

Le chant grégorien et les traditions du chant sacré

Un article précédent faisait allusion à la dimension méditative que pouvait prendre le chant sacré . C'est pourquoi il nous a paru intéressant de publier dans ce numéro le texte d'une conférence qui peut appuyer ce point de vue. Cette conférence a été donnée lors du Congrès de musique grégorienne, qui s'est tenu à Strasbourg en septembre 1975. Nous avons laissé au texte son caractère d'exposé oral.

Mes Frères et mes Sœurs dans le Chant!

Je voudrais vous parler de ce qui me paraît tout à fait essentiel. Et je le cernerai d'abord par quelques questions.

1. Les questions

Il y a dans le chant d'église, actuellement —mais depuis bien longtemps et cela déborde de loin le cadre du catholicisme et même du christianisme—, trois aspects :

- 1° L'aspect *animation* de l'église,
- 2° L'aspect *concert*, c'est-à-dire l'aspect belle musique,
- 3° Finalement l'aspect *chant sacré*.

Chacun de ces points de vue a son importance.

Le premier, par exemple, peut aller de l'office recueilli à l'animation style patronage. Et il n'est pas dit que tout le répertoire communément appelé grégorien soit automatiquement à ranger sous la catégorie chant sacré. Mais il est certain —quoique le grégorien même soit trop souvent présenté dans l'esprit des deux premiers points de vue— que seul le troisième peut concerner la recherche sérieuse dans le domaine du plain-chant liturgique.

Il apparaît donc qu'il est impossible de faire une étude très approfondie de ce chant —à partir d'une certaine exigence de profondeur— sans se poser la question : *qu'est-ce que le chant sacré ?*

Par exemple, chacun des membres de ce Congrès serait assez embarrassé si on lui demandait de répondre à cette question avec

précision. Ou plutôt répondrait par une périphrase du genre : c'est le chant liturgique, le chant de l'Office, le chant accompagnant ou portant la prière... Mais la question reste entière: qu'est-ce que le chant liturgique ? Qu'est-ce qu'un chant portant la prière ? En fait, ce que l'on souhaiterait, c'est une réponse de caractère analytique. D'une manière précise : peut-on différencier sa musique d'une autre, de la belle musique religieuse en particulier ? Possède-t-il des lois caractéristiques précises ? Si oui, quelles sont ces lois et quelle est leur signification ?

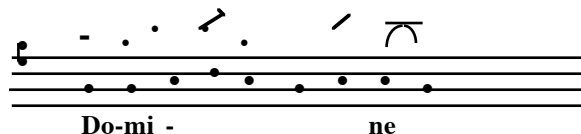
Les grégorianistes que j'ai rencontrés ou dont j'ai lu les ouvrages ne savent pas répondre et ne se posent même pas cette question. Ils se contentent de faire confiance à leurs prédécesseurs, les grégorianistes défunts avec lesquels nous avons prié tout à l'heure. Or, il n'y a pas de doute, du temps de Dom Pothier, de Dom Mocquereau, de A. Gastoué —cela apparaît dans leurs ouvrages— on ne le savait pas non plus, et avant eux pas davantage. La tradition —non pas seulement du grégorien, mais du chant de caractère sacré— était perdue depuis bien longtemps. Mais une fois certaines caractéristiques de ce chant mises à jour, il devient facile de donner les raisons historico-sociales et *musicales* de cette extinction, ainsi que de brosser un tableau de l'évolution à travers les siècles de ces traditions de chant sacré dans notre Occident. Une telle étude déborde d'ailleurs le cadre du chant purement liturgique (le XVIII^e siècle essaie encore de retrouver quelque chose de ces traditions : pour Beethoven cela est connu de façon certaine, mais il est le dernier).

