

Le chant des moines de Solesmes : Un siècle d'enregistrements

Frédéric BILLIET*

En avril 1904, le Baron Rudolph Kanzler présentait au Vatican des enregistrements¹ de « quelques extraits de chants exotiques, en particulier arabes et asiatiques »². Il s'agissait de promouvoir la technologie de la Gramophone Company lors du congrès tenu à Rome pour célébrer le 13^e centenaire de la mort de Saint Grégoire le Grand mais aussi de mettre sur le même plan les musiques de traditions orales et le chant grégorien³ alors sujet de vifs débats musicologiques. Le Baron souhaitait avant tout faire entendre les enregistrements de différents chœurs de moines qui proposaient des interprétations très différentes du chant dit « grégorien ». Il pressentait l'importance à venir du disque pour la transmission d'un chant dont les hypothèses d'interprétation de la notation suscitaient des querelles de chapelles⁴ : « J'ai l'intention de vous parler du gramophone utilisé pour la divulgation et la transmission de la tradition grégorienne. Les mélodies grégoriennes sont essentiellement traditionnelles, non pas seulement par le texte mais aussi et surtout par leur interprétation pour laquelle la tradition orale est absolument nécessaire »⁵. A partir de 1904 et pendant plus d'un siècle ont été enregistrés les chants de l'office et de la messe catholique romaine pour la plupart publiés dans les livres édités par les moines de l'Abbaye de Solesmes. Ces moines transpositeurs ont aussi produits

* Professeur de musicologie, directeur de l'UFR de musicologie à l'Université Paris-Sorbonne (IV).

¹ Enregistrements retrouvés aux archives de Gramophone Company par la religieuse augustine Mary Berry (1979).

² Texte publié sur la pochette du disque réédité en 1982 : *The Gregorian Congress of 1904, Plainchant and speeches recorded in Rome by The Gramophone Company*, Discant recording.

³ Nous utiliserons l'expression chant grégorien au sens du répertoire des chants officiels de l'église catholique romaine.

⁴ L'école de Ratisbonne dirigée par l'évêque Pustet conserva le monopole des éditions officielles de l'Église jusqu'en 1901. Le père abbé Couturier avait obtenu une dérogation pour faire publier un *Graduel* réservé à l'usage de sa communauté de Solesmes. Il avait nommé comme maître de chœur Dom Mocquereau qui réussit à faire casser le monopole de Ratisbonne en 1903 (Combe, 1969).

⁵ Extrait du discours du Baron lors du congrès de 1904 (1982).

de nombreux enregistrements qui ont la particularité d'avoir été effectués dans un même lieu⁶ et dans des modalités d'interprétation relativement identiques rendant plus faciles les comparaisons⁷. Il s'agit donc d'un corpus discographique très intéressant pour la musicologie (un album par an depuis 1956 (Claire, 2002, p.47-84)), mais qui n'a fait l'objet d'aucune attention particulière si ce n'est le récent catalogue du père Jean Dion qui a bien voulu me communiquer son cahier dactylographié⁸. Il semblait donc légitime de retracer même sommairement cette « épopée » discographique dont l'écoute d'extraits donne une première impression de continuité comme celle d'une tradition d'interprétation immuable liée au respect de l'écrit et au contexte de la vie monastique. Cette première impression se dissipe après une écoute plus attentive permettant de percevoir une évolution dans l'interprétation au fil des années et des différences importantes entre la notation lue par les moines et le résultat sonore enregistré.

Cette production discographique a permis de diffuser le style de Solesmes qui sera imité dans le monde entier par des moines, des fidèles, ou des chanteurs professionnels aux motivations diverses. Mais à partir des années 1970, des critiques se sont élevées à l'encontre de la démarche des moines de Solesmes confondant souvent les enjeux culturels, scientifiques et artistiques.

Au-delà de ces polémiques, nous proposons donc d'examiner la production des disques de Solesmes selon deux questionnements formulés par le comité scientifique du colloque *Un siècle d'enregistrements* organisé par l'Université Antonine :

1. que révèle la discographie sur la tradition d'interprétation de Solesmes ?
2. quelle est l'influence de cette discographie sur les interprètes du XX^e siècle ?

L'histoire centenaire de la discographie des moines de Solesmes n'est pas facile à reconstituer à cause des difficultés que rencontreront les moines avec les maisons de production (Claire, 2002, p.47-84). Tout commence en 1904 avec l'enregistrement de pièces de grégorien des chanteurs du Séminaire français de Rome sous la direction de Dom Mocquereau au congrès de Rome⁹. Le pape Pie X, qui venait de succéder au Pape Léon XIII¹⁰, avait donné son approbation aux éditions de Solesmes par un Bref daté du 17 mai 1901. Le nouveau pape, favorable aux travaux des moines bénédictins, célébra le 11 avril 1904 une messe en l'honneur de Saint Grégoire durant laquelle 1250 voix d'établissements romains ont pu faire entendre plusieurs interprétations du chant grégorien. L'enregistrement de cette messe et d'autres versions de certains chants sont très utiles pour l'analyse comparative des styles d'interprétation du Chant Grégorien :

⁶ A la seule exception de l'enregistrement de 1904 à Rome, tous les enregistrements des chants de l'Abbaye de Solesmes auront lieu dans le même endroit, avec un effectif à peu près identique de voix d'hommes et pour un seul type de répertoire monodique. Ce corpus est donc idéal pour faire des comparaisons d'interprétations d'une même pièce enregistrée par une même communauté dans des conditions relativement semblables mais à quelques années de distance.

⁷ Travail pionnier du chanoine Jeanneteau commenté *infra*.

⁸ Liste des pièces de Chant Grégorien enregistrées à Solesmes et diffusées par Universal et Abeille Music, par Dom Dion, 20 avril 2010. Malheureusement de nombreux disques ne sont pas datés dans cette liste.

⁹ La communauté des moines de Solesmes était déjà en exil en Grande-Bretagne depuis 1902.

