

L'introït grégorien « *rorate* »

La fonction rituelle et son dépassement

Jacques Viret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2431>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1992

Pagination : 97-110

ISBN : 978-2-8257-0456-1

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Jacques Viret, « L'introït grégorien « *rorate* » », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 5 | 1992, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2431>

L'INTROÏT GRÉGORIEN «*RORATE*»: LA FONCTION RITUELLE ET SON DÉPASSEMENT

Jacques Viret

Le chant qui solennise l'entrée – *introitus* – du célébrant et de sa suite dans la grande liturgie de la messe romaine est particulièrement représentatif des motivations ambivalentes, à la fois «fonctionnelles» et «artistiques», régissant la composante musicale de ce rituel. Au même titre que les chants d'offertoire et de communion – ce dernier lui étant étroitement apparenté –, l'introït accompagne une procession, mais celle-ci, à la différence des deux autres, n'entretient aucun lien direct avec le sacrifice eucharistique constituant le cœur de la célébration. Ce n'est à la lettre qu'un «prélude», et l'on a remarqué à juste titre que si des instruments avaient été admis à l'époque ancienne où s'est fixé le cérémonial de la messe romaine, ce prélude eût certainement été instrumental comme cela pourra se faire plus tard. Extérieur en un sens à la célébration (et d'ailleurs absent de sa forme la plus primitive), l'introït lui appartient néanmoins de plein droit en vertu de ses caractères intrinsèques en tout point semblables à ceux des autres chants qui lui succèdent et s'insèrent plus organiquement au sein de l'action liturgique. Bien mieux, il lui incombe de créer l'«ambiance» propre de celle-ci, de préparer spirituellement les fidèles et d'introduire la tonalité spécifique de la fête ou du jour, en rapport avec le temps du cursus annuel où elle se situe. A ce but concourt certes le choix de tel ou tel texte, mais aussi l'expression musicale susceptible de conférer aux mots une résonance accrue dans la sensibilité des auditeurs. On verra comment l'introït *Rorate* répond à ces exigences par ses caractères formels, textuels et musicaux, ces différents aspects interférant harmonieusement sous le signe de ce qu'on pourrait appeler la sacralité traditionnelle.

Il ne sera pas superflu de décrire au préalable le rite lui-même, d'autant plus que nous le connaissons dans tous ses détails grâce à l'*Ordo romanus I*, où se trouve consigné le déroulement de la messe solennelle célébrée par le pape aux dimanches et fêtes, et quotidiennement pendant le Carême, dans l'une des grandes basiliques romaines (le pape faisait «station» dans cette basilique, d'où l'appellation *messe stationnelle*). Cet *Ordo*, le plus ancien conservé, date du VIII^e siècle, mais son contenu remonte sans doute substantiellement à un passé plus reculé: c'était alors la période la plus glorieuse de l'Église romaine, avant que sa liturgie ne pénètre en pays francs par l'entremise de Pépin le Bref et Charlemagne pour se propager par leur volonté dans tout le royaume. Nous avons là l'image fidèle d'un rituel qui, vu avec une mentalité moderne, apparaîtra d'un développement, d'un faste et d'une complexité excessifs, mais qui en réalité témoigne éloquemment de la puissance triomphante et civilisatrice de la religion

chrétienne durant les premiers siècles du Moyen Âge. Au reste le génie romain, fait de clarté et de sobriété, a imprimé sa marque à ce cérémonial si on le compare avec l'exubérance de certains rites orientaux dont en Occident la liturgie gallicane représente la contrepartie. Voici donc le passage de l'*Ordo romanus I* relatif au rite d'introït¹, en traduction et avec renvois aux notes explicatives fournies à la suite du texte. Les paragraphes précédant ce passage relatent les faits et gestes préalables à la cérémonie, notamment l'arrivée du pontife venu à cheval avec une importante escorte de sa résidence au Latran. Le pape entre à la sacristie (*secretarium*), dépendance attenante à l'entrée principale de la basilique, pour y être revêtu de ses habits sacerdotaux, après quoi viennent les préliminaires de l'introït, et la mise en place du cortège processionnel :

