d'abord les grands axes qui au cours des 30 derniers siècles ont porté la connaissance de la musique jusqu'à nous.

Depuis un siècle, la musique a connu une révolution essentielle : l'invention de l'enregistrement. Auparavant la musique ne pouvait exister sans musiciens. Mais maintenant, l'instant musical peut être démultiplié à l'infini, dans n'importe quelle situation et depuis une vingtaine d'années le phénomène s'est encore accéléré avec les nouvelles technologies. Bientôt, et c'est déjà le cas dans certains répertoires, on n'aura plus besoin ni de musiciens, ni même de compositeurs. La déesse algorithmique fera instantanément une musique adaptée au public que l'on voudra toucher.

Mais notre époque renferme aussi en elle beaucoup de ferments inédits qui pourraient porter l'humanité vers de nouveaux horizons encore inexplorés. Le mot qui résume ces différents phénomènes pourrait être ouverture.

Oui, une ouverture dans l'espace, dans le temps, dans la mémoire. Jamais, auparavant on ne s'intéressait vraiment aux musiques des autres, surtout lorsqu'ils étaient extra européens, mis à part naturellement quelques individus rares.

Depuis le commencement du 20^{ème} siècle, les musiques dites populaires ont été soigneusement étudiées. Depuis les années 1970 l'intérêt pour les traditions transmises oralement s'est fortement accru.

Il y a eu Vatican II, et cette injonction de porter une attention particulière aux trésors de la musique sacrée, ainsi qu'aux rituels orientaux, aspect de Vatican II qui malheureusement n'est pas mis en valeur comme il devrait l'être.

L'intérêt pour les musiques dites anciennes s'est également fortement développé, même si en volume, le nombre de personnes qui s'y intéresse reste restreint au regard de l'ensemble de la population.

De quoi tout cela est-il le signe ?

Les sociétés humaines fonctionnent comme un organisme vivant qui fabrique ses propres anticorps pour rétablir un équilibre, notons qu'il fabrique aussi ses cellules cancéreuses...

Il est intéressant d'observer que l'intérêt pour les musiques anciennes et les répertoires traditionnels arrive dans les années 1970 au moment où dans le discours savant, on considère que la musique dite contemporaine, et principalement le courant de composition issu de l'école de Vienne, dessinerait les contours du monde musical dans un futur proche. Les choses n'ont pas évolué dans ce sens. La croyance dans un progrès linéaire du langage musical, se dirigeant vers une expression de plus en plus complexe, s'est effondrée à la fin des années 1970 et simultanément a surgi un mouvement de renaissance des répertoire anciens. Le corpus sociétal refusait le futur que quelques intellectuels voulaient lui construire, et, d'une partie de ce corps, surgissait un mouvement de retour à des sonorités, des imaginaires, des perceptions qui propulsaient les sensibilités au-delà de l'horizon du 19^{ème} siècle tout en ouvrant le champ des possibles à venir vers de nouveaux horizons.

De même, dans le domaine de la musique liturgique, les années 1960 et 1970 ont connu une soif de modernité très forte ainsi qu'un véritable mouvement iconoclaste, obsédé à faire oublier les formes de musique et de chant qui avaient été établies depuis le début du 20^{ème} siècle.

Pour l'instant c'est surtout la musique dite baroque qui a, quantitativement, focalisé l'attention du plus grand nombre. Les musiques plus anciennes restent encore nimbées d'un nuage d'inconnaissance, mais malgré le faible impact sur le public, ces musiques dites médiévales portent en elles de grandes capacités pour susciter de profondes mutations dans la relation au temps, à l'espace et à la mémoire que les humains du futur pourraient développer jusqu'à la floraison.

Ces musiques d'avant le 16^{ème} siècle bousculent le cadre établi de la transmission de la musique. Le rituel du concert tel qu'il s'est cristallisé au cours du 20^{ème} siècle, ne convient pas vraiment à ces musiques. De même, l'enseignement dans les conservatoires n'est pas le cadre le plus approprié pour aborder, absorber, reproduire les répertoires du premier millénaire et de la première moitié du deuxième millénaire. Et enfin, les liturgies modernes ne présentent pas le cadre idéal pour permettre à ces musiques de se développer et porter leurs fruits.

Pour ces répertoires, la relation à l'écriture est très différente de celle qui s'est établie aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles. Nous devrions plutôt dire les relations à l'écriture, car plus on remonte dans le temps et que l'on plonge vers la fin du premier millénaire, plus les notations deviennent diverses et abscondes.