¹⁰ Léon XIII avait longtemps soutenu le monopole de l'édition dite médicéenne de Ratisbonne. En 2011, l'édition critique *Graduale novum* triplex revient à l'école allemande.

« La collection nous met à même de comparer cette école [romaine dirigée par Rella] avec plusieurs autres : nous pouvons écouter le même *introït* dirigé par Janssens qui adopte un tempo plus lent avec un énorme ritardando à la cadence ; les voix de ces bénédictins sont un peu fades et pompeuses. Plus intéressante pourtant est une troisième exécution de *Sacerdotes* sous la direction de Mocquereau. Il adopte un tempo régulier et modéré, sa psalmodie est vive et ses séminaristes essaient de prononcer les liquescences. Ils allongent parfois la note devant le *quilisma* mais ils ne traitent pas de façon spéciale le *salicus* » (Berry, 1979, p. 197-207).

Cet enregistrement du *Sacerdotes* qui aurait pu faciliter la diffusion du style de Solesmes ne sera pas réitéré probablement à cause de l'exil (1901-1922) en Angleterre de cette communauté bénédictine après la loi de 1905. D'autres chœurs se lancent alors dans l'aventure discographique comme en témoigne le catalogue des disques consacrés au Chant Grégorien par Jerome Weber (1990). Neuf enregistrements ont été réalisés entre 1905 et 1929 et le même nombre en 1930 lorsque les moines de Solesmes décidèrent d'enregistrer un disque dans leur Abbaye.

Tableau 1 : Enregistrements effectués entre 1904 et 1930 (Weber, 1990)

| Date | Ensemble vocal | Direction | Marque |
|------|-------------------------------|------------------------|--------------------------|
| 1904 | Augustinians | Rudolph Kanzler | Gramophone |
| 1904 | Séminaire français | André Mocquereau | Gramophone |
| | Roman Schola | Antonio Rella | Gramophone |
| | S. Anselmo | Joseph Pothier | Gramophone |
| | S. Anselmo | Henry Laurent Janssens | |
| 1915 | Werrenrath (Reinald USA) | ? | Victor |
| 1925 | Westminster Cath. | Inconnu | Parlophone |
| 1926 | Congrès eucharistique Chicago | John Singenberger | Brunswick |
| 1927 | Palestrina Choir | Nicola Montani | Victor |
| 1928 | Maria Laach (bénédictins) | Inconnu | Christschall |
| 1928 | Palestrina Choir | Nicola Montani | Victor |
| 1929 | Beuron (bénédictins) | Pius Bihlmeyer | Electrola |
| 1929 | Schola Pius X | Justine Ward | Victor |
| 1929 | Trier (chœur) | ? | Christschall |
| 1930 | Ampleforth (bénédictins) | J. Bernard McElligott | HMV |
| | Berlin (Chœur grégorien) | Hmann Halbiger | Palophone |
| | Mödling (chœur) | Stanislas Maruszyk | Christschall |
| | Montserrat (bénédictins) | David Pujol | Gramofono |
| | Nonneberg (bénédictines) | ? | Christschall |
| | Paderborn (maîtrise) | Gustav Schauerte | Polydor |
| | Schola Cantorum (Paris) | Amédée Gastoué | Columbia |
| | Solesmes | Joseph Gajard | Victor LCT ¹¹ |
| | Venray (Franciscains) | Eliseus Brüning | Columbia |

Le premier enregistrement *in situ* eut donc lieu à l'été 1930 quand le maître de chœur Dom Gajard, soutenu par le père Abbé Cozien, réalisa avec la Compagnie Française du Gramophone, et en une seule fois, une série de 12 disques de 30cm à double face 78 tours (Claire, 2002, p. 79) comprenant essentiellement les pièces de la messe mais aucune messe complète¹² comme le précise Dom Gajard : « Il

¹¹ Jérôme F. Weber indique ici le nom de la maison d'édition qui a commercialisé les disques aux États-Unis : The Victor Talking Machine.

¹² A l'exception de la Messe *Lux et origo* (Disque W 1115) aucune messe complète n'est proposée pour éviter un usage lors des offices. Les 43 pièces retenues sont essentiellement extraites de l'édition vaticane.

s'agissait d'abord d'empêcher autant que possible l'utilisation de nos disques à l'église. Enregistrer des offices complets eût pu créer une tentation trop forte pour certains pauvres prêtres par trop déshérités » (Gajard, 1930, p. 177).

La réalisation de ce projet avait été rendue possible grâce à un financement de la milliardaire américaine Justine Ward¹³ qui avait publié en 1923 son *Gregorian Chant* préfacé par Dom Mocquereau qu'elle admirait beaucoup. Dom Mocquereau devait commencer les enregistrements quand il mourut en janvier 1930, et c'est à Dom Gajard¹⁴ que revint la charge de diriger le chœur selon les principes d'interprétation de son prédécesseur. Madame Ward eut le privilège de remettre les disques au Pape Pie XI lors de l'audience du 18 janvier 1931, jour anniversaire de la mort de Dom Mocquereau (Combe, 1987, p.75). Mais ces disques¹⁵, qui devaient permettre de diffuser le style de Solesmes par l'écoute, resteront sans suite car les moines ne souhaiteront pas réitérer l'expérience jugée trop artistique¹⁶. Ce n'est qu'avec la génération suivante que Dom Gajard pourra faire graver ses propres interprétations sur plus de quarante disques. Pourtant, le chœur avait d'abord refusé le premier enregistrement en 1949-50 au motif que les techniciens habitués aux chansons de variété augmentaient le volume pour soutenir les *crescendi* des moines. Devant cette opposition des moines, le directeur de DECCA décida de scotcher les boutons du volume et d'envoyer à l'Abbaye des techniciens rompus aux exigences des chanteurs.