« ... le sous-diacre se tient face au pape jusqu'à ce que celui-ci ordonne de commencer le chant [d'introït]. Aussitôt alors le sous-diacre sort de la sacristie et dit [aux acolytes] : 'Allumez [vos cierges]'! Ceci fait, il prend l'encensoir d'or devant la porte pour y déposer l'encens, puis rejoint le pape. Le *quartus scholae* (a), quant à lui, se rend dans la nef auprès du directeur de la *schola* ou de l'un des deux sous-directeurs, et lui dit en s'inclinant : 'Seigneur, allez-y' (*Domine, iubete*)! Alors les choristes marchent en file jusqu'à l'autel et se disposent sur deux rangs (b), les paraphonistes à l'extérieur et les enfants à l'intérieur de chaque rangée. A cet instant le directeur de la *schola* entonne l'antienne (c) d'introït, tandis que les sous-diacres [de la *schola*] replient leurs chasubles sur leurs épaules. Entendant le début du chant, les diacres pénètrent de suite dans la sacristie auprès du pape. Ce dernier donne alors sa main droite à l'archidiaacre et sa gauche au second des diacres – ou à un autre d'entre eux –, lesquels, après avoir baisé les mains du pontife, s'avancent avec lui en le soutenant. En tête du cortège prennent place le sous-diacre chargé de l'encensoir et répanant l'encens, ainsi que sept acolytes de la région où a lieu la station, portant les chandeliers allumés : tous accompagnent le pape jusqu'à l'autel (d). [...] En cours de route, lorsque la procession parvient à la hauteur de la *schola*, les porte-chandeliers se séparent en deux groupes, l'un de quatre vers la droite, l'autre de trois vers la gauche. Le pape, de son côté, dépasse la hauteur de la *schola*, s'incline devant l'autel, se relève, se recueille, trace le signe de croix sur son front puis donne le baiser de paix à l'un des évêques semainiers, à l'archiprêtre et à tous les diacres. Il se tourne ensuite vers le directeur de la *schola* pour lui indiquer de passer au 'Gloria Patri' (e); le directeur salue le pape et exécute son ordre. Le *quartus scholae*, alors, s'avance près du pape pour placer un prie-Dieu devant l'autel : le pontife s'y agenouille jusqu'à la reprise de l'antienne (f). Au 'Sicut erat' (g) les diacres se lèvent, vont deux par deux se prosterner devant l'autel puis reviennent près du pape. Ce dernier se relève, baise l'Évangile et l'autel, se dirige vers son siège et s'y tient debout tourné vers l'Orient. L'antienne une fois achevée, la *schola* enchaîne le *Kyrie eleison* ».

¹ § 40-52, d'après Andrieu 1948 : 80-4; ou Migne, *Patrologie latine*, vol. 78, col. 941. La traduction est de nous-même, comme celle des autres textes latins cités plus loin.

a) *Quartus scholae*, littéralement «Quatrième de la *schola*» : avec le directeur (*primicerius* ou *primus scholae*) et ses deux adjoints (*secondicerius* et *tertius scholae*) c'est l'un des quatre chefs de chant adultes encadrant les garçons de la *schola*, c'est-à-dire de la *Schola cantorum*, «Collège des chantres». Il s'agit là du prototype des futures maîtrises, fondé ou réorganisé vers les VII^e siècle : une vingtaine de garçons, recrutés pour leurs qualités vocales, y reçoivent une instruction musicale et générale tout en assurant la partie chantée des messes stationnelles (ils ont de ce fait évincé la participation des fidèles, qui ne chantent plus que quelques mélodies simples de l'ordinaire – *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus* – et encore ce n'est même pas sûr). Notre texte, un peu plus loin, distingue les «enfants» (*infantes*) et les «paraphonistes» (*parafonistae*) : tel était en effet le nom donné aux chantres adultes, tous sous-diacres, à savoir les quatre chefs de chant plus sept autres². On s'est interrogé sur la signification précise du terme : chez les théoriciens grecs et byzantins, *paraphônè* désigne les consonances de quarte ou quinte, d'où l'on en a inféré la pratique d'une polyphonie primitive en quarts et quintes parallèles, comme dans l'*organum* ou *diaphonie* attesté en Occident dès le IX^e siècle³. Ou les voix des enfants étaient-elles soutenues par un bourdon grave d'*ison*, comme dans le chant liturgique byzantin postérieur, ce qui paraîtrait *a priori* plus vraisemblable ? Cette seconde hypothèse n'est corroborée par nul témoignage ni fait attesté, et il faut reconnaître que la façon dont chantait la *Schola cantorum* reste pour nous assez problématique⁴. Lors des préparatifs de la messe, c'est donc le *quartus scholae* qui est allé près du pape le voir donner le signal du départ, afin d'en informer aussitôt le *primicerius* pour que celui-ci s'apprête à entonner l'antienne d'introït, dont les premières notes mettront en branle le cortège papal.