Après tout, pourquoi considérer qu'au

IVe siècle on possédait la façon juste de chanter et pas au XVIIIe ? Et l'avons-nous au XXe ? Qu'est-ce que la façon juste ? Au contraire, peut-être était-on plus près du chant divin au XVIIe et au XVIIIe ? Comment peut-on dire que telle interprétation est plus liturgique, plus sacrée qu'une autre, selon quels critères et surtout d'après quels types de chants, chantés par qui, et pris d'après quels modèles ?

Le mot *tradition* vient à l'esprit. Dom Pothier conclut l'introduction à son ouvrage fondamental qui date d'il y a bientôt cent ans en parlant du "chant grégorien tel qu'il est, c'est-à-dire tel que la science nous le montre, tel que les monuments de la tradition nous le donnent". A l'époque, les monuments, c'étaient les manuscrits, comme aujourd'hui — et le plain-chant occidental, grégorien surtout, est privilégié de ce point de vue. Mais retenons aussi le mot *science* employé par Dom Pothier. Il est clair que, si l'on veut essayer de répondre aux questions soulevées plus haut, la connaissance des manuscrits ne suffit pas, il faut connaître aussi la façon de chanter. En fait, ce qui nous intéresse, c'est bien la tradition *chantée*. Or on lit musicalement un manuscrit, quel qu'il soit, et on le chante *suivant son oreille* et son éducation musicale. La nôtre, en l'occurrence; c'est-à-dire en gros celle du piano et, pour le chant, du style solfège ou *bel canto*, dont nous sommes totalement imprégnés sans même nous en rendre compte. Nous sommes tous d'accord cependant pour reconnaître que le piano et le *bel canto* ou les *lieder* allemands que l'on entend aujourd'hui, n'ont rien à voir avec le chant sacré en général, ni en particulier avec celui qui nous intéresse, celui qui se chantait à Autun, Rome, Trêves ou Milan, il y a mille cinq cents ans. La seule étude des manuscrits ne permet donc pas de répondre aux questions posées. Dom Mocquereau, dès la première page de son grand ouvrage, éprouve bien le besoin de parler de musique universelle, et le cœur s'ouvre à ce mot, car la musique universelle comprend sans aucun doute le chant sacré. Mais, au XIXe siècle, universel ne peut signifier que gréco-latin, et comme on connaît peu de chose de cette musique, Dom Mocquereau, tout en invoquant l'universalité, se base *uniquement* sur la prosodie et la versification latine classiques, en gros les commentaires de Cicéron et Quintilien (la poésie rythmique du Haut Moyen Age étant à l'époque mal connue). D'où les principes livresques binaires, ternaires et mensuralistes bien connus (sur lesquels malgré tout on chante encore). On est loin de la musique universelle, et de toute façon Dom Mocquereau n'a pas *entendu* les poètes latins.

Sur tout cela, nous tombons bien d'accord, mais personne à ma connaissance n'a essayé d'aller plus loin. C'est que la question n'est pas simple de se demander comment l'on chantait, comment l'on doit chanter ou ne doit pas chanter, par exemple la formule en apparence évidente,



cadentielle en *fa*, et de comprendre quelle est sa fonction. On peut se demander s'il est possible d'aller plus loin que le seul *sentiment* de cette différence essentielle entre ce qu'est le chant sacré et la musique savante et bourgeoise — pour une fois l'épithète est justement employée — occidentale du XIXe siècle. Je donnerai ma réponse tout à l'heure. Mais il faut d'abord dire ceci. Je n'ai pas de plus grande émotion que de venir travailler à Solesmes ou Saint-Wandrille : en ce qui concerne le travail sur les manuscrits, j'aime à dire qu'en musicologie, il n'y a pas d'équivalent à ce qui s'est fait là, et je rends hommage au *Nombre Musical* dont je consulte souvent les deux volumes, et qui m'instruit tant par ses erreurs que par ses vérités. Mais, que mes Frères des monastères me pardonnent, il faut avoir le courage de dire que le chant tel qu'il est pratiqué aujourd'hui — que ce soit en monastère ou en concert — est par beaucoup de côtés plus près du piano et du chant académique du XIXe siècle que du chant sacré. Les bases du chant actuel sont celles du chant académique.