La collection dirigée par Dom Gajard commença donc en 1952 par une référence en 78 tours suivie de 11 disques microsillons en mono. Vint ensuite le 33 tours qui permettait de graver un propre de messe par face avec des emprunts au *Kyriale* ou à l'office. En 1959 les moines de Solesmes enregistrent en stéréo, suivis par d'autres chœurs monastiques¹⁷.

A partir de 1972, Dom Jean Claire entame sa série de « 25 disques en 25 ans » tandis qu'en 1978 l'entreprise DECCA est rachetée par Musidisc qui passe au CD avec l'éditeur japonais King Records avant d'être vendue à Universal en 1999. Cette *Major Company* commercialise les enregistrements DECCA (n° 7501 à 7562) en modifiant certains programmes afin d'allonger la durée et en retirant certains albums de la vente. Ces procédés déplaisent aux moines qui confient leurs droits entre 1979 et 1999 à l'Association Jean Bougler pour autoproduire des CD et rééditer les albums oubliés (22 CD Diffusions SM jusqu'en 1997)¹⁸. Ensuite les disques seront produits et commercialisés successivement par la SARL Guy d'Arezzo qui

¹³ Justine Ward fit un chèque au nom du père Mocquereau qu'elle allait rencontrer en Angleterre. Elle s'est installée à Solesmes car elle voulait contrôler les travaux.

¹⁴ Gajard né en 1885 était chantre et Maître de chœur de 1921 à 1971.

¹⁵ CD *le grégorien retrouvé*, SN 13, Nocturne, réédité en 2009.

¹⁶ Dom Mocquereau invite un professeur italien pour évaluer la voix des chanteurs qui se sentent déconsidérés lors des exercices de technique vocale (Combe, 1969).

¹⁷ Exemples d'enregistrements réalisés par d'autres ensembles (disques noirs 33 t.) : (1) *Chant grégorien par l'Abbaye de St Anne*, Kergonan, ARION 30A 066 ; (2) *Chant grégorien Noces de Cana* par le Deller Consort, HARMONIA MUNDI HMU 238 ; (3) *Voyages dans l'Année grégorienne* par les Abbayes Bec Hellouin, Citeaux, En Calcat, et maîtrises, SM 30 523 ; (4) *Chant grégorien* du V^e au XV^e s. par la Capella Antiqua Munich, Coll. : "Das Alte Werk" TELEFUNKEN/Pathé Marconi CTB 2187 ; (5) *Chant grégorien avec les Moines de l'Abbaye d'En Calcat, Ligugé...* Coll. "SM 20". SM 30 411 T.

¹⁸ C'est le Cardinal Verdier qui avait conseillé à Monsieur Roblot, bienfaiteur, de créer la maison de disque SM.

assurera quatre nouvelles productions (2000-2002), par le diffuseur Nocturne (2004)¹⁹, par la SAS la Froidfontaine (2007), propriétaire de l'Abbaye, et enfin par Abeille musique (2007).

La diversité des diffuseurs ne facilite pas l'étude de cette riche discographie d'autant que certains albums ne sont que des compilations d'enregistrements plus anciens. Ainsi, n'est-il pas rare de retrouver une pièce enregistrée en 1972 dans un album de 2009 ou encore le contenu d'un disque vinyle proposé dans une nouvelle jaquette de CD donnant parfois à l'acheteur l'illusion d'acquérir l'interprétation qu'il vient d'entendre en sortant de l'abbatiale.

Que révèle cette discographie sur la tradition d'interprétation de Solesmes ?

La plupart des auditeurs qui écoutent le chœur des moines de Solesmes ont l'impression d'entendre toujours la même interprétation. Cette impression est renforcée par le caractère intemporel de la vie monastique. Un journaliste de l'Agence France Presse écrivait en 2004 : « Immédiatement reconnaissable et quasiment immuable à travers les époques, sa manière de faire à la fois souple et gracieuse confère une place prépondérante au verbe, derrière lequel la voix s'efface volontiers »²⁰.

En comparant par exemple les diagrammes de trois versions de l'introït de la *Messe de Requiem*, il est facile de montrer que les moines maintiennent une certaine continuité dans l'interprétation. Les deux premières versions ont été enregistrées par les moines de Solesmes à 37 ans de distance²¹. La troisième version est celle de l'Ensemble Musica Ficta Enchriadis²² respectant le même style d'interprétation.

Les deux premiers diagrammes sont d'évidence assez proches, donnant cette impression de continuité essentiellement due aux conditions d'enregistrement qui restent identiques (réverbération..) et au maintien du timbre caractéristique de ce chœur²³ dont l'effectif se renouvelle très progressivement. De plus, les moines de l'abbaye de Solesmes ont l'habitude de chanter ensemble six fois par jour un répertoire familial (1500 pièces)²⁴ dont l'interprétation est discrètement autorégulée par

¹⁹ L'année 2004 aura été marquante pour la communauté de l'abbaye bénédictine sarthoise, avec la parution ou la réédition de 25 albums CD (éd. Accord/Universal et Nocturne), représentant plus de 50 ans d'archives sonores à partir de l'enregistrement datant de 1930.

²⁰ AFP, dimanche 12 décembre 2004, 15h04.

²¹ (1) *Le chant grégorien retrouvé* (2009), Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, SN13, 1930, 1'57 ; (2) *Messe des Morts*, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, Decca 7532,1967, 2'02.

²² *Cantus Firmus* (CD), 2001, Ensemble Musica Ficta Enchriadis, Direction Raul Mallavibarena, 2'35.

²³ Le père Gajard chantait d'une voix assez grave (premiers enregistrements) mais, privé de sa voix malle, il a tenu compte de la voix des chantes pour imposer cette tessiture particulière du chœur de Solesmes.