A partir du 14^{ème} siècle, la personne du compositeur va devenir progressivement incontournable. A tel point qu'aujourd'hui beaucoup de musiciens ne pourraient concevoir faire de la musique sans passer par un compositeur. Cette évolution a profondément transformé la responsabilité du musicien dans l'acte de faire. Il n'est plus la source du surgissement mais tente d'imiter et de reproduire le surgissement premier dont le

compositeur fut le réceptacle il y a parfois bien longtemps. Le musicien n'est plus celui qui va répandre dans l'espace-temps son propre *daimon*, mais celui du compositeur.

Cependant cette problématique est essentiellement européenne, il existe encore de nombreuses autres cultures pour lesquelles l'apprentissage de la musique ne passe pas par l'écrit. Le musicien doit donc être l'intermédiaire, le médium, entre les auditeurs et une tradition. Le musicien est comme un demiurge qui, par la connaissance et l'intimité qu'il entretient avec la musique, pourra faire jaillir aux rivages du temps, une mémoire vivante à laquelle par son éducation, il a accès et qu'il sait reproduire.

Ainsi, plus on remonte dans le temps, plus apparaît ce qui constituait l'essentiel dans l'acte musical : la mémoire. Gardons toujours à l'esprit que les neuf muses sont filles de Zeus et de Mnémosyne, déesse de la mémoire, elle même fille de la terre et du ciel. Ainsi la musique est un canal privilégié pour accéder à la mémoire. Mémoire qui pour les anciens n'était pas uniquement une dimension du passé. Il y a dans la mémoire quelque chose d'intemporel qui englobe ce que nous appelons passé, présent, avenir. C'est dans ce sens qu'il faut considérer toutes les pratiques qui relèvent des arts divinatoires. Le devin est celui qui peut accéder à la mémoire du futur. Saint Augustin, à la question de son fils qui lui demandait ce qu'est le chant lui répondit : « Chanter c'est se souvenir ».

La musique, faisait partie chez les Grecs et les Romains de la triade des arts du mouvement, avec la poésie et la danse. Cette triade faisait elle même partie d'une autre triade, celle des arts thérapeutiques. Elle comprenait la connaissance des vertus thérapeutiques des plantes, des animaux et des arts du mouvement. Presque tous les concours de musique, auxquels les Grecs étaient très attachés, se déroulaient dans des centres thérapeutiques. Épidaure, le sanctuaire d'Asclépios, le demi-dieu de la médecine, est toujours célèbre par son prodigieux amphithéâtre, dont les représentations constituaient le dernier stade du processus thérapeutique. Processus qui commençait par deux bains, le premier pour nettoyer le corps à l'arrivée, le second avant l'endormissement, bain rituel qu'accompagnait l'inhalation de différentes vapeurs de plantes. Puis au matin le prêtre thérapeute écoutait le patient lui parler de ses rêves. Et en fonction de son récit était déterminé le processus thérapeutique...

Toutes ces considérations nous conduisent naturellement vers la liturgie. Il faut les avoir à l'esprit pour tenter de saisir ce dont le chant vieux romain est le signe. Au travers de ce chant et de la liturgie dont il est l'élément constitutif, nous renouons avec la mystagogie du premier millénaire en ligne directe avec la science religieuse de l'Antiquité. Nous nous retrouvons ainsi sur le même terrain que les rituels orientaux.

Ces rituels, bien qu'ils aient conservé de profondes dimensions liturgiques que le monde latin a oublié, sont aujourd'hui en péril. Car il y a chez les Orientaux également une volonté de moderniser les rites et les langues liturgiques. Beaucoup prennent en modèle

d'ailleurs ce que les Catholiques latins ont fait. Le contact avec tout ce que le chant vieux romain transmet peut efficacement donner une autre perspective historique aux répertoires des Églises d'Orient. Par exemple, le chant vieux romain révèle un état de la tradition gréco-latine, plus archaïque que ce que présente aujourd'hui le chant byzantin, qui a été fortement influencé par les compositions des dix-septième et dix-huitième siècles et par les réformes du milieu du dix-neuvième siècle.

En ce qui concerne la réflexion sur la liturgie latine, le chant vieux romain ouvre considérablement le cadre de la réflexion sur ce qu'est la tradition de l'Église. Aujourd'hui le débat et les pensées sont enfermés dans une section de temporalité qui va, schématiquement, du Concile de Trente au Concile de Vatican II.

Mais il est urgent d'ouvrir les portes de cette prison imaginaire.