Je prendrai deux points précis, mais il y en a d'autres. Premièrement, en ce qui concerne les intervalles, on chante *grosso modo* selon ceux du piano du XIXe siècle, à l'accord dit *tempérament égal* où tous les intervalles sauf l'octave sont faux, par définition, par rapport aux intervalles dits naturels et à ceux de toutes les traditions (dont la nôtre jusqu'au XVIIIe siècle inclus). Cet accord est nécessaire pour notre musique polyphonique et savante du XIXe siècle, et déjà en partie du XVIIIe, mais n'a rien à voir avec le plain-chant. On peut évidemment se demander si ce point est important; j'y reviendrai tout à l'heure ; en tout cas c'est un fait. Deuxièmement, en ce qui concerne la dynamique, on ne chante finalement pas d'après les manuscrits neumés; et c'est un paradoxe, surtout à Solesmes qui a tiré ces manuscrits de la nuit des temps, les a étudiés, mais chante autrement. Un autre point serait que l'on chante en des transpositions de *do* majeur successives. Il n'y a pas si longtemps, on parlait de la "véritable façon d'accompagner le grégorien" à

l'orgue, entendez le nôtre, faux comme le piano, incompatible en tout cas avec la notion de *mode*. A ce sujet, Dom Bescond n'a malheureusement pas éveillé la moindre attention. J'ai entendu récemment l'orgue, réintroduit, très modestement c'est vrai, mais faussement, à Solesmes. Que le chant là-bas soit recueilli, parfois prenant, beau, ce n'est pas la question. Il l'est par la ferveur ; par l'unisson exact, principe rythmique polyphonique appliqué au plain-chant et pure invention de Solesmes, très impressionnante d'ailleurs. Mais Bach et Palestrina aussi, c'est beau, et Fauré et Messiaen, aussi.

En un mot, la restauration du plain-chant, que ce soit en France ou ailleurs, autant que je sache, en est restée à l'esprit académique du XIXe siècle : en gros, au stade Viollet-le-Duc pour l'architecture, encore que celui-ci ait eu une imagination très riche. Grand travail mais qui ne correspond plus à ce que l'on peut attendre et faire aujourd'hui.

Je n'irai pas plus loin dans la critique, pour essayer plutôt d'esquisser ce qui peut et doit de toute évidence être fait. Que l'on me pardonne donc encore une fois : si j'ai critiqué la Grande Abbaye, c'est justement parce que le cœur du grégorien y bat ; ailleurs, on ne sait parfois même pas ce qu'est un neume, ni ce qu'est l'intériorité.

La question demeure donc : est-il possible de retrouver, et dans quelle mesure, la tradition vivante du chant sacré ? Vivante me paraît le mot essentiel, pour la vie même des congrégations monastiques. Il y a eu l'élan de la redécouverte des manuscrits et leur édition, mais on ne peut pas longtemps essayer de faire vivre ce qui n'a jamais vécu¹. Je ne parle pas du point de vue *concert*, encore que là aussi on ne voit pas pourquoi il faudrait en rester à la tradition du XIXe siècle. En architecture on peut voir, en musique il faut aussi *entendre*. Nous avons dit comment Dom Mocquereau avait été amené à réduire la notion de musique universelle ; mais de son temps, on ne pouvait en savoir davantage. Le rôle de sa génération a été autre. Il n'était pas possible fin XIXe - début XXe de faire utilement autre chose que de *regarder* le papier. Cela reste d'ailleurs toujours nécessaire. Mais il nous appartient aujourd'hui de reposer et de reprendre le problème à la lumière des connaissances et possibilités actuelles.