²⁴ « De fait, le chœur des moines de Solesmes - qui rassemble les 60 membres de la communauté, parmi lesquels les 8 chantes de la "schola", chargés d'entonner aux offices les 1.500 pièces du répertoire - séduit moins par la qualité individuelle de ses voix, souvent ordinaires, que par sa cohésion d'ensemble ». AFP, dimanche 12 décembre 2004, 15h04.

des remarques fraternelles²⁵. Il s'agit avant tout de rechercher l'homogénéité des voix - la *mediocri voci*. En effet, selon la règle de saint Benoît, telle qu'elle est comprise aujourd'hui, il faut chanter selon l'ordre de l'abbé qui désigne le maître de chœur²⁶

- avec humilité : se donner et se fondre
- avec la crainte de Dieu : bien chanter
- avec gravité et solennité (*gravitas*).

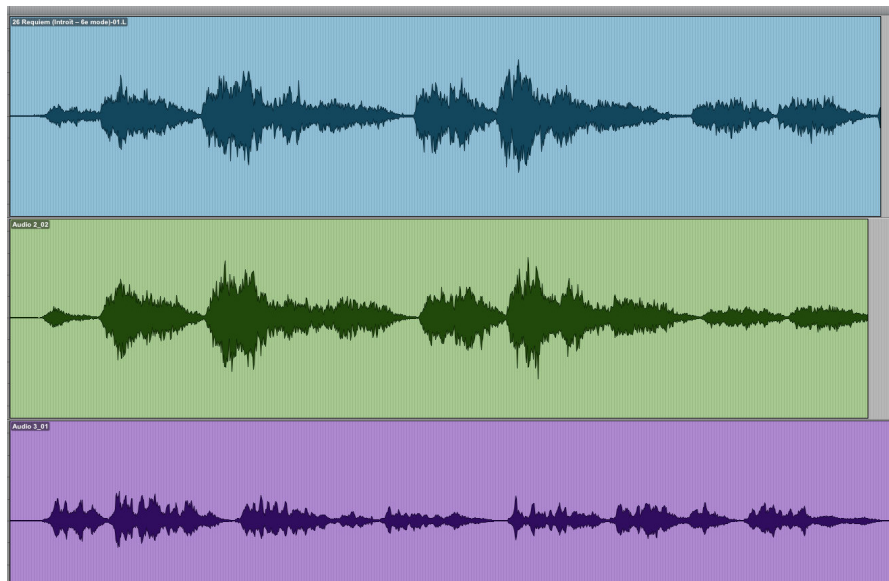


Illustration 1 : Diagrammes de trois interprétations de l'Introït du Requiem

Ces conditions de pratique du chant ne sont pas requises dans le cas des chanteurs professionnels de l'ensemble Musica Ficta Enchriadis et leur version du *Requiem* - largement influencée par le style de Solesmes - présente des différences significatives par rapport aux deux versions du modèle.

Le chanoine Jeanneteau avait déjà effectué de telles comparaisons d'interprétation grâce au rythmographe qu'il avait inventé en 1956. Par la superposition de quatre refrains du *Salve festa dies* ou de différentes versions d'une même pièce enregistrée à quelques années de distance il avait démontré que les moines de Solesmes chantent avec une grande régularité d'interprétation contrairement à d'autres chœurs.

²⁵ Par exemple, certains chantres qui reprennent la place dans le chœur oublient de réduire leur puissance vocale de soliste et se font rappeler à l'ordre par leurs voisins. Témoignage du père Lelièvre, entretien à Solesmes en mai 2010.

²⁶ Le père Abbé nomme les chantres (préchantre et chantre). Depuis 1996, il nomme un maître de chœur.

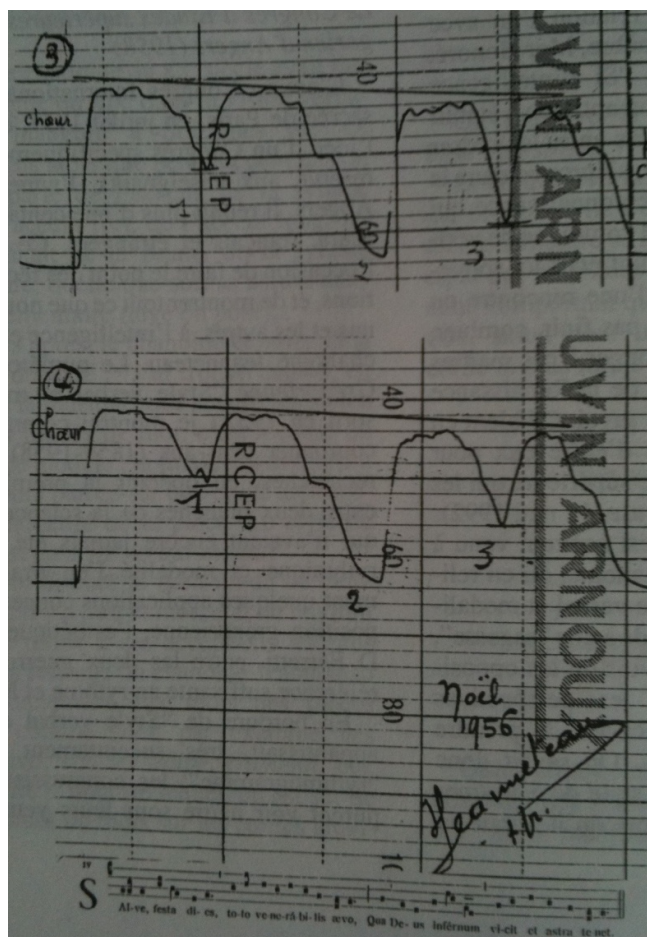


Illustration 2 : Superposition de quatre enregistrements du *Salve Dies*. Rythmogramme daté de 1956.

