

La révolution carolingienne du chant grégorien dans les collections de manuscrits de la Bibliothèque municipale de Laon

Le chant grégorien a fait un «tabac» sur le net au début de l'année 2008. En février, Universal Classics and Jazz International fit passer une annonce dans diverses parutions religieuses. Conscient de l'intérêt général pour ce genre de musique, UCJ recherchait les plus belles voix religieuses d'aujourd'hui. Les démos affluèrent de toute l'Europe, et, le dernier jour des inscriptions, UCJ reçut, par mail, un lien vers une vidéo du chœur des moines de l'abbaye d'Heiligenkreuz¹ postée sur *You Tube* ! La décision fut immédiate : leur sonorité surpassait toutes les propositions reçues. Depuis, ce clip a été visionné des dizaines de milliers de fois sur la toile, créant un buzz immédiat autour de ce projet. Un album, *Chant – Music for Paradise*, sortit le 9 juin.

Les conditions d'édition de cet album n'ont rien d'exceptionnelles à l'heure d'internet². Ce qui étonne le plus est l'engouement du grand public pour une forme musicale dont la fonction originelle reste, le plus souvent, ignorée de ceux qui l'écoutent : «Le chant grégorien est pour nous prière. [...] Le chant grégorien est une forme très ancienne de la prière chantée qui a été conservée. Ses racines remontent aux temps avant le Christ, au chant liturgique juif du temple. [...] La plupart des textes sont extraits des psaumes de l'Ancien Testament. Les mélodies quant à elles, sont simples et communiquent des états d'âmes. C'est pourquoi le chant grégorien n'est pas seulement une musique, mais plus : une prière chantée. Le chant grégorien est le chant de l'Église catholique romaine occidentale. Et nous, au monastère de la Sainte-Croix, sommes très heureux d'être dans la lignée d'une si précieuse tradition et d'être à l'unisson avec le désir du Pape.»³

Pendant son voyage apostolique en Autriche en septembre 2007, Benoît XVI avait prononcé à l'abbaye d'Heiligenkreuz, un discours important sur la vie monastique : «Dans la vie des moines, la prière a une importance particulière : elle est le centre de leur tâche professionnelle. Ceux-ci, en effet, exercent la profession d'orant. À l'époque des Pères de l'Église, la vie monastique était définie comme une vie à la manière des anges. Et la caractéristique essentielle des anges que l'on voyait en eux était d'être des adorateurs. Leur vie est adoration. Cela

1. Abbaye de la Sainte-Croix, abbaye autrichienne fondée en 1133, le plus ancien monastère cistercien qui existe sans interruption depuis sa fondation.

2. Les moines cisterciens de l'abbaye d'Heiligenkreuz n'ignorent rien des possibilités médiatiques du net. Deux clips étaient diffusés sur *You Tube* au moment de l'écriture de cet article. Voir aussi le site internet de l'abbaye : www.stift-heiligenkreuz.org

3. Interview d'un moine cistercien d'Heiligenkreuz, www.eparsa.fr

devrait valoir également pour les moines. Ceux-ci prient avant tout non pas pour telle ou telle autre chose, mais simplement parce que Dieu mérite d'être adoré. [...] Votre service prioritaire pour ce monde doit donc être votre prière et la célébration de l'Office divin.»⁴ Cette adoration s'exprime, pour reprendre les paroles de Benoît XVI, par «la beauté de la liturgie» qui inclut celle des chants. Le pape exhorte tout officiant à revenir au chant ancestral de l'Eglise catholique et romaine, le chant grégorien: «L'Eglise reconnaît le chant grégorien comme le chant propre de la liturgie romaine; celui-ci occupera donc la première place dans les actions liturgiques.»⁵ Ce retour aux traditions est confirmé, sans détours, par Domenico Bartolucci, maître émérite de la chapelle Sixtine: «Nous avons d'abord besoin au moins pour les solennités et les fêtes, d'une liturgie qui donne à la musique sa véritable place. [...] Une partie du répertoire, comme les introïts ou les offertoires, demande un très bon niveau et ne peut être interprété réellement que par de réels artistes. Il y a une autre partie du répertoire qui peut être interprétée par le peuple. Je pense à la *Messe des anges*⁶, la musique de procession, les hymnes. C'était très impressionnant d'entendre une assemblée chanter un *Te Deum*, un *Magnificat*, les litanies, une musique que les gens s'étaient appropriée, mais aujourd'hui, il ne reste que peu de choses de tout cela. Et bien pire, le chant grégorien a été tordu par les théories rythmiques et esthétiques des Bénédictins de Solesmes. Le chant grégorien est né à une époque de violences, et il devrait être viril et fort, et pas amolli et rendu confortable comme de nos jours. [...] Pour une chose, nous aurions besoin de retrouver cet esprit de solidité. Mais l'Eglise a fait l'inverse, en favorisant des mélodies simplistes, inspirées de musique pop, qui sont faciles à l'oreille. Elle croyait contenter les gens, et c'est la voie qu'elle a prise. Mais ce n'est pas de l'art. Le grand art, c'est la densité.»⁷

Art de la densité ou art léger, art religieux ou art de spectacle, élément intrinsèque de la liturgie ou simple divertissement, le chant grégorien est placé aujourd'hui au centre d'une controverse entre partisans d'une tradition, musicologues ouverts à la modernité et simples amateurs d'un art ancestral. Comprendre sa nature et son contenu, revenir à ses sources, apporte quelques éclaircissements à cette polémique à laquelle, nous, Laonnois, ne pouvons demeurer complètement étrangers puisque notre ville a été au centre de l'apparition de cet art. Les collections de la Bibliothèque municipale sont riches en manuscrits liturgiques et musicaux. C'est à une découverte de ce patrimoine que vous invite cet article.

4. Eucharistie miséricordieuse, <http://eucharistiemisericor.free.fr>

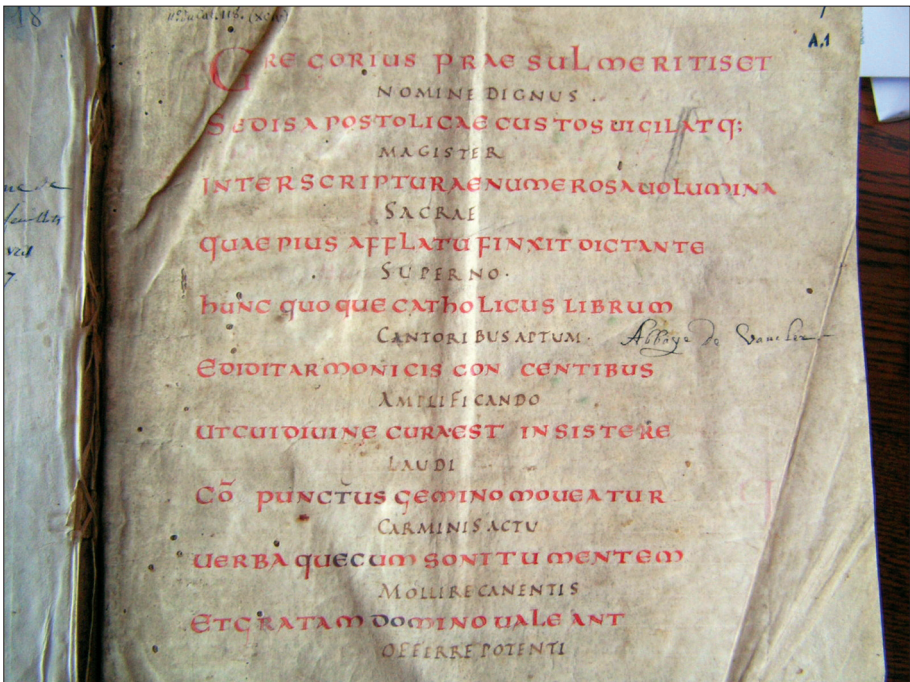
5. Exhortation *Sacramentum caritatis*, 20 mars 2007.