Compte tenu des intervalles, de la dynamique, sans parler d'autres éléments encore, on voit que la réponse précise concernant *l'intonation* de la formule en *fa* présentée ci-dessus n'est pas si facile à donner. Chanter

faussement cette formule n'est peut-être pas grave, mais comme une pièce est constituée d'une suite de formules, parfois plus complexes, si on les chante toutes faussement, il doit rester peu de chose de la signification même de la pièce.

II. Comment répondre.

Le premier élément de réponse consiste naturellement à se demander si la tradition du chant du Haut Moyen Age — disons pour fixer les idées, du IVe siècle — perdue et reperdue en Occident depuis bien longtemps, n'a pas *ailleurs* été mieux préservée ou du moins n'a pas connu une évolution continue sans coupure. Les traditions parentes au IVe siècle sont connues et relativement nombreuses. Par analogie avec le principe énoncé par Dom Guéranger au sujet des manuscrits et selon lequel “lorsque des manuscrits différents d'époque et de pays s'accordent sur une version, on peut affirmer que l'on a retrouvé la phrase grégorienne”, on peut dire que si dans un ensemble de traditions éloignées les unes des autres, on chante telle formule de la même façon ou suivant telle intonation, il y a des chances pour que cette donnée soit significative. Peut-être même approchera-t-on l'intonation juste de cette formule. De ce point de vue, la musicologie, et celle du plain-chant en particulier, est en retard de plus de cinquante et même, dans certains cas, de cent ans sur d'autres sciences, sur la philologie, la linguistique ; la méthode comparée a permis de fonder ces sciences sous leur aspect moderne et de faire des progrès immenses. C'est un plaisir de rendre hommage, ici à Strasbourg, aux travaux admirables de la philologie romane de ces cinquante dernières années ; ces travaux intéressent d'ailleurs aussi le grégorien.

En philologie, on étudie *les* langues indo-européennes ou l'évolution *des* langues romanes. Or, *les* traditions avec lesquelles le plain-chant occidental est en rapport sont connues. Ne serait-ce que par les racines de la liturgie qui sont les traditions juives et chrétiennes d'Orient. Au XIXe siècle, on ignorait ces traditions du point de vue musical, et la tradition juive était plutôt mal vue. Même pour A. Gastoué, il était impossible de tirer des conclusions pratiques des informations recueillies par A. Idelsohn. Mais il en va différemment aujourd'hui, l'ethno-musicologie a, depuis C. Brailoiu et B. Bartok, ramassé une matière sonore énorme. L'étude des musiques antiques a progressé aussi. Grâce aux moyens nouveaux que sont les voyages et l'enregistrement (moyens qui sont au chant ce que la photocopie a été aux manuscrits), on peut

¹ La disparition du grégorien aujourd'hui est due aussi à cet esprit académique de la reconstitution.

utilement se poser la question des *traditions parentes*. Nous avons aussi sur le plan théorique, mais faits à partir d'une base d'écoute, les travaux de E. Werner sur la musique juive et ceux de E. Wellesz pour la byzantine, sans parler des travaux sur l'art byzantin en général et son influence, depuis ceux de C. Diehl. Puisque la parenté est certaine, il faut essayer d'en tirer des conclusions pratiques pour le chant. Il faut écouter et, éventuellement, réapprendre à chanter, et lire les manuscrits avec une oreille neuve.

Il paraît naturel d'abord de limiter le répertoire au chant de l'Office divin des traditions mentionnées.

Mais très vite, on s'aperçoit que l'on est entraîné bien plus loin. Disons en quelques mots comment.