Cette impression de continuité vient aussi de cette soumission des chanteurs au rythme-verbal défini vers 1880 par les moines au sein de l'atelier de paléographie et dont on découvre dès 1930 qu'il est lié à l'intensité de la phrase. Le chanoine Jeanneteau (Jeanneteau, 1957, p.134) l'expliquait ainsi : « Il y a cette sorte de diction rythmée qui enveloppe tous les détails de la rythmique théorique et qui est la forme du legato, le support des nuances rythmiques impalpables. Il faut entendre Solesmes soulever chaudement l'accent tonique plus ou moins légèrement en planant plus ou moins longuement ; mais il faut aussi entendre Solesmes déposer ensuite thétiquement, délicatement, rythmiquement la finale apaisée du mot après l'effort de l'accent ; ce n'est pas une simple nuance locale, mais une nécessité rythmique, un style fondamental, une « forme » de Solesmes que la méthode métrique ne peut traduire ».

Les nouvelles technologies permettent d’approfondir ce travail du chanoine Jeanneteau et notre collègue François Picard a suggéré de superposer les incipits de *Requiem* des différents enregistrements avec des logiciels adaptés²⁷. Il est alors devenu possible de comparer la notation carrée du *Graduel Triplex* édité par les moines de Solesmes avec deux interprétations (1930, 1967) représentées sur des sonagrammes.



Illustration 3 : « Requiem », *Graduel triplex*, Éditions de Solesmes, 1979, p. 669.

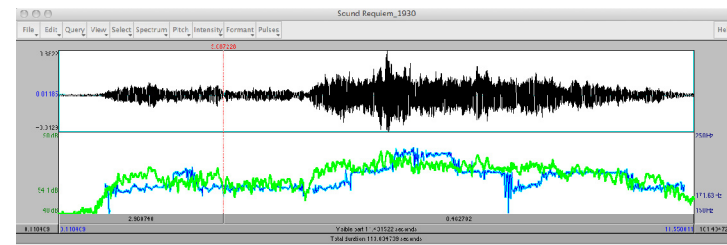


Illustration 4 : *Introït de la Messe des morts* dirigé par Dom Gajard, SN13, 1930.
Axe horizontal : durée, axe vertical : hauteur, épaisseur des traits : intensité.

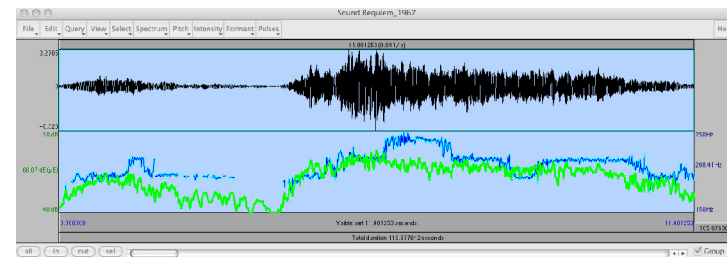


Illustration 5 : *Introït de la Messe des morts* dirigé par Dom Gajard en 1967, *Messe des Morts DECCA 7532*.

Dans ces deux versions, nous pouvons constater que les courbes mélodiques se superposent aux courbes d’intensité. De la même façon les moines préparent le crescendo et le decrescendo du phrasé calqué sur les courbes mélodiques du texte chanté. C’est une des caractéristiques du style de ce Solesmes perçu comme immuable et que Nidaa Abou Mrad (2010) résume en quelques mots : « Le ralentis-

²⁷ Visualisation du type sonagramme à partir d’un fichier Audacity de base - Spear puis Praat. Axe horizontal : durée, axe vertical : hauteur, épaisseur des traits : intensité). L’analyse exige de comparer les phrases mélodiques sur une durée plus importante que dans l’exemple présenté en illustration.

sement du débit ornemental et mélismatique et le recours à des dynamiques d'intensité retenues et en soufflets, constituent, de fait, l'expression musicale de cette esthétique de la composition religieuse si caractéristique de la tradition interprétative du chant romano-franc ou grégorien, telle qu'elle est inventée en cette abbaye bénédictine au XX^e siècle » (Abou Mrad, 2010, p. 112).

Pourtant l'auditeur attentif peut noter des différences comme « des changements dans la continuité ». Sous la direction de Dom Gajard, le chœur évolue vers un plus grand legato général avec une diminution de l'accentuation des neumes. Il se démarque ainsi des préconisations de son prédécesseur Dom Mocquereau en faisant progressivement oublier l'accentuation des *ictus*²⁸. Son successeur Dom Jean Claire adopte un tempo plus rapide (voir tableau 2)²⁹ afin d'apporter plus de naturel et d'élégance à l'interprétation sachant ainsi profiter d'un chœur qui a complètement assimilé le style de Solesmes. Un travail de comparaison des tempi de pièces identiques mériterait d'être entrepris à partir de ces sources discographiques très intéressantes.

Tableau 2 : Comparaison des durées d'enregistrement de l'introït de la Messe des morts

| Référence | Direction | Date | Durée |
|----------------------------------|-----------|------|-------|
| SN13 | Gajard | 1967 | 2'02 |
| Office des défunts, Arezzo, SN09 | Claire | 1989 | 1'36 |

L'analyse des enregistrements des moines de Solesmes permet aussi de montrer le décalage entre la méthode d'interprétation et sa réalisation. Avec les rythmogrammes, le chanoine Jeanneteau (Jeanneteau, 1957,) pouvait mettre l'auteur de la *Méthode de Solesmes* (1949) fondée sur le *Nombre musical* de Dom Mocquereau (1908) face à ses contradictions. En effet, le père Gajard, qui tapait méthodiquement les temps avec sa clé métallique pendant les cours de chant, se laissait influencer par son sens artistique³⁰ et n'hésitait pas à rajouter un temps sur une syllabe. Lorsque le père Jeanneteau lui faisait remarquer au sujet d'une syllabe allongée la différence entre la méthode et le résultat enregistré, le père Gajard répondait : « ça ne lui fait pas de mal »³¹.