6. La messe dite «des Anges», extrêmement populaire, est un recueil de pièces de provenance et d'époques différentes constitué à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e. Elle est le fruit du désir d'un retour aux sources du chant liturgique et de restauration du chant grégorien.

7. [Http://eucharistiemisericor.free.fr](http://eucharistiemisericor.free.fr)

Les origines du chant grégorien

Le manuscrit 118, un sacramentaire⁸ du X^e siècle, présente, en prologue, écrit sur 20 lignes alternativement rouges et noires, un texte exceptionnel: «Le prélat Grégoire, s'élevant à l'honneur suprême, duquel il est digne par ses mérites comme par sa naissance, restaurant l'héritage des Anciens, composa pour la Schola cantorum⁹ ce recueil de l'art musical. Au nom du Très-Haut.» Ce court texte, *Gregorius praesul*¹⁰, est le texte fondateur de la légende qui fait du pape Grégoire 1^{er} (590-604) l'auteur du chant dit «grégorien». À partir du XI^e siècle, les miniatures le représentent écrivant ou faisant écrire sous la dictée du Saint-Esprit les textes des chants sacrés. Le manuscrit 70 de la Bibliothèque de Laon, une copie du XII^e des *Moralia in Job* de Grégoire¹¹, représente le saint évêque de Rome. Nimbé, le prélat est assis sur un fauteuil à accoudoirs. Il dicte ses écrits à son diacre Pierre dont le nom est écrit sous la main de Dieu qui apparaît au plafond.



Bibl. mun. Laon, ms 118, fol. 1v. Cl. C. Carême.

8. Le sacramentaire réunit les pièces nécessaires au célébrant pour dire la messe.

9. École des chantes – chanteurs – rattachée aux offices pontificaux.

10. Il existe six versions connues du texte dont l'auteur reste inconnu.

11. Ce manuscrit contient en première partie des gloses d'Anselme de Laon sur l'évangile de Matthieu.

Une source plus tardive reprend cette origine du chant grégorien. Il s'agit de la *Vita S. Gregorii Magni* (*Vie de saint Grégoire*) de Jean Hymonides, dit le Diacre (v. 824-v. 882). Il s'agit d'une biographie laudative du saint pontife écrite à la demande du pape Adrien II (867-872), grand admirateur de l'œuvre de son illustre prédécesseur. Cette hagiographie attribuée à saint Grégoire la totale paternité du chant grégorien : « Par la suite¹², dans la maison du Seigneur, à l'exemple du très sage Salomon, il compila avec le plus grand soin, pour la componction qu'inspire la douceur de la musique, un antiphonaire centonisé¹³ destiné aux chantes, qui s'avère des plus utiles. Il institua aussi une école de chantes (*Schola cantorum*) qui, de nos jours encore, se fait entendre dans la sainte Église romaine selon les règlements par lui édictés. Il fit construire, à l'usage de cette schola, deux demeures avec biens-fonds (*praediis*)¹⁴ : l'une voisine des degrés de la basilique de saint Pierre Apôtre, l'autre contiguë aux édifices du palais patriarcal du Latran. C'est là que, jusqu'à ce jour, ont été conservés, avec une légitime vénération, le lit sur lequel il s'étendait pour enseigner le chant, la férule avec laquelle il menaçait les enfants, ainsi que son antiphonaire authentique. »

S'il est vraisemblable que Grégoire a composé certaines des oraisons contenues dans le sacramentaire qui porte son nom et qu'il atteste lui-même, dans des correspondances qui nous sont parvenues, être intervenu sur le Kyrie et l'Aléluia, il ne reconnaît nulle part ailleurs être le responsable du restant de l'œuvre qui lui est attribuée. S'il remanie la composition de la *Schola cantorum*, il n'en est nullement le fondateur. Celle-ci existait vers 520, soit 70 ans avant le début de son pontificat. Le *Gregorius praesul* de Laon surévalue l'importance de saint Grégoire dans le domaine musical. Probablement écrit au milieu du VIII^e siècle, il n'est qu'une habile opération de propagande des rois carolingiens dans le but d'asseoir leur autorité et d'assurer l'unité et la pérennité de leur empire : « L'entourage des premiers rois carolingiens et ces rois eux-mêmes, portant une sincère admiration à la Ville de Pierre et à ses successeurs, auxquels ils venaient de s'allier, étaient naturellement portés à croire que saint Grégoire, qui était le pape qui avait le plus écrit et dont les œuvres étaient les plus célèbres, était le plus grand des tous les papes et devait par conséquent être le principal responsable de la liturgie qui émanait de Rome. »¹⁵

De la *Vita S. Gregorii Magnum*, il faut retenir l'origine ancestrale du chant grégorien. Celui-ci serait le résultat d'une compilation de fragments et d'extraits empruntés à des livres liturgiques antérieurs. Il est difficile, en raison de la rareté des documents, d'avoir une idée précise sur la manière dont l'Église a célébré ses offices religieux avant le milieu du IV^e siècle. Mais, les similitudes entre les liturgies juive et chrétienne arguent pour une origine orientale du chant

12. C'est-à-dire après les réformes apportées au gouvernement de l'Église évoquées au chapitre précédent.

13. De centonisation (littéralement « pot-pourri »), c'est-à-dire formé à partir de fragments ou d'extraits empruntés à des livres liturgiques antérieurs.

14. Domaines agricoles dont les revenus assuraient la subsistance de la *Schola*.

15. Philippe Bernard, *Du chant romain au chant grégorien*, Paris, Editions du Cerf, 1996.

chrétien. Les psaumes, chants hébraïques écrits entre le X^e et le IV^e siècle avant Jésus-Christ et dont près de la moitié, 73 sur 150, sont attribués au roi David (1015-970 av. J.C.), sont intégrés dans la liturgie chrétienne. Les hymnes, chants de louange de Dieu, d'origine byzantine, sont également incorporés dans le rite chrétien. Chantés en chœur par les fidèles, ces hymnes avaient, parallèlement à leur côté ornemental, un indéniable rôle pédagogique. Ils ancrèrent les principes de la foi. C'est ce que rappelle Benoît XVI lorsqu'il exprime son admiration des premiers poètes de l'ère chrétienne. À propos de l'œuvre de saint Ephrem, diacre et docteur de l'Église, né à Nisibis, ville de Mésopotamie, mort en 373, le pontife déclare que sa poésie permet d'approfondir sa réflexion théologique et que ses poèmes et hymnes liturgiques donnent à l'office divin un net caractère didactique et catéchistique. Le même rôle catéchèse est conféré par le pape aux 89 hymnes liturgiques de Romain le Mélode, théologien, poète et compositeur, né vers 490 en Syrie. L'ancienneté des psaumes et hymnes, leur présence permanente dans la liturgie chrétienne expliquent qu'ils furent copiés tout au long du Moyen Âge. Les collections de la Bibliothèque de Laon en conservent plusieurs témoignages dont le plus bel exemple est le manuscrit 12, un psautier-hymnaire à l'usage de l'Eglise de Laon, une copie du début du XIV^e siècle provenant de la bibliothèque de la cathédrale Notre-Dame. Le texte est introduit par une miniature représentant le roi David jouant de la harpe qui, outre de rappeler le caractère lyrique des psaumes, symbolise également la confiance que le fondateur de Jérusalem plaçait en Dieu comme il le chante dans le psaume 1 : « Heureux l'homme qui ne suit pas le conseil des impies, ni dans la voie des égarés ne s'arrête, ni au siège des rieurs ne s'assied, mais se plaît dans la loi de Yahvé, mais murmure sa loi jour et nuit ! ».