Les Juifs du Maroc, du Yemen ou d'Europe centrale, chantent à première vue différemment les uns des autres. Si l'on veut découvrir un éventuel fonds commun, on doit pouvoir comprendre ce qui put être juif là-dedans, et non marocain ou yéménite ou européen. Il faudra connaître dans une certaine mesure la musique arabe ; mais celle-ci a des sources dans la musique perse, il sera donc important de l'étudier aussi. La musique de l'Inde — bien sûr, il y en a plusieurs, parentes ou non avec celles qui nous intéressent ici, ce sera à voir — a l'avantage pour nous d'être bien connue par sa propre tradition, d'être exposée dans des traités encore utilisés, d'être cultivée de façon savante et vivante à la fois. De même, prenons la musique grecque orthodoxe : qu'est-ce qui relève du caractère byzantin et d'une éventuelle influence turque, non nécessairement sacrée d'ailleurs ? Quand je dis musique, je pense *chant*, mais c'est évidemment lié ; l'expérience m'a montré qu'en tout cas pour le *chant*, des leçons peuvent être tirées de l'écoute comparée. Ainsi de proche en proche, on est entraîné, de l'Islam marocain jusqu'au Japon bouddhique, à découvrir le chant naturel, l'*énonciation juste*, le chant de l'être humain, la prière chantée universelle, qui n'est pas, comme l'énonçait tranquillement Dom Mocquereau, la versification cicéronienne.

III. Quelques réponses

L'énonciation juste de quoi ? En répondant à cela, je répondrai à la première question que nous avons posée au début de cette conférence. Il m'a fallu beaucoup écouter, beaucoup prier, beaucoup chanter pour ouvrir cette formation simple et qui nous met loin des concerts.

Le chant sacré est l'énonciation juste des Noms divins. Le mot *juste* a ici un sens très précis sur lequel je ne pourrai m'étendre suffisamment aujourd'hui. Mais retenez que,

selon toutes les traditions, *le Divin est déjà dans l'énonciation juste de son nom.* Toutes les traditions l'affirment : depuis l'aïkido japonais jusqu'aux tribus des Noirs d'Afrique ou des Indiens d'Amérique qui nous mettent en garde contre la diffusion du nom initiatique, car il est puissant, en passant par l'Hindouisme où la réalisation du Divin peut être vue comme la compréhension de la Syllabe sacrée, par le Judaïsme qui craint même de prononcer ce Nom, telle est sa force s'il est dit de la façon juste (il ne s'agit pas de dire ces noms-là de travers, ni surtout en *bel canto* !) et par l'Islam lui-même. Mais retenons, mes Frères et mes Sœurs, *notre* propre nom avant de le glisser à l'oreille de l'Ange gardien pour qu'il nous reconnaisse à notre mort. C'est l'un des sens du baptême chrétien : nous portons des noms de saints. Aujourd'hui encore, il nous reste, dans le Christianisme, des traces de cette force de la parole sacrée ; parole intériorisée, hésychasme orthodoxe, et même, par contraste, notre notion de blasphème, qui nous rappelle que, nous non plus, nous ne pouvons dire le nom du Christ n'importe comment. Il y a une façon *forte* de dire et répéter ces noms.

Ceci dit et compris — mais c'est l'affaire de toute notre vie spirituelle — il faut passer au chant et à la musique. Encore une fois : écouter. Se souvenir aussi de Pythagore, des anciens traités et auteurs nombreux. On découvrira avec eux que la notion d'intervalle précis est essentielle. S'appliquant alors à soi-même de chanter juste, simplement sur deux-trois notes, on pourra tenter d'apprendre quels sont les intervalles à articuler et quand, et quelle est leur fonction. Cela touche, bien évidemment, au rapport de la musique et de la psychophysiologie de l'être humain ; je préfère cependant employer ici le mot *résonance*.

La différence fondamentale entre la musique de caractère sacré et toute autre, c'est que cette dernière, la nôtre surtout, opère beaucoup par l'intellect ; c'est un langage savant, qui raconte, qui comporte des effets et des éléments de théâtre, tandis que la première opère directement par résonance, sans passer par l'intellect ; en un sens c'est la *musique pure*. Faute de temps, je ne peux malheureusement insister plus.