La comparaison des enregistrements de Solesmes avec le rythmographe révéla des incohérences dans le comptage et il fallut se rendre à l'évidence que le chœur de Solesmes ne se conformait pas à sa propre méthode³². Ce fut aussi le constat du célèbre sémiologue Dom Cardine. Séminariste à Bayeux, il apprenait à placer les *ictus* et à respecter la battue métrique du maître de chœur. Mais il se rendit compte que cet apprentissage était bien inutile lorsqu'il fit son entrée à l'abbaye Solesmes

²⁸ Les signes rythmiques n'apparaîtront plus dans la réédition du *Graduel* de Solesmes en 1979.

²⁹ Une étude comparative des durées d'enregistrement de pièces identiques sur un siècle dans les mêmes conditions d'enregistrement pourrait apporter des enseignements intéressants. Un premier sondage montre une accélération sensible des tempi.

³⁰ Témoignages des moines qui ont suivi les classes de chant dirigée par Dom Gajard.

³¹ Témoignage du père Jacques-Marie Guilmarde à l'abbaye de Solesmes (mai 2011).

³² Ce décalage entre l'écrit et l'oral ne semblait pas poser de problème puisque les deux albums de 1930 étaient accompagnés d'un supplément gratuit contenant, outre une vue d'ensemble sur le chant grégorien et la Méthode de Solesmes, la notation intégrale des 43 pièces.

accueilli par le père Gajard en ces termes : « C'est à Solesmes que l'on applique le moins la méthode de Solesmes »³³.

Le disque nous permet donc à la fois de discerner les caractéristiques de ce style qui s'est imposé au monde pendant le XX^e siècle et de percevoir les différences avec l'écrit. Sans le disque, la simple analyse des livres de Solesmes ne rendrait pas compte de la réalité du chant de Solesmes et de ses modes de transmission.

Mais il y a d'autres différences dans l'interprétation que l'écrit de montre pas. Par exemple, il est possible de constater que le chœur reprenait la totalité de l'*Alleluia* après le soliste jusqu'en 1950 alors qu'ensuite il n'intervenait plus qu'à partir du *jubilus*³⁴. L'enregistrement de l'*Alleluia cognoverunt* (1958)³⁵ en témoigne et cet usage est toujours maintenu.

De même, dans les années 70-80, les moines assuraient la reprise intégrale de la première partie du Graduel à la demande de Dom Claire s'appuyant sur de nouvelles découvertes sur le répertoire du VIII^e siècle³⁶.

L'actuel maître de chœur, le père Lelièvre, préfère entonner lui-même en solo avant d'être rejoint par le chœur comme en témoigne sa version du *Terribilis est* enregistrée en 2009³⁷.

Ces différences notoires dépendent donc de la personnalité des maîtres de chœur qui souhaitent plus ou moins amener les moines à se rapprocher des progrès de la musicologie ou à corriger des erreurs évidentes. Certaines exigences du maître de chœur sont ou non acceptées par les moines et c'est souvent le temps qui permet au successeur de faire appliquer une nouvelle cadence, un déplacement d'accent, ou la suppression d'un *si bémol*³⁸. Pour le *Gaudeamus* de la fête de la Toussaint, les moines chantaient systématiquement sur « *celebrantes* » un *Mi* à la place du *Fa* pourtant noté dans le *Graduel*. Dom Jean Claire avait refusé de faire corriger cette erreur à cause des risques de cafouillage. Quelques années plus tard le père Richard Gagné a réussi à faire respecter ce qui est noté dans le livre.

Parfois, ce sont les moines qui font pression sur les maîtres de chœur. C'est le grand chantre Edouard Boulard qui écrit à Dom Jean Claire pour qu'il donne un coup d'accélérateur au chant du chœur ralenti par le vieillissant père Gajard qui restera au fond du chœur à partir de sa déposition par le père abbé en 1972. Dom Claire reprend des chants enregistrés par Dom Gajard pour qu'ils soient entendus avec la nouvelle interprétation. De plus, il souhaite dès le premier disque « ajouter à la formule récitation des pièces du propre de telle messe, celle d'un office concret »³⁹.

L'influence du maître de chœur sera clairement ressentie par les auditeurs dont certains refuseront d'acheter des versions plus récentes afin de rester fidèles au maître de chœur auquel ils étaient habitués.

³³ Témoignage du père Jacques-Marie Guilnard à l'abbaye de Solesmes (mai 2011).

³⁴ Jubilus : la vocalise qui conclut l'*alleluia*.

³⁵ *Alleluia cognoverunt* ou *Alleluia oportebat* du Temps Pascal, *Solemnia Pâques*, 1959.

³⁶ Ces reprises ajoutées modifient la durée des enregistrements des pièces comparées.

³⁷ *Terribilis est*, CD SAO02 Abeille Musique.

³⁸ Lors de la mise en service du Nouvel Antiphonaire publié en 2004, un pianissimo par manque de voix se faisait entendre dans les passages corrigés. Les moines hésitant entre le si bécarre et le si bémol préféraient s'effacer.

³⁹ Jean Claire, « Un siècle de travail à Solesmes », *op. cit.*, p.79. Dom Jean Claire devra modifier ses programmes de disques après la mort brutale du premier chantre Edouard Boulard en 1976.

Très utile pour mieux connaître la façon de chanter d'un chœur monastique, l'enregistrement peut aussi être trompeur par rapport à la réalité de la pratique quotidienne. Le disque ne rend pas compte

- du fait que le groupe qui enregistre n'est qu'une partie du chœur⁴⁰
- des différences de tempi pour une même pièce selon qu'elle est chantée en jour ordinaire (*ferie*) ou pendant les fêtes (*festiv*)
- des gestes chironomiques du maître de chœur exprimant par le geste certains accents (d'où l'importance de la vidéo)
- de la progression dramatique liturgique liée à l'enchaînement des pièces dans le contexte de la célébration de la messe
- du silence que le disque ne dit pas. Les moines ne doivent pas fermer la bouche en fin de chant pour donner plus de corps au silence qui suit.