Tout comme l'ancienneté des textes, les techniques mélodiques des psaumes conservaient leur simplicité primitive. Les textes n'étaient pas chantés, mais proclamés sous une forme très particulière, la psalmodie. Celle-ci, forme de lecture chantée, était un simple récitatif, orné de légères inflexions de voix soulignant la ponctuation de la phrase. Une autre technique était la cantillation, forme primitive de mélodie, qui demeurait cependant plus proche de la déclamation que du chant proprement dit. La cantillation permettait néanmoins l'introduction dans le récitatif des « fioritures vocales » pouvant être interprétées par des exécutants qui n'étaient pas nécessairement des chanteurs virtuoses. Dans la psalmodie et la cantillation, la transmission du texte primait. La musique n'était là qu'un simple régulateur : elle soulignait seulement la solennité de l'acte et était censée rendre plus compréhensible son contenu. On pourrait croire ces procédés trop archaïques pour qu'ils fussent rapidement abandonnés. Il n'en fut rien. La Bibliothèque de Laon en conserve un exemple tardif avec le manuscrit 550, l'évangélaire de Marbach-Schwartzenthann. Ce petit recueil copié au XII^e siècle regroupe 21 péripécies ou extraits des Évangiles lus pour les grandes fêtes de l'année liturgique. Il présente, pour 19 des 21 extraits, de petits signes tracés à l'encre rouge et placés au-dessus du texte. Ces signes sont des notes de récitation, des indications permettant à l'officiant d'infléchir sa voix, d'apporter une certaine modulation à sa lecture.

Outre ces origines orientales, le répertoire grégorien se constitue entre le V^e et le VIII^e siècle avec l'incorporation des travaux des premiers poètes chrétiens. La Bibliothèque de Laon conserve un manuscrit copié vers 800, le n° 469, contenant l'œuvre poétique de Venance Fortunat. Lettré italien, Venance Fortunat entreprit, à partir de 565, un véritable tour de Gaule. D'abord reçu à la cour du roi Sigebert 1^{er} à Metz, il se rendit ensuite à Mayence, Cologne, Trèves et Paris avant de s'installer définitivement à Poitiers auprès de la reine Radegonde dont il sera le chapelain, le protégé et l'ami. S'il est resté célèbre surtout pour la *Vita Martini*, biographie versifiée de saint Martin, ce sont ses poèmes, les *Carmina* (*Chansons*), qui constituent son œuvre la plus personnelle où il exprime sa vie spirituelle et sa méditation intérieure. Ses hymnes sont considérées comme les merveilles de la littérature latine et sont introduites dans la liturgie. Écrite probablement en hommage à sa protectrice, fondatrice du monastère de la Sainte-Croix, l'hymne *Vexilla regis* en l'honneur de la Sainte Croix est sans doute la plus célèbre de ses odes. Elle reste chantée aujourd'hui dans les cérémonies du Samedi-Saint.

La philosophie de la musique

Le chant grégorien ne peut être compris sans faire référence au contexte culturel dans lequel il s'inscrit. Les Pères de l'Église parlent peu de musique et, lorsqu'ils la mentionnent, c'est pour n'en retenir que l'aspect métaphysique. Dans ses *Confessions* dont la Bibliothèque de Laon conserve une copie du XIII^e siècle, le manuscrit 269, saint Augustin (354-430) avoue son trouble à l'écoute des chants religieux : « Je me rends compte que ces paroles saintes accompagnées de chant m'enflamment d'une piété plus religieuse et plus ardente que si elles étaient sans cet accompagnement. » (Iivre X, chapitre 33) S'il reconnaît prendre un réel plaisir à son écoute, la musique reste néanmoins pour lui un adjuvant puissant de la foi qui s'adresse moins à l'oreille qu'à l'esprit. Elle n'est pas un art. Elle n'est qu'une sensation de l'âme, une vibration des *nombres intérieurs* qui régissent l'être humain autant que l'univers. La musique révèle l'existence de Dieu et conduit à sa contemplation.

Tout au long du Moyen Âge, l'approche de la musique s'inscrit dans la tradition pythagoricienne et platonicienne du *nombre* héritée de l'Antiquité et reprise par l'un des premiers philosophes de l'ère chrétienne, Boèce (v. 480-v. 524). Son traité sur la musique, *De Musica*, peut être considéré comme un « best-seller » médiéval. L'exemplaire conservé par la Bibliothèque de Laon, le manuscrit 38 bis, une copie tardive du début du XIII^e siècle, témoigne de la pérennité de la pensée de ce philosophe de l'Antiquité tardive. Boèce catégorise la musique en énonçant une trilogie, répétée, critiquée et modifiée d'innombrables fois tout au long des siècles suivants. La *musica mundana* est la musique des cieux et des éléments, celle de la Création. Ce mécanisme du ciel, d'ordre divin, reste inaudible à l'homme. C'est le thème chrétien du chant des anges évoqué par Benoît XVI lorsqu'il les qualifie d'orants. La *musica humana* unifie le corps humain dans sa dimension physique et dans sa dimension incorporelle. C'est

l'harmonie du corps et de l'âme. Inaudible elle aussi. Enfin, la *musica instrumentalis*, la seule que l'homme puisse entendre, est celle produite par la voix et les instruments. C'est l'art des sons vocaux et des instruments. La *musica instrumentalis*, par la fortification de l'âme qu'elle opère, reproduit la *musica humana* qui n'est que le reflet de la *musica mundana*. La musique terrestre n'est ainsi que la matérialisation de la musique céleste. Il n'est pas faux de voir, dans le discours que Benoît XVI prononça à l'abbaye d'Heiligenkreuz le 20 septembre 2007, une résurgence de cette approche : « La disposition intérieure de chaque prêtre, de chaque personne consacrée doit être de ne rien placer avant l'Office divin. La beauté d'une telle disposition intérieure s'exprimera à travers la beauté de la liturgie au point que là où, ensemble, nous chantons, nous louons, nous exaltons et nous adorons Dieu, un fragment du ciel devient présent sur terre. Il n'est vraiment pas téméraire de voir, dans une liturgie entièrement centrée sur Dieu, dans les rites et dans les chants, une image de l'éternité. »¹⁶

Cette analyse de la musique considérée comme une des sciences du *nombre* demeure présente dans toute la pensée médiévale. Contemporain et ami de Boèce, Cassiodore (v. 485-v. 580) expose la première classification des instruments (percussions, cordes, vents). Il élabore l'étude de l'harmonique dans une approche très scientifique comme des rapports arithmétiques entre tons. La musique est pour lui avant tout une discipline mathématique¹⁷. Un siècle plus tard, chez Isidore de Séville (v. 570-636), la musique reste analysée comme une discipline qui traite des nombres en relation avec les nombres contenus dans les sons¹⁸.