Le Maître de musique, au grand sens traditionnel et ancien, est celui qui, par la connaissance du son de chaque chose, maîtrise toute chose et donc régit le monde. C'est Dieu même. Réaliser cette connaissance, c'est donc réaliser la sainteté ; mais comme dans tout chemin spirituel, il y a des degrés intermédiaires. Que l'on croit cela ou qu'on n'y croit pas, que l'on partage la crainte des Juifs à

mal ou trop bien énoncer le Nom sacré, peu importe, c'est une affaire personnelle pour chacun de nous ; par contre, il importe beaucoup, pour la compréhension du chant sacré de prendre acte du fait que ceux qui l'ont chanté en premier — pas sous la forme exacte où il a été noté d'ailleurs — ceux par lesquels il a été formé, énoncé à l'origine, énoncé consciemment dans ses formules, croyaient eux à ce que je viens d'essayer de dire, à savoir aux pouvoirs de l'énonciation juste. Et cela, je peux le prouver. Dès lors, pour répondre encore à une des questions posées, il importe de s'attacher à chanter suivant les intervalles précis avec l'intonation et la dynamique correspondantes. S'y essayer apporte au-delà de ce que je pourrais en dire : cet effort *est la vie* du chant. Les conséquences que l'on peut tirer de l'écoute à la fraction de *comma* près — on peut y arriver, notre oreille est bien plus fine encore — sont immenses tant du point de vue du chant que, par exemple, de la lecture et la compréhension des manuscrits neumés. J'en donnerai pour finir un aperçu.

Voici d'abord et rapidement quelques propriétés fondamentales du chant sacré, du moins du chant sacré purement vocal, sans expression corporelle intentionnelle, disons *chant de grand souffle*.

a) Accentuation générale du chant vers le haut (le haut, c'est-à-dire le plus aigu);

b) Loi dynamique: la ligne mélodique est *orientée*, dans le sens du mode (voir *e*) et compte tenu de *a*). En particulier on ne plane pas de façon indéterminée;

c) Tout chant traditionnel est orné. Il y a de plus une loi universelle des ornements, qui se retrouve d'ailleurs dans la musique occidentale jusqu'au XVIII^e siècle et dans le chant français jusqu'au XVII^e (lire par exemple de Bacilly);

d) On chante avec son corps, en particulier la poitrine et la gorge;

e) Les intervalles sont précis. Il y a alors une notion de *mode*, qui n'a pas de sens autrement;

f) Les consonnes s'énoncent et certaines se chantent (ceci se retrouve dans de Bacilly). La nasalisation est un élément important ;

g) Le chant de soliste est essentiel. L'unisson poussé jusqu'à l'identité n'existe pratiquement pas et ne doit pas primer sur le reste.

Ces principes sont évidemment liés entre eux. Et il faudrait bien sûr expliquer ce qu'ils signifient. Le point *e)* nécessiterait un cours entier à lui seul. Mais je mentionnerai seulement, comme je l'ai promis, quelques conséquences. Celles de *a)* sont d'une importance insoupçonnable, c'est un principe fondamental; l'*écriture* neumée en résulte en partie, ainsi que,

jusqu'à un certain point, le principe de la *coupure neumatique* de Dom Cardine. Il en résulte aussi que le grand plain-chant (avec une exception pour certaines hymnes, chants de procession...) ne peut être mesuré ou battu au sens classique. Les points *c)* et *d)* sont déterminants pour l'étude des ornements (*quilisma, apostropha, oriscus, pressus...*), des tremblements de voix, etc. Le seul *regard* sur les manuscrits ne nous apprendra pas leur interprétation. Il y a des pages admirables de Louis Massignon à ce sujet: sur le chant qui est à l'*agonie*.