Mais ces quelques réserves n'empêchent pas cette discographie de s'imposer comme un modèle d'interprétation du chant grégorien selon des « critères externes » pour reprendre les termes de Frédéric Lagrange : le soutien du Vatican et la notoriété des éditions de Solesmes. Ce statut de discographie-modèle amène la deuxième question.

Quelle est l'influence de cette discographie sur les interprètes du XX^e siècle ?

Pour ce répertoire, le terme interprète doit être distingué en deux catégories : les pratiquants interprétant le chant comme une prière chantée et les interprètes d'un patrimoine musical.

Les chrétiens pratiquants

Dans la continuité des actions de formation organisées par les diocèses français dans les années 30, le disque apparaît comme un outil idéal de transmission orale par imprégnation. Le pionnier des enregistrements de Solesmes s'exprime à ce sujet dans un article publié en 1930 dans la célèbre *Revue grégorienne*. Il vante les mérites de l'apprentissage par la tradition orale que le disque peut faciliter : « Tout à fait déplacés à l'église pendant l'office, les disques peuvent au contraire rendre de très grands services aux directeurs de maîtrises et de *scholae* pour la formation de leurs groupes » (Gajard, 1930, p. 177). Il faut savoir par exemple que les novices de l'ordre bénédictin apprennent la psalmodie et les chants en écoutant la communauté. Le cours de trente minutes hebdomadaires permet d'améliorer la diction, la technique vocale, la justesse des intervalles et la lecture des neumes mais c'est par l'écoute des autres que les moines apprennent le plus. C'est un mécanisme d'apprentissage observé par Karin Strinnholm Lagergren (2009) lors de son enquête menée dans le cadre de sa thèse auprès des communautés monastiques.

Mais les chanteurs éloignés des abbayes ne pouvaient pas bénéficier de cet apprentissage par imitation car « le voyage n'est pas à la portée de toutes les bourses ». De plus et toujours selon Joseph Gajard, « on oublie vite et la routine ne

⁴⁰ Le nombre de chantres peut aussi varier de 12 chantres en 1950 à 8 chantres selon les prescriptions du père Lelièvre.

tarde pas à reprendre ces droits » (Gajard, 1930, p. 178). Les moines de Solesmes ont décidé de proposer leur première série de disques en 1930 pour la formation des directeurs et des chanteurs des maîtrises car, selon Dom Gajard (1930, p. 177), « rien ne vaut l'exemple vivant ; aucun enseignement théorique surtout donné par les livres ne saurait le remplacer ».

D'autres enregistrements ont été produits dans cette intention pédagogique comme le cours de grégorien par correspondance du Mans⁴¹ ou le *Guide pratique de chant grégorien* destiné aux fidèles et aux prêtres qui veulent participer à la Messe ou à l'Office en chantant sur les textes latins (Guilmard, 2007).

Mais le disque comme modèle présentait des risques qui ont sans doute pesé dans la décision des moines de ne plus enregistrer après 1930. D'une part, certaines communautés paroissiales furent tentées d'utiliser les disques lorsqu'elles manquaient de chanteurs en dépit des recommandations de la Sacrée Congrégation des Rites⁴² ; d'autre part, le disque risquait d'uniformiser l'interprétation du Chant grégorien. Les moines n'avaient pas tort puisque de nombreux ensembles vont imiter le style de Solesmes qui s'imposera par une production discographique importante à partir de 1952. On peut lire par exemple sur la pochette d'un CD du Chœur des Moniales bénédictines de l'Abbaye Sainte-Marie des Deux-Montagnes (2003) : « Dans le sillage de Dom Joseph Gajard (1885-1972), maître de chœur de Solesmes, qui le premier enregistra des disques de grégorien, les moniales offrent un choix de pièces sur les anges ». Nidaa Abou Mrad (2010, p.112) parle même d'acculturation en constatant combien ce modèle d'interprétation a influencé la restauration du répertoire des maronites du Liban : « Feu le Père Louis Hage, initiateur du mouvement de conservation/musicologie/réinterprétation des chants maronites selon la tradition de l'Ordre libanais maronite, s'est trouvé en contact régulier tout au long de sa vie religieuse et musicale avec les moines de Solesmes, ce qui n'est pas sans avoir exercé une profonde influence sur la stylistique des enregistrements des chants liturgiques syro-maronites supervisés par lui ».

Les interprètes

En France, la plupart des interprètes qui ont enregistré le Chant Grégorien entre les années 1960 et 1990 ont souvent eu un premier accès au grégorien par la discographie de Solesmes. Certains d'entre eux ont décidé de réexaminer les sources, d'étudier la sémiologie grégorienne de Dom Cardine et de tenter d'autres interprétations. Les expériences de Marcel Pérès et de son ensemble Organum avec ce travail d'ornementation très inspiré des traditions byzantines ou des chants corses ont défrayé la chronique. Plus récemment, les disques de l'ensemble *Dialogos*⁴³

⁴¹ L'école « Schola Saint Grégoire » (<http://schola-st-gregoire.org/>) propose un ensemble de formation en chant grégorien, latin liturgique et éducation musicale par la Méthode Ward. Elle organise également des sessions en France à l'intention des chœurs monastiques, des chorales paroissiales tout au long de l'année. Le lien avec la méthode Ward (1923) est intéressant (cf. supra).

⁴² Réponse de la Sacrée Congrégation des Rites en date du 11 février 1910 sur l'usage des disques produits à cette époque (voir la liste de Jerome Weber (1990), tableau 1). « Il est rigoureusement interdit de se servir de disques phonographiques à l'église, pendant les offices, pour remplacer le chant de la schola ou des fidèles » (Gajard, 1930, p. 176).