La musique est donc le *nombre* rendu audible, l'expression de l'harmonie céleste. Le chant chrétien est, par conséquent, un instrument essentiel d'expression de la foi. Aussi doit-il rester le plus pur possible. Il faut ainsi comprendre les prescriptions de saint Jérôme à Laeta au sujet de l'éducation de sa fille : « Ta fille ne doit entendre que des choses propres à inspirer la crainte de Dieu. Elle ne doit pas comprendre les mots grossiers, pas connaître de chants profanes. [...] Elle doit demeurer étrangère à la musique et ignorer l'usage de la flûte, de la lyre et de la cithare. Qu'elle ignore pourquoi elles ont été inventées. » Se défier de la musique instrumentale, mettre à l'écart les instruments en raison de leur utilisation dans la musique profane, tel est l'enseignement de saint Jérôme¹⁹. La voix

16. Eucharistie miséricordieuse, <http://eucharistiemisericor.free.fr>

17. Faute de manuscrit de Cassiodore, la Bibliothèque de Laon ne conserve qu'une édition imprimée de son œuvre datée de 1679 (B 22/3) dans laquelle le chapitre « musique » est placé entre ceux consacrés à l'arithmétique et la géométrie.

18. Père de l'Église, évêque de la ville de Séville pendant 35 ans et, à ce titre l'un des premiers organisateurs de l'Église espagnole, Isidore de Séville a laissé une abondante œuvre dont le *Livre des origines* (manuscrit 447 de la Bibliothèque municipale de Laon), vaste encyclopédie systématique rassemblant tous les savoirs de son époque. Le livre III, consacré aux mathématiques, traite de l'art musical.

19. Le manuscrit 75 de la Bibliothèque de Laon, une copie du IX^e siècle provenant de l'abbaye Saint-Vincent, contient, aux folios 2 et 3, une lettre de saint Jérôme à Dardamus qui précise l'utilisation de la musique et des instruments dans les offices.

humaine est, seule, digne d'articuler le texte sacré. Le chant grégorien demeure ainsi un chant vocal monodique sans accompagnement.

La musique et les arts libéraux

Par l'importance de sa place dans la philosophie du Moyen Âge, la musique fait partie du plan d'éducation hérité de la fin de l'Antiquité. Sa capacité, qui lui est propre, de rendre le *nombre* perceptible par les sens, explique sa présence dans l'enseignement au sein du *quadrivium* qui regroupe, avec elle, les disciplines fondées sur la connaissance des nombres et des mathématiques : l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie. L'étude de la grammaire, de la rhétorique et de la dialectique, arts du langage qui forment le *trivium*, complétait l'instruction. *Trivium* et *quadrivium* constituaient le programme d'enseignement des arts libéraux, auxquels s'ajoutait parfois, notamment à Laon, la médecine. Fidèle aux idées exposées par saint Augustin, l'enseignement médiéval plaçait la foi au centre de toute connaissance et les arts libéraux en propédeutique à l'étude de la théologie. Ces études débouchaient en effet sur les sciences sacrées et visaient à une meilleure connaissance des Écritures.

Laon et son école épiscopale participent à ce mouvement. La Bibliothèque de Laon conserve deux documents exceptionnels qui attestent la pratique et l'enseignement de la musique dans le cadre du chapitre cathédral. Le premier est un manuel scolaire d'un des plus importants maîtres de l'École de Laon sous le règne de Charles-le-Chauve, Martin Scot, né en Irlande en 813, mort à Laon en 875 où il semble avoir fait toute sa carrière d'écolâtre²⁰. Il s'agit du manuscrit 468, *Des propriétés de la philosophie et des sept Arts libéraux*, qui énumère, définit et hiérarchise les disciplines qui font l'objet de l'enseignement de l'École²¹. En matière musicale, le maître distingue trois formes : la musique harmonique, chant de la voix humaine ; la musique organique, celle des instruments à vent comme la trompette, le cor ou la flûte ; la musique rythmique, celle des cordes mises en vibration par les doigts. S'il reconnaît que la musique est un art et une technique, « une connaissance pratique de la modulation en matière de son et de chant », Martin Scot insiste sur sa conception métaphysique et surtout cosmique, rejoignant là l'héritage antique : « Aucune discipline ne peut être parfaite sans musique car le monde sans musique ne tournerait pas. »

Le second document est une liste copiée sur une page de garde du manuscrit 107²². Y apparaissent les noms de 18 chantres (chanteurs) dont ceux de

20. La Bibliothèque de Laon conserve 19 manuscrits dans lesquels son écriture peut être reconnue.

21. Précisément, ce manuscrit de 61 folios est un recueil de textes divers, notamment une vie et des analyses de l'œuvre poétique de Virgile. Le chapitre traitant des arts libéraux a été copié du folio 9 au folio 14 v.

22. Un traité de saint Ambroise sur les lettres de saint Paul, copie du IX^e siècle provenant de la cathédrale Notre-Dame.

Rodulfus et Roricon, futurs évêques de la ville en 936 et 949. Écrite probablement avant leur accession au siège épiscopal, cette liste atteste la présence d'une *schola*, école de chantres, rattachée au chapitre cathédral, chargée de l'accompagnement lyrique des offices religieux de la cathédrale et de l'apprentissage des chants. On y remarque le petit nombre d'exécutants, 18, divisés en deux chœurs. En effet, le chant grégorien exige de petites formations, 8 à 10 personnes au maximum. Un bréviaire de Laon du XIV^e siècle, le manuscrit 254, offre une illustration de ce chœur : trois chantres, couverts d'un long manteau à capuche de couleur grise, entonnent un chant ; de son doigt, l'un d'eux suit la partition copiée sur un manuscrit placé devant eux sur un pupitre²³. Si le chant grégorien est essentiellement un chant de chœur, son écriture n'exclut pas des parties techniquement difficiles, requérant son interprétation par un soliste confirmé. C'est la représentation d'un tel *cantor* qu'offre une seconde miniature du bréviaire de Laon : proche de l'autel où officie un prêtre qu'il fixe du regard, un chantre s'aide, par des mouvements des bras et des mains, à l'exécution de la pièce musicale qui accompagne la liturgie.

Lieu d'enseignement et d'études réputé, Laon est aussi un centre de recherches important. Dans le domaine musical, ce bouillonnement culturel se concrétise dans l'invention de nouvelles techniques mélodiques. La Bibliothèque de Valenciennes conserve un manuscrit remarquable, l'*Enchiridion musicae*, provenant de l'abbaye de Saint-Amand. Attribué à Otger de Laon, fils de Roger II et petit-fils de Roger 1^{er}, tous deux comtes de Laon, il est « une production de l'École de Laon²⁴, [...] le plus ancien témoin conservé de ce texte fondateur de la langue musicale où l'auteur décrit les symphonies obtenues par l'exécution de la même mélodie à intervalles d'octave, de quarte ou de quinte au-dessus ou au-dessous de la mélodie. »²⁵ C'est la notion théorisée de la polyphonie. Ce traité expose en outre les moyens de la mettre en pratique.

La liturgie carolingienne

À la fin de l'empire mérovingien, le répertoire liturgique n'est pas unique. Si le latin, la langue officielle de l'Église, en est l'élément unificateur, cinq traditions musicales sont connues : un chant dit ambrosien dans le nord de l'Italie, un chant bénéventain propre à l'Italie du Sud, un chant hispanique, appelé parfois wisigothique ou mozarabe, des deux côtés des Pyrénées, un chant dit gallican ou

23. L'éloignement relatif des chantres de leur partition commune explique que nombre de manuscrits musicaux furent copiés en gros caractères pour en faciliter la lecture. Le manuscrit 64 de Laon présente un module de 9 mm pour les textes, 4 mm pour les notes musicales portées sur une gamme de 24 mm de hauteur.

24. Dans *Rois de France, rois de Laon* (Laon, 1987), Suzanne Martinet y voit un mémoire de fin d'études d'Otger après ses années passées à l'école épiscopale.