La négation de *d)* et *f)* (sans parler de *e)*) est typique du chant italianisé. A titre d'exemple de conséquences *paléographiques* de l'écoute traditionnelle, je peux expliquer — ce qu'aucun paléographe n'a pu faire jusqu'ici — pourquoi les liquescences sur un même mot se marquent presque toujours “ en descendant ” et rarement “ en montant ” mélodiquement. Ou bien pourquoi la *clivis do-si* en 7^e mode est presque toujours épisémée, ou pourquoi, dans ce même mode, l'intervalle *si-do* ne se rencontre presque jamais sinon en *quilisma*, alors que *si* est une note importante dans ce mode, etc.

De l'écoute de la musique juive, chrétienne d'Orient, méditerranéenne, d'une part, et européenne continentale traditionnelle, d'autre part, on peut tirer des conclusions historiques majeures à partir des influences réciproques, ainsi que préciser la spécificité du plain-chant grégorien et ses sources qui, finalement, ne sont pas seulement méditerranéennes².

J'arrête ici l'énumération des conséquences que l'on peut tirer d'un tel travail. Tout ceci sera publié par ailleurs. Ce que je voulais dire, c'est qu'à partir de ce qui a déjà été fait sur les manuscrits depuis cent ans, on ne pourra avancer vraiment pour la compréhension même de ces manuscrits sans utiliser ce que nous donne l'ethno-musicologie et l'écoute comparée des traditions. Cette écoute doit faire partie de la paléographie. Elle est complémentaire de l'étude sémiologique. Les principes de travail — que je m'efforce d'appliquer depuis plusieurs années — étant basés sur 1° les manuscrits ; 2° l'écoute ; 3° la pratique constante, car il faut autant que possible pouvoir énoncer soi-même pour comprendre.

Il pourra paraître très difficile de se déconditionner de notre musique intellectuelle et italianisée — l'autre nous paraît fausse ou

² L'auteur a pu montrer depuis, en s'appuyant sur une étude très approfondie de l'histoire des manuscrits (conférence à l'université de Paris X en janvier 1977) que le répertoire dit “grégorien” est essentiellement le chant des Gaules, c'est-à-dire la version des Gaules du chant occidental (la version et le style de Rome sont différents et ont subi une influence byzantine).

bizarre— mais que ceux qui le veulent aient confiance : qui a goûté à l'intonation juste ne saura y renoncer, car c'est le goût de la vérité même, il est divin.

Je peux, pour ceux qui le désireraient, donner une illustration sonore —le chant important plus que la musicologie—de l'interprétation aussi authentique que possible fondée sur les axes indiquées après des années de travail. Mais il y a un monde immense de travail à faire.

M. J. Charpentier, Inspecteur général de la Musique, m'a informé depuis plus d'un an de la création du “Centre d'Etudes de Sénanque” dont l'objet irait, semble-t-il, dans le sens indiqué. Je souhaite que la Commission sache s'entourer de bons spécialistes, car la matière est ardue; il ne s'agit pas de faire des *rapprochements partiels* comme aurait dit l'éminent linguiste A. Meillet, il y a cinquante ans, mais de comprendre des lois et découvrir des systèmes généraux. Et comme nous l'avons vu aussi, il s'agit ici de Noms sacrés.

Ce que j'ai exposé ne concerne pas seulement les études sur le plain-chant mais d'une certaine façon la musique, le chant occidental jusqu'au XVIIIe siècle, ainsi que les études sur la musique antique.

Je me suis adressé surtout aux chercheurs futurs qui ne se limiteront pas à herboriser dans un champ de fleurs de papier comme le rappellerait Christine Mohrmann, linguiste et grande spécialiste de la latinité chrétienne. Mais je me suis adressé surtout à ceux qui prient dans le chant et dont—reprenant une tradition très ancienne, si ancienne qu'il doit être possible de la retrouver—saint Augustin dit que c'est le Christ même qui chante en eux.

© Editions du Cerf, 1977

Avec l'aimable autorisation des éditions du Cerf