b) Sur deux rangs : la *schola* se dispose longitudinalement à l'extrémité de la nef centrale, non loin de l'autel, dans un emplacement qui pouvait être délimité par une enceinte de marbre⁵. Notre texte indique que chaque rang comporte des chantres et des enfants se faisant face : ces deux rangs de choristes correspondent très certainement aux deux demi-chœurs de l'*antiphonie*, l'une des façons de chanter les psaumes en chœurs alternés, d'origine orientale et répandue en Occident depuis le IV^e siècle.

c) L'*antienne* (en latin «antiphona») : le chant des psaumes (psalmodie) en chœurs alternés impliquait dès l'origine l'adjonction d'un refrain, l'antienne, chanté par tous. Dans l'*Ordo romanus I* l'expression «antienne d'introït» (*anti-*

² Selon Wagner 1911 : 217 ; mais la composition exacte de la *schola* reste incertaine sur plusieurs points.

³ Cf. P. Wagner et A. Gastoué : articles dans la *Revue de Musicologie*, 1928-29.

⁴ Sur la *Schola cantorum*, cf. aussi Gastoué 1907 : 104-6 ; D.A.C.L. vol. III/1, article «Chantres» de Dom H. Leclercq, col. 361-63.

⁵ Cf. Dom Leclercq, D.A.C.L. III/1, col. 358 ; une telle enceinte est encore visible à la basilique Saint-Clément de Rome, mais daterait du XII^e siècle selon Solange Corbin 1960 : 168.

phona ad introitum) désigne selon l'usage habituel le chant entier, à savoir d'une part l'antienne, d'autre part les versets du psaume – en nombre variable – qu'elle accompagne. Le chant des notes initiales est confié au seul directeur (*primicerius*), manière comme une autre d'«intoner» ou de «donner le ton».

d) Le cortège de l'introït était formé de seize hommes : un sous-diacre, sept acolytes, le pape soutenu par deux diacres, auxquels il faut ajouter – derrière lui – les cinq autres diacres qui l'avaient escorté dès son trajet à cheval vers la basilique stationnale.

e) *Gloria Patri*: «Gloire au Père, au Fils et au Saint Esprit...», début de la «petite doxologie», verset (non emprunté à l'Écriture) qui conclut traditionnellement la récitation chrétienne de n'importe quel psaume. C'est le pape lui-même qui fait signe au *primicerius* d'en venir à cette conclusion, parce que le nombre de versets précédemment «psalmodiés» peut être augmenté ou diminué à volonté, sans donc que le psaume soit nécessairement récité en entier.

f) *La reprise de l'antienne*: combien de fois l'antienne était-elle chantée pendant l'introït ? Il n'y a pas de réponse sûre à cette question (d'ailleurs la coutume a pu varier selon les temps et les lieux), mais il paraît découler assez clairement de ce passage que l'antienne était exécutée une première fois au début de l'introït, puis une seconde fois en conclusion, après la doxologie chantée (ou plus exactement «cantillée», à la manière d'un récitatif) sur un même schéma mélodique ou «ton» que les versets psalmiques. L'antienne encadre ainsi, au début et à la fin, les versets plus ou moins nombreux du psaume, chacun de ceux-ci étant récité à tour de rôle par l'un des deux demi-chœurs.

g) *Sicut erat*: «Comme il était au commencement, maintenant, toujours et au siècle des siècles, amen». C'est la seconde phrase de la petite doxologie, à laquelle fait directement suite la reprise de l'antienne.

Le texte de l'*Ordo romanus I* dévoile de façon très apparente le caractère éminemment *fonctionnel* du chant d'introït, son étroite subordination vis-à-vis d'une action rituelle qui non seulement l'a suscité pour satisfaire un besoin en quelque sorte utilitaire – celui de «meubler» musicalement et spirituellement un geste cérémoniel silencieux par lui-même –, mais en détermine de surcroît la structure formelle intrinsèque. Ce chant doit en effet revêtir une durée variable qui lui est imposée par l'officiant ou par les circonstances du rituel : le procédé de la psalmodie, succession répétitive d'une série de versets tous chantés sur le même moule mélodique, et apte par là à s'interrompre à tout moment, répond parfaitement à cette exigence. D'où une structure en quelque sorte extensible permettant, en multipliant plus ou moins le nombre de versets psalmodiés, de conformer la longueur du chant à celle du geste rituel. Même exigence et même solution pour l'antienne de communion, à tous égards très semblable à celle d'introït : c'est aussi un cortège qu'on accompagne musicalement, en l'occurrence celui des fidèles recevant le sacrement. Il en va autrement pour les chants plus ornés encadrant les lectures bibliques : répons-graduel, alléluia ou trait. Ceux-ci ont une valeur et une