25. Marie Pierre Dion, *De musica : Hucbald et l'héritage musical carolingien*, Petit guide des expositions de la Bibliothèque de Valenciennes, n° 13, 2003-2004.

franc en Gaule, et un chant romain pour la ville de Rome. Ces formes locales se développèrent librement du V^e au VIII^e siècle.

La situation géopolitique de la seconde moitié du VIII^e siècle bouleversa cet état des choses. Les Lombards menaçant d'envahir les Etats pontificaux, le pape Étienne II rechercha alors l'appui politique et militaire du nouveau roi des Francs, Pépin le Bref. Celui-ci, soucieux d'asseoir sa propre autorité et d'obtenir la reconnaissance papale à son accession au trône, apporta son aide au chef de l'Église. Au plan politique, l'entente entre les deux hommes aboutit aux résultats escomptés. D'une part, à la suite de victoires franques sur les Lombards, les Etats pontificaux ne furent plus inquiétés et l'autorité temporelle du pape fut étendue. D'autre part, avec le renouvellement de son sacre par le pape le 28 juillet 754 à Saint-Denis, le fondateur de la dynastie carolingienne vit son autorité renforcée. Au plan religieux, lors des échanges entre les deux partis, les Francs purent constater que le cérémonial et les chants de Rome étaient sensiblement différents des usages gallicans. Prenant conscience des avantages à tirer d'une adoption complète de la liturgie romaine dans son royaume, Pépin le Bref y vit un moyen de garantir l'unité religieuse de ses territoires et de renforcer leur unité politique. Estimés plus conformes à ce que devrait être le culte chrétien, les usages romains furent adoptés²⁶. Cette volonté d'introduction du chant liturgique romain sera réaffirmée avec force par Charlemagne dans son capitulaire intitulé *Admonitio generalis* du 23 mars 789 : « Pour l'ensemble du clergé : qu'il apprenne à la perfection le chant de Rome et qu'il célèbre l'office conformément à l'ordo, à l'aide d'un *nocturnale* et d'un *graduel*, conformément à ce qu'avait ordonné de faire notre père, le roi Pépin, d'heureuse mémoire, quand il supprima le chant gallican afin de faire comme le Siège romain et d'obtenir que la sainte Église de Dieu vive dans une concorde pacifique. »

Cependant, le résultat ne fut pas le remplacement pur et simple d'un répertoire musical par un autre. Il sera le fruit d'un subtil et complexe mélange des deux répertoires musicaux : « Ce répertoire romain apporté en Gaule une première fois lors du couronnement de Pépin à Saint-Denis, en 754, puis surtout à Metz sous Chrodegang (742-766) et enfin plusieurs fois ensuite au cours du règne de Charlemagne (768-814), a été musicalement remanié suivant les normes de composition des répertoires gallicans. Il en est ressorti un chant hybride, c'est-à-dire qui tient à la fois de ses deux sources, romaine et gallicane : le chant carolingien, dit grégorien. »²⁷ Il s'agit donc d'une romanisation des traditions gallicanes ou, plus précisément, d'une « gallicanisation » des traditions romaines. Certains historiens de la musique parlent à juste titre de chant romano-franc pour définir au mieux cette synthèse opérée dans la seconde moitié du VIII^e siècle.

Metz, ancienne capitale de l'Austrasie, fut le centre géographique de cette mutation. Son évêque, Chrodegang, proche de Pépin le Bref qui lui confia la réor-

26. Le concile de Quierzy-sur-Oise (Aisne) de 754 entérina l'adoption de la liturgie et du chant romain par l'Église gallicane.

27. Michel Huglo et Marcel Pérès (dir.), *Aspects de la musique liturgique au Moyen Âge*, Paris, Éditions Créaphis, 1991.

ganisation de l'Église franque, y créa l'une des premières *schola* de chantes romanisés en Gaule. La Bibliothèque de Laon conserve un sacramentaire du XI^e siècle, copié pour l'usage de l'Église de Metz, le manuscrit 119. Les pièces chantées y ont été consignées dans les marges, sans notation musicale dans la plus pure tradition de la transmission orale des chants sacrés qui prévalut jusqu'au VIII^e siècle²⁸. Parallèlement à sa romanisation, la liturgie carolingienne se codifie. Amalaire de Metz (v. 775-v. 850)²⁹ entreprend un énorme travail d'étude et d'analyse de la liturgie chrétienne. Son traité *De ecclesiasticis officiis* (*Des offices ecclésiastiques*) est un commentaire des fêtes et des chants de l'année liturgique. Il en publia trois éditions dont l'exemplaire manuscrit de Laon, le manuscrit 220, représente la première datée de 823.

Les livres musicaux de la messe

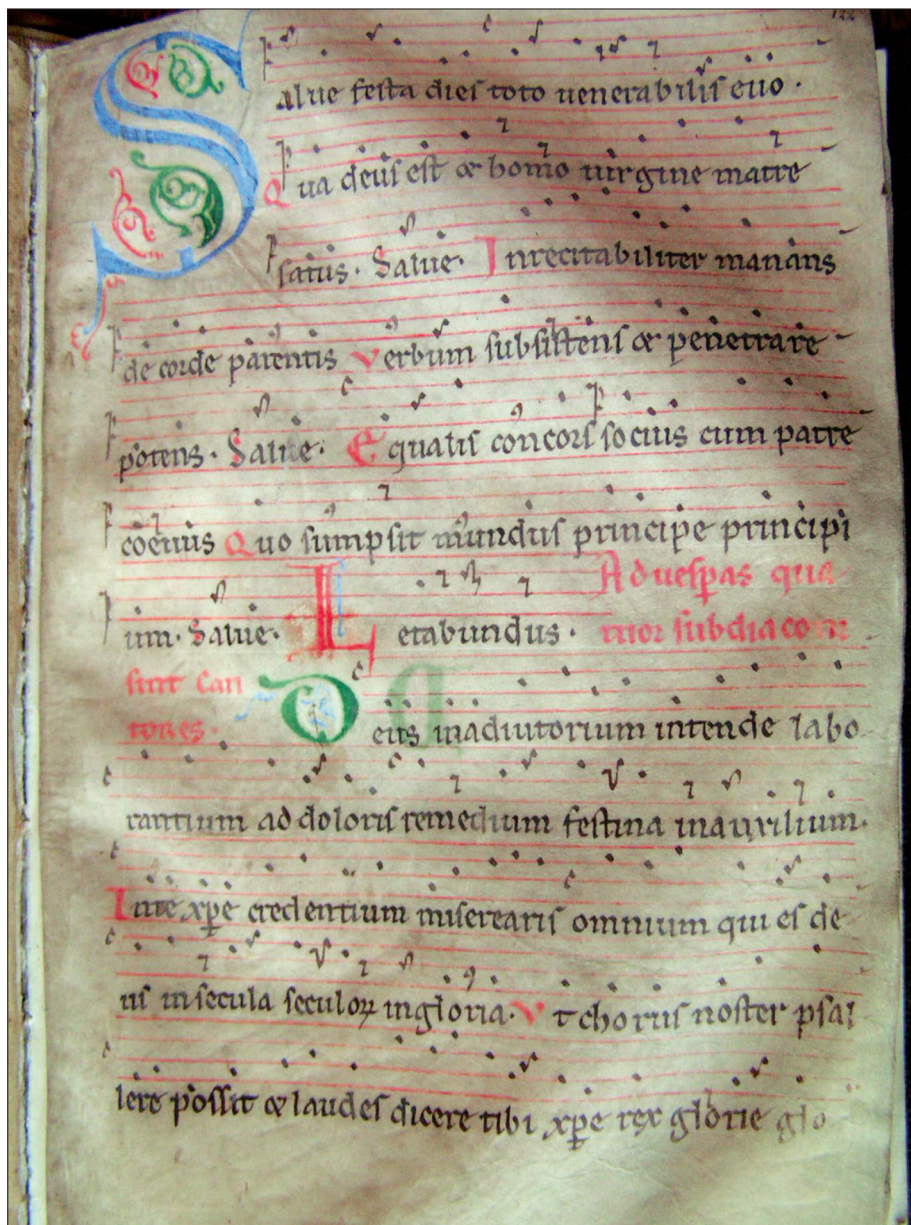
Le nouveau répertoire musical est consigné dans des livres spécifiques, les graduels. Le graduel est par excellence le livre des chants de la messe. Il rassemble pour chaque office tous les chants du *Propre* (parties variables de la messe d'un jour à l'autre) dans l'ordre du calendrier liturgique. Les chants de l'*Ordinaire* (parties invariables de la messe, identiques toute l'année) sont facultatifs. La Bibliothèque de Laon conserve un exemple remarquable de graduel carolingien, le manuscrit 239, le *Graduel de Laon*. Son aspect est modeste : un ouvrage de 88 folios, de petite dimension, 235 x 190 mm, ne présentant qu'une modeste enluminure au premier folio, une lettre « A » faite de simples entrelacs de couleur verte et ocre. Son contenu est celui de tout graduel, les chants du *Propre*. Son caractère exceptionnel réside, outre dans sa notation, dans le fait qu'il est l'un des plus anciens graduels carolingiens conservés. Il est daté des environs de l'année 930 et est la production d'un atelier de copistes situé à Laon, probablement au sein de l'école épiscopale. La découverte de fragments de trois autres graduels, contemporains du manuscrit 239, utilisés comme feuillets de garde dans des manuscrits reliés ultérieurement confirment l'importance du travail et le dynamisme de l'École de Laon. Un premier fragment découvert dans le manuscrit 9, une copie du XII^e siècle provenant de l'abbaye de Foigny, propose les chants de la messe du vendredi de quatre-temps³⁰ de l'avent, du samedi vigile de Noël, la messe de minuit et le début de celle de l'aurore. Un second, dans le manuscrit 121³¹, la messe du 1^{er} dimanche de carême. Enfin, le manuscrit 266 conserve le