La tradition de l'Église remonte aux premiers siècles et cette église elle-même n'est pas née de nulle part. Elle s'inscrit dans une tradition bien plus ancienne. Gardons en mémoire que tous les prêtres sont consacrés selon l'ordre de Melchisédech. Nous devons toujours chercher à approfondir cette dimension de l'Église, lieu d'une mémoire vivante. Pour y accéder la liturgie et les sacrements sont le viatique le plus assuré, mais nous devons explorer concrètement les chemins qui nous conduisent vers cette mémoire vivante.

Le temps de l'Église est d'une tout autre nature que le temps linéaire. On pourrait reprocher aux réformes qui ont suivi Vatican II d'avoir accordé trop d'importance au temps linéaire en considérant que l'église devait exclusivement sacrifier aux faux dogmes de la modernité.

Le chant romain nous rappelle que l'Église est universelle, aussi bien dans l'espace que dans le temps. Grâce à ce que ce chant nous transmet, nous rentrons en communion avec l'énergie des hommes qui depuis le quatrième siècle ont réalisé la synthèse entre la science des rituels préchrétiens et la révélation de l'alliance spéciale que Dieu a scellé avec l'humanité au travers du sacrifice du Christ.

Oui, le temps linéaire n'est pas la seule réalité de l'Église, il y a aussi le temps de la Transfiguration qui nous révèle la contemporanéité de tous les prophètes, de leur parole et de leurs actes.

Ce chant découvert en 1900, aura traversé le vingtième siècle en toute discrétion, porté par quelques érudits qui avaient globalement saisi la profonde richesse que ce répertoire transmet. Au vingt et unième siècle, ce chant pourrait être la clé d'un renouveau liturgique qui conduirait au seuil du temps linéaire, la clarté spirituelle du premier millénaire.

Les Catholiques se retrouveraient ainsi sur le même terrain mystagogique que les rites orientaux.

Dans notre relation avec l'islam également, la connaissance concrète du chant romain nous révèle les trésors de la cantillation, cet art de chanter un texte sacré que les musulmans ont conservé avec toute l'énergie des premiers siècles. La science de la lecture du Coran vient du savoir faire des Chrétiens et des Juifs. Dans le monde latin, cette science a quasiment disparu. Or le chant vieux romain est un témoin direct de cet art de chanter les psaumes et de proclamer un texte sacré. Dans le chant vieux romain presque tous les ornements qui constituent la matière première de cette science, sont écrits. Il est donc possible, à partir de la connaissance concrète de ce chant romain de poser les bases d'une renaissance de la cantillation, pratique qui représente une des sources les plus fécondes de la transmission de la foi par l'écoute des textes sacrés.

Je conclurai en précisant ce que ce chant révèle de la nature du chant liturgique du premier millénaire.

Nous étions dans une époque où les partitions musicales n'existaient pas vraiment. De même les compositeurs, comme nous les concevons aujourd'hui, n'existaient pas. Il était hors de question de considérer un chant religieux comme une succession de notes déterminées à l'avance par un compositeur et dont il faudrait scrupuleusement suivre la mélodie, le tempo, les nuances. Justement, ces paramètres n'apparaissent pas dans les notations de la fin du premier millénaire.

Nous sommes passés progressivement, et à partir du 16^{ème} siècle, d'une humanité prophétique à une humanité allégorique. Le prophète vit, exprime et communique les réalités invisibles. L'allégorie n'est qu'une représentation. L'homme n'est plus l'acteur d'une vie surnaturelle, il en est le spectateur.

L'hégémonie de l'allégorie se répand en Occident à partir du 16^{ème} siècle. Elle trouve sa consécration dans la deuxième moitié du 20^{ème} siècle avec l'avènement de la télévision. Elle s'inscrit définitivement dans les mœurs avec le développement du tourisme.

Ainsi le musicien est devenu un outil qui permettra aux auditeurs de regarder de l'extérieur ce que pourrait être une expérience surnaturelle. Les auditeurs sont devenus des touristes.

Seul le compositeur a conservé, exclusivement, la fonction du « daimon », c'est à dire celui qui conserve le contact avec la mémoire du futur. Ce que nous appelons aujourd'hui l'acte créateur.

C'est pourquoi nous avons tellement de mal à comprendre les notations anciennes, car plus on remonte dans le temps, plus cette fonction créatrice revient à l'interprète. Ainsi apparaît la véritable nature des premières notations qui progressivement, au cours de l'histoire de l'Occident ira en s'affaiblissant. La notation était le support d'un acte symbolique destiné à mettre en relation une réalité invisible et inaudible, qui existe hors du temps, avec une conjonction spatio-temporelle.

Aujourd'hui tenter de retrouver l'esprit, la nature et la fonction de l'art revient à vivifier la mémoire de notre civilisation pour redonner à l'art sa véritable dimension, celle d'un acte divinatoire.