⁴³ Fondé en 1997 par Katarina Livljanic, chanteuse et musicologue, Dialogos (www.ensemble-dialogos.org) se consacre à l'interprétation des répertoires sacrés de l'Europe médiévale.

montrent comment les artistes se démarquent nettement du modèle dominant à des fins artistiques portées par un travail musicologique rigoureux reconsidérant la formulation rythmique et certaines transcriptions neumatiques. La directrice musicale de cet ensemble Katarina Livljanic explique que « les interprétations de Solesmes étaient perçues comme une référence qui est devenue "la norme" dans quelques cercles de musicologues médiévistes qui ne tolèrent pas facilement d'autres manières d'interpréter. Or il est important de bien distinguer l'interprétation des répertoires médiévaux au concert, et le chant monastique destiné à la liturgie ». Certains articles de presse sont révélateurs de cette confusion des genres dans les jugements négatifs vis à vis des interprétations trop éloignées du modèle solesmien. Cette comparaison fréquente avec le « grégorien de Solesmes » pour évaluer les interprétations actuelles du chant grégorien transmise par les disques n'est pourtant pas revendiquée par les moines qui ne se considèrent pas comme des artistes et qui se gardent bien de critiquer les interprètes.

Depuis près d'un siècle, les moines utilisent l'enregistrement pour la transmission d'un répertoire de tradition orale qui a la particularité d'être partiellement noté et qui a été restauré par ceux-là même qui le chantent. Cet usage de l'enregistrement méritait bien d'être étudié dans le cadre scientifique de ce colloque organisé par l'université Antoine de Beyrouth puisque les disques de Solesmes, réalisés pour la transmission du répertoire, ont aussi de l'importance pour la musicologie et pour l'ethnomusicologie⁴⁴. Mais c'est précisément la musicologie qui place les moines, étrangers à cette science, devant cette contradiction entre les avancées de la recherche menée par un ou deux bénédictins dans l'atelier de paléographie musicale et le chant du chœur « fossilisé »⁴⁵ par les disques. Des disques enregistrés pour aider à chanter comme les moines de Solesmes mais aussi pour préserver le Chant Grégorien comme prière chantée en lui assurant une large diffusion. Dom Daniel Saulnier à qui la question sur cette contradiction était sans cesse posée par des journalistes répondait imperturbablement : « Que les chercheurs et les différents interprètes chantent comme ils l'entendent ; dans les monastères on continuera de chanter comme des moines et des moniales ».

Bibliographie

- ABOU MRAD, Nidaa, 2010, « Postlude : l'acculturation de quelques documents enregistrés entre exotisme isotopique et mutation allotopique », *RTMMAM* n° 4, Éditions de l'Université Antonine, p. 109-116.
- ABOU MRAD, Nidaa et Béchéalany, Bouchra, 2010, « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore », *RTMMAM* n° 4, Éditions de l'Université Antonine, p. 25-42.

⁴⁴ « Il s'agit de voir les usages des enregistrements, tout particulièrement ceux publiés, à la fois pour la musicologie (étude des musiques), pour la transmission des musiques (les musiques non écrites ne sont plus depuis un siècle des musiques de l'éternel présent ethnologique), et pour l'ethnomusicologie (étude de l'usage des enregistrements) ». Problématique du colloque « Un siècle d'enregistrements », énoncée par François Picard - Université Paris-Sorbonne.

⁴⁵ Expression explicitée dans l'article de Nidaa Abou Mrad et Bouchra Béchéalany (2010, p. 38) « La transmission musicale traditionnelle en contexte arabe oriental face à la partition et à l'archive sonore ».

- BERRY, Mary, 1979, "The restoration of the chant and seventy-five years of recording", *Early Music*, Oxford University Press, vol.VII, n° 2, avril 1979, p. 197-207.
- CARDINE, (Dom) Eugène, 1979, *Graduale Triplex*, Paris-Tournai-Solesmes, Abbaye Saint-Pierre de Solesmes et Desclée.
- CLAIRE, (Dom) Jean, 2002, « Un siècle de travail à Solesmes », *Sub tuum praesidium confugimus*, Roma, Pontifica Istituto di Musica Sacra, p.47-84.
- COMBE, (Dom) Pierre, 1969, *Histoire de la restauration du chant grégorien d'après des documents inédits. Solesmes et l'Édition vaticane*, Abbaye de Solesmes.
- COMBE, (Dom) Pierre, 1987, *Justine Ward and Solesmes*, Washington, The Catholic University of America.
- GAJARD, (Dom) Joseph, 1930, « Les disques de chant grégorien enregistrés à Solesmes », *Revue grégorienne*, Tournai, Desclée.
- Guilmard, (Dom) Jacques-Marie, 2007, *Guide pratique du chant grégorien, Les récitatifs...*, Paris, Pierre Tequi.
- JEANNETEAU, Jean, 1957, « Style verbal et modalité », *Revue grégorienne*, 36^e année, n° 1-2, p. 117-141.
- STRINNHOLM Lagergren, Karin, 2009 (n. p.) *Ordet blev sång. Liturgisk sång i katolska kloster, 2005–2007*, Disputationen 2009, Göteborg.
- WARD, Justine, 1923, *Gregorian Chant according to the principles of Dom André Mocquereau of Solesmes*, Washington D.C., The Catholic Education Press (<http://www.scribd.com/doc/21670626/Ward-4>).
- WEBER, Jerome F., 1990, *A Gregorian Chant Discography*, New York, Weber.

Discographie

- Cantus Angelicus*, 2003, Chœur des Moniales bénédictines de l'Abbaye de Sainte-Marie des Deux-Montagnes, CD, Analekta.
- Cantus Firmus* (CD), 2001, Ensemble Musica Ficta Enchriadis, Direction Raul Mallavibarrena.
- Le chant grégorien retrouvé*, 2009, réédition CD des 78 tours réalisés en 1930, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, SN 13, Nocturne.
- Messe des Morts*, 1967, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, disque 33 tours, Decca 7532.
- Solemnia Pâques*, 1959, Moines de l'Abbaye de Solesmes, direction Dom Gajard, reprises de Decca 7501 7527.
- The Gregorian Congress of 1904, Plainchant and speeches recorded in Rome by The Gramophone Company*, réédités sur 2 disques en 1982, Discant recording.