28. Quelques textes, autour des fêtes de Pâques, ont été notés ultérieurement.

29. La vie d'Amalaire de Metz reste obscure. Évêque de Trèves (?) au début du IX^e siècle, ambassadeur de Charlemagne à Constantinople en 813, il se retire au monastère de Corbie. Il meurt à Metz peu après 850.

30. La liturgie reconnaît un cycle trimestriel de l'année liturgique. Dans chacune des quatre saisons, une semaine dite des quatre-temps est particulièrement distinguée. Trois jours de cette semaine, le mercredi, le vendredi et le samedi, sont fixés comme jours de jeûne et pourvus de célébrations propres.

31. Un recueil de textes divers copiés au IX^e siècle provenant de la cathédrale Notre-Dame.



Bibl. mun. Laon, ms 263, fol. 124. Cl. C. Carême.

seul vestige d'un livre de soliste, qui nous soit parvenu. Ce fragment présente les chants de quelques dimanches de carême et de quelques fêtes³². Il prouve le haut niveau d'exécution de la *schola* de la cathédrale de Laon.

La Bibliothèque de Laon conserve un autre livre musical digne d'intérêt. Il s'agit du manuscrit 263, un tropaire-prosaire du XII^e siècle à l'usage de la cathédrale. Il rassemble des chants particuliers qui apparurent à partir du IX^e siècle lorsque les chantres voulurent développer le répertoire existant. En effet, le corpus grégorien une fois uniformisé et diffusé à l'ensemble de la chrétienté, il leur devenait difficile d'innover. L'astuce consista en ajout de vocalises et de textes. Les chantres développèrent certaines excroissances mélodiques aux chants de l'office, des vocalises, souvent très ornées, exécutées sur une même syllabe. L'exemple le plus caractéristique en est la *séquence*, long développement sur la dernière syllabe de l'alléluia. Un élément nouveau intervient lorsque les officiants se mirent à placer des mots sur les notes de ces vocalises. Ce texte nouveau se nomme *prosa* ou prose. Cette forme musicale se détachera ultérieurement de son support liturgique pour former un genre autonome qui influencera fortement la musique profane. On peut y voir l'origine de la chanson populaire. Alors que la séquence concerne surtout les chants des solistes, les *tropes* recourent au même procédé, mais sur les chants du chœur réservés aux fidèles. Un trope³³ est l'intercalation d'un texte nouveau dans un texte officiel. Il est le commentaire chanté, ajouté à un texte liturgique dans l'intention de le rendre plus clair et plus attrayant, comme la glose l'est pour un texte écrit. Les tropes et les proses, indépendants du chant liturgique dont ils sont des extrapolations, seront regroupés et compilés dans des livres spécifiques, les tropaires et les prosaires, rarement présents dans les collections de manuscrits.

Le manuscrit 263 contient aussi une autre des inventions apportées par les chantres carolingiens, le *drame liturgique*. En effet, certaines fêtes chrétiennes, la Nativité et la Pâque, étaient soulignées avec plus de faste que d'autres en raison de leur importance. Pour les chantres, c'était l'occasion de donner toute la mesure de leur talent. Véritables créations artistiques, les jeux ou drames liturgiques sont des scènes détachées des Évangiles et jouées dans le chœur de l'église pour l'éducation des fidèles. Ils se développeront par l'adjonction d'éléments profanes et leur mise en scène se complexifiera au point qu'il deviendra nécessaire de les déplacer sur le parvis de l'église. Le théâtre médiéval naît. Le manuscrit 263 propose trois drames liturgiques, tous trois rattachés au cycle de la Nativité. Le premier est l'*Ordo Prophetarum* ou la procession des prophètes annonçant la naissance du Messie. Ce jeu, composé à la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e siècle, était joué à la fin de l'avent, probablement la veille de Noël. L'intérêt de la version laonnoise tient dans sa description détaillée du début du texte et dans la façon

32. On entend par fêtes les jours de la semaine. Elles peuvent avoir leurs propres offices, notamment celles qui s'inscrivent dans des moments forts de l'année liturgique (fêtes de la semaine sainte, mercredi des cendres).

33. Le mot trope dérive de *tropar*, trouver. À noter que la même racine donnera le terme troubadour.

dont chacun des personnages devait apparaître. Le second est l'*Ordo Stellae*, jeu de l'Étoile qui guide les trois rois mages. Ce thème est fréquent dans les drames liturgiques. Neuf versions sont connues. Celle du manuscrit laonnois est unique dans le sens où elle rassemble, dans une même représentation théâtrale, l'arrivée des rois mages et le massacre des saints Innocents. Cette réunion de ces deux épisodes du Nouveau Testament est le résultat d'une volonté expresse du chapitre cathédral de Laon qui considérait que leur contenu avait la même valeur exégète et que leurs sens coïncidaient. Le dernier drame, l'*Ordo Ioseph*, relate l'épisode biblique de Joseph, vendu par ses frères et conduit en Égypte où il devint un des conseillers du pharaon. Il est une particularité du manuscrit laonnois. Tirée de l'Ancien Testament, cette pièce semble être une anomalie dans le cycle de la Nativité et n'avoir été ajoutée que pour la simple commodité de pouvoir jouer des drames dans la cathédrale. Elle requérait, en effet, un grand nombre d'acteurs et offrait de nombreuses possibilités de processions, de coups de théâtre, d'humour et de frivolité de toutes sortes. Elle demeure pourtant la culmination exégétique du programme présenté par les trois drames copiés dans le manuscrit. Joseph n'est pas vu comme un simple patriarche, mais symbolise le Christ. Il représente le chef idéal et le croyant parfait, deux des plus pressantes préoccupations du chapitre cathédral laonnois du XII^e siècle. Le jeu de Joseph permettait donc de terminer le cycle de la Nativité en apothéose combinant effets théâtraux et enseignement fondamental. Ces trois drames ont été écrits sans musique. Il semble même que les copistes n'eurent jamais l'intention d'en copier une, n'ayant pas laissé l'espace suffisant pour y apporter une portée musicale. Ils laissaient ainsi la possibilité d'utiliser des musiques différentes en fonction des besoins spécifiques et des désirs de la communauté au moment de la représentation, usage assez fréquent au cours du Moyen Âge³⁴.

Enfin, ce manuscrit contient aussi l'une des innovations les plus simples des chantres du IX^e siècle, le *conduit* ou chant de procession destiné à rassembler les fidèles. C'est pourquoi il est un chant simple, facilement repris par l'assemblée.

Trope, prose, drame liturgique, conduit, toutes les innovations vocales du IX^e siècle se retrouvent dans ce manuscrit qui peut être considéré, avec le *Graduel de Laon*, comme un des fleurons des collections de la Bibliothèque.

La notation du chant grégorien

Traditionnellement, les chants de la liturgie se transmettaient oralement, de bouche à oreille. Dans les monastères où le chant a une grande importance (office des heures), l'apprentissage du répertoire de l'année liturgique pouvait prendre

34. Pour de plus amples développements sur les drames liturgiques du manuscrit 263 de la Bibliothèque de Laon, se reporter à la thèse de doctorat de Robert C. Lagueux, *Glossing Christmas : liturgy, music, exegesis and drama in High Medieval Laon* (Yale University, 2004, 2 vol.).

jusqu'à dix ans. Dans les *schola*, les chantres devaient développer de grandes compétences pour mémoriser un vaste répertoire, sans cesse renouvelé, où apparaissaient de nouvelles mélodies. Pendant près de 8 siècles, le répertoire s'est développé sans le moindre secours d'écriture musicale. Cette tradition s'est perpétuée longtemps, la Bibliothèque de Laon conservant ainsi un graduel du XIII^e siècle ne présentant que les seuls textes des chants, le manuscrit 232. Néanmoins, dans le nouvel empire carolingien, la nécessité d'unifier, d'uniformiser les liturgies en une seule, de créer les conditions permettant au nouveau répertoire de s'imposer, favorisa l'apparition de systèmes de notation. Non seulement cette véritable révolution dans l'art musical facilitera le travail des chantres dans la mémorisation des chants, elle participera aussi à l'institutionnalisation du répertoire grégorien et permettra à celui-ci de supplanter peu à peu presque toutes les autres formes locales de plain-chant.

Cette notation utilise des signes appelés « neumes » placés au-dessus du texte chanté. L'une des plus anciennes est la notation dite paléofranque. Les neumes y sont petits et fins et utilisent un nombre restreint de formes simples, à l'état isolé ou combinées entre elles. Ces formes se retrouveront dans diverses écritures postérieures, ce qui invite à considérer cette notation comme un état originel. Le manuscrit 201 de la Bibliothèque de Laon, un recueil de divers textes copiés au IX^e siècle dans la région de Cambrai, présente, au folio 29 v, l'exemple de cette notation primitive dans un *gloria*³⁵ : les neumes se limitent ici à de simples petits traits horizontaux placés au-dessus des syllabes.

Laon, cité carolingienne, centre culturel et d'enseignement de haute renommée, ne resta pas à l'écart de cette grande réforme musicale. S'y développa « une nouvelle et magnifique écriture musicale dont les musicologues s'accordent à louer la beauté. »³⁶ Cette notation a été qualifiée de messine en raison de l'influence de l'École de Metz dans l'enseignement du chant au IX^e siècle. Cette appellation reste néanmoins impropre, voire fautive en l'absence de toute preuve historique sur l'origine exacte de cette notation qui pourrait tout aussi bien être qualifiée de notation neumatique de Laon. Cette notation se retrouve dans le *Graduel de Laon*. Non seulement il en est le manuscrit le plus remarquable et le plus prestigieux, il en est le témoin le plus ancien : « Aucune [notation] ne saurait, en ornementation artistique, se comparer avec la notation neumatique que l'on appelle messine et qui trouve sa plus ancienne attestation dans un antiphonaire de Laon, le manuscrit 239. »³⁷

La notation neumatique est très différente du solfège au sens actuel du terme. Signes graphiques proches de notre ponctuation, les neumes renseignent l'exécutant sur le sens que doit prendre la ligne mélodique appliquée à chaque syllabe du texte au-dessus duquel il est copié. Ils se limitent à donner des indica-

35. Il s'agit d'un ajout fait au siècle suivant.

36. Suzanne Martinet, *Les Arts libéraux à Laon au IX^e siècle, Actes du 99^e congrès national des sociétés savantes, Reims, 1970*, tiré à part.

37. Joseph Smits Van Waesberghe, « La place exceptionnelle de l'ars musica dans le développement des sciences au siècle des carolingiens », *Revue grégorienne*, mai-juin 1952.

tions rythmiques au chanteur, sans autre renseignement, notamment sur la hauteur des tons dont la connaissance et la transmission restent oraux. Si les neumes suppléent la tradition orale, ils ne la remplacent pas. Ainsi, le *punctum*, neume le plus simple figuré par un point, indique une montée, la *virga* figurée par un accent aigu, une descente vers le grave ; le *clivis*, en forme d'accent circonflexe, représente une montée suivie d'une descente, etc. En tout, huit neumes de base auxquels il faut ajouter des formes composées comme le *quilisma*, crochet placé au bas d'une *virga*, qui indique un mouvement ascendant, généralement composé de trois notes. Ces neumes se retrouvent dans le *Graduel de Laon*. Le soin avec lequel ils y furent copiés et la mise en page soignée donne au manuscrit une indéniable valeur artistique.

L'importance exceptionnelle du *Graduel de Laon* se situe dans l'utilisation de repères : «Ce manuscrit, bien connu des paléographes, compte parmi les meilleurs témoins de la notation messine. C'est un livre de travail, un livre de maître : il appartient à ce genre de manuscrits, qu'on retrouve en diverses régions, où le chantre, sans doute chargé d'enseigner dans l'École claustrale ou cathédrale, a noté la mélodie avec un soin tout particulier et multiplié les indications complémentaires. Non content de distribuer en abondance les lettres, significatives de la hauteur ou des nuances du mouvement et de l'expression, il ajoute des explications sténographiques.»³⁸. Des lettres de l'alphabet renseignent le chantre sur des ralentissements ou des accélérations du mouvement mélodique. Si certaines de ces lettres se retrouvent dans d'autres manuscrits musicaux, comme le *t* pour *tenete* (tenu, mollement), les *c*, *n* et *nt* pour *celeriter* (augmenté, croître), d'autres sont particulières au manuscrit laonnois comme le *a* pour *augete* (rapidement). Les indications du *Graduel de Laon* sont souvent plus précises ; ainsi, alors que dans les autres manuscrits, le *c* donne l'indication globale d'un mouvement léger, il précise, dans le manuscrit laonnois, les endroits névralgiques où le mouvement risque de ralentir. La position de la lettre par rapport au neume apporte encore plus de renseignement au chantre. La perfection de la notation du *Graduel* explique donc l'importance du manuscrit et son utilisation incontournable dans la recherche actuelle du chant grégorien et l'interprétation de ses chants.

Aussi emblématique soit-il, le *Graduel de Laon* ne doit pas faire oublier les autres manuscrits de la Bibliothèque, une dizaine, qui proposent la notation neumatique de Laon. Ainsi le manuscrit 237, un missel festif (il ne comporte que les principales fêtes de l'année liturgique) copié au XI^e siècle au prieuré Saint-Thibaud près de Fismes. Le manuscrit 236, un missel de Reims du XI^e siècle mis en usage à Laon à partir du XIII^e, contient deux systèmes de notation différents. La forme des neumes variait en effet d'une région à l'autre en fonction des habitudes graphiques des scribes et des notateurs ; on en dénombre une quinzaine de familles. Le missel de Reims utilise, dans le temporal (parties variables de la messe en fonction du temps liturgique), la notation dite « française » développée dans les *scriptoria* de Saint-Denis et de Corbie, le sanctoral (parties fixes de la

38. La notation musicale des chants liturgiques latins.

messe) est noté avec les neumes de Laon. Un autre missel, le manuscrit 234, offre l'exemple d'une utilisation tardive de la notation neumatique de Laon qui perdure dans le Laonnois comme en Champagne, Picardie et Flandre jusqu'au XIII^e siècle.

L'indication de la hauteur des tons accomplit un net progrès quand apparaît une ligne repère indiquant la hauteur d'un son de base. Les neumes sont alors disposés au-dessus ou en dessous de cette ligne, rouge pour le fa, jaune pour le do. On indique le nom de la note par une lettre dans la marge : F pour fa et C pour do. C'est l'origine des clés de fa et de do. D'autres lignes s'ajouteront par la suite pour constituer la portée, généralement composée de 4 lignes pour le chant grégorien. Le manuscrit 246, un lectionnaire du XI^e siècle, présente l'exemple de la portée naissante : pour les chants interprétés pendant l'office, une notation neumatique a été portée entre les lignes du texte ; les neumes y sont copiés de part et d'autre d'une ligne rouge, plus rarement deux ou trois. Le manuscrit 207, un rituel monastique du XII^e siècle provenant de l'abbaye Saint-Jean de Laon, présente un bel exemple de portée à 4 lignes avec clés de gamme de fa (la notation demeure une notation neumatique).

Une seconde invention dans l'art musical intervient vers l'an mil, la *sol-misation*. Elle fut mise au point par un moine italien, Gui d'Arezzo (v. 975-1040). Si la postérité a exagéré son rôle d'inventeur, Gui, par un énorme travail de compilation, clarifia les données acquises et leur donna une forme pratique et assimilable par tous. Il attribua un nom à chaque note en utilisant les premières lettres de chaque vers de l'hymne à Jean composé à la fin du VIII^e siècle : UT queant laxis, REsonare fibris, MIra gestorum, FAmuli tuorum, SOLve polluti, LAbii reatum, Sancte Iohannes. Cette échelle musicale donna aux chantres les moyens pratiques et directs de différencier les tons et leurs hauteurs ainsi écrits sur la portée que Gui d'Arezzo reprend et vulgarise. Grâce à ce procédé, l'apprentissage du chant était facilité.

Avec l'apparition des systèmes de notation musicale, la division du travail dans les *scriptoria* s'accroît. Au scribe qui copie le texte, à l'enlumineur qui l'illustre, s'ajoute le notateur, le *notator*, chargé de noter les chants. Cette spécialisation du travail se remarque particulièrement dans le manuscrit 226, un missel à l'usage de l'église d'Amiens du XII^e siècle. Dans ce missel, le scribe a copié les chants dans un module d'écriture plus petit que le reste du texte. Il a laissé un espace entre les lignes assez large pour recevoir ultérieurement une notation qui ne sera jamais écrite. Le manuscrit 203, un psautier-hymnaire de l'abbaye Saint-Jean copié au milieu du XIV^e siècle, présente une lacune de notation sur un seul de ces chants alors que tous les autres ont été notés. Cette absence s'explique vraisemblablement par une déficience du notateur dans la connaissance du répertoire. C'est au travail du scribe que l'on doit également l'apparition des notes carrées. Lors de l'écriture du neume sur la portée musicale, le scribe appuie un peu plus sur la tête afin que soit bien précisé sa hauteur. Peu à peu, la tête s'épaissit et donne naissance, au XII^e siècle, à la *nota quadrata*, la note carrée avec laquelle le chant grégorien reste toujours noté.

Les graduels de Vauclair, les manuscrits 240 et 241, sont deux exemples remarquables de l'évolution de la notation musicale. Avec l'utilisation de la por-



Bibl. mun. Laon, ms 241, fol. 1. Cl. C. Carême.

tée, avec l'indication de la hauteur des tons, avec l'emploi d'une notation carrée, il est dorénavant possible de « lire » directement la musique. Copiés au XIII^e siècle, ces deux manuscrits sont richement enluminés. Il est intéressant de remarquer que le thème de l'illustration du premier folio du manuscrit 241 est, en quelque sorte, un hommage rendu à Grégoire le Grand, une référence constante au « Père fondateur » du chant grégorien : on y voit le saint pontife, assis sous un arc, présentant sur son genou le graduel de sa réforme.

La restauration du chant grégorien

Si le chant grégorien réputé authentique est celui qui est fixé aux VIII^e et IX^e siècles, la musique religieuse n'est cependant pas immuable. Le grégorien évoluera selon le goût du jour et des idées qu'on put s'en faire. Plusieurs réformes tentèrent de réparer ces effets du temps et de retrouver la pureté ancienne. Mais la difficulté de lire les neumes, d'interpréter les théoriciens du passé, l'hétérogénéité du répertoire grégorien rendirent difficile toutes ces tentatives.

Il faut vraiment attendre le XIX^e siècle pour voir s'initier un réel mouvement de restauration. À la fin de 1847, on découvrit un manuscrit à Montpellier dans lequel les mélodies étaient notées par des neumes surmontés de lettres de l'alphabet indiquant les tons. Deux années plus tard, les archevêques de Reims et de Cambrai nommaient une commission pour la rédaction de leurs livres liturgiques. Cette édition, dite de Reims et de Cambrai, publiée en 1855, prenait pour base le manuscrit montpelliérain. Elle marquait un réel progrès sur tout ce qui avait été édité jusqu'alors.

Le véritable travail de restauration du chant grégorien se fit avec le travail des moines bénédictins de l'abbaye de Solesmes qui, vers 1850, entament une nouvelle réforme reposant sur une interprétation unifiée des neumes. Ils commencent la publication de la *Paléographie musicale*, c'est à dire les fac-similés des anciens manuscrits de chant grégorien accompagnés de notes critiques. Le premier codex édité fut le *Cantorium* de l'abbaye Saint-Gall en 1899. Le *Graduel de Laon* sera édité 10 ans plus tard. Un premier aboutissement de leurs travaux fut la publication à Rome, en 1908, d'une édition officielle, l'édition vaticane. Et, afin de faciliter la prise en compte des notations primitives dans le chant, les moines de Solesmes publient en 1979 le *Graduale Triplex* (*Graduel Triplex*) qui reproduit, de part et d'autre de la notation carrée sur portée de la version vaticane, la notation de trois manuscrits médiévaux dont celle du *Graduel de Laon*.

Francis PIGEON