finalité propres, ce sont des moments de recueillement voulus comme tels, des temps d'arrêt au sein du rituel pour susciter une méditation portée par la beauté des mélismes chantés; aussi leur forme et leur durée demeurent-elles fixes, non modulables. On comprend par là que des chants de cette nature reflètent dans une large mesure les vicissitudes des rites auxquels ils sont liés. S'agissant de l'introït, son développement le plus étendu correspond à la solennité grandiose du cérémonial pontifical décrit par l'*Ordo romanus I*, lequel a servi pour d'autres grandes églises de la chrétienté latine, notamment en Gaule carolingienne. Mais son rituel n'a pas toujours été appliqué tel quel, tant s'en faut, et la tendance générale fut à la simplification, au raccourcissement. Dès le VIII^e siècle déjà en certains endroits, plus tardivement ailleurs, la psalmodie se réduisit à un unique verset, et cette forme en trois sections (antienne – verset – antienne) deviendra le schéma-type de l'introït tel qu'on le trouve dans les livres actuels. Quant au chant de communion, son amenuisement sera bien plus radical encore, puisque la suppression de la communion régulière des fidèles, vers le XI^e ou le XII^e siècle, n'en laissera subsister que la seule antienne, au mépris de son rôle structural originel de refrain (rien n'empêche, bien sûr, de rétablir l'aspect primitif du chant de communion en adjoignant à l'antienne un ou plusieurs versets psalmodiques dont nous savons qu'ils étaient chantés selon les mêmes « tons » que ceux d'introït : cela se fait couramment dans les exécutions actuelles, d'autant plus que la récente réforme liturgique a remis en honneur la communion des fidèles). Par ailleurs les documents d'époque attestent qu'un véritable cortège d'introït n'a guère existé en dehors de Rome, et que d'ordinaire l'entrée de l'officiant s'effectuait plus brièvement et plus simplement; le chant d'introït a pu, au bas Moyen Âge, s'exécuter avant ou après cette entrée, ce qui équivalait à lui attribuer surtout un rôle d'ouverture, de prélude à la cérémonie, rôle auparavant secondaire par rapport à la fonction spécifiquement rituelle et « utilitaire »⁶. On notera que cette même fonction était, le cas échéant, suggérée par le choix de paroles faisant allusion à une marche, à une procession: *Ecce advenit dominator Dominus* («Voici venir notre souverain Seigneur», Épiphanie); *Introduxit vos Dominus* («Le Seigneur vous a introduits dans la terre où coule le lait et le miel», lundi de Pâques); *Venite, benedicti Patris mei* («venez, vous les bénis de mon Père», mercredi de Pâques: paroles adressées, comme les précédentes, aux nouveaux baptisés); *Deus, dum egrederis* («Dieu, quand tu sortis devant ton peuple», temps pascal), entre autres exemples.

Cette dernière observation nous amène à mentionner la signification allégorique assignée par certains commentateurs à la procession d'entrée, comme aux autres rites de la messe. Tel Amalraire, le célèbre évêque de Metz au IX^e siècle :

«L'entrée de l'évêque à la messe nous remet en mémoire la venue du Christ dont il est le vicaire, ainsi que l'union des fidèles en lui par la prédication soit du Christ lui-même, soit de ses ministres. L'entrée de l'évêque dure jusqu'à ce qu'il s'asseye : l'officiant répète en effet pour sa part le ministère accompli sur

⁶ Cf. Jungmann 1952: 76-7.

terre par le Christ incarné (ou par ses disciples) avant de monter au royaume de son Père» (*De ecclesiasticis officiis*, III, 5; dans Migne, *Patrologie latine*, vol. 105, col. 1108).

Dans un autre écrit (*Eclogae de ordine romano...*, œuvres complètes, éd. J.M. Hanssen, III: 232) Amalaire insiste sur l'orientation du cortège, elle aussi chargée de sens si l'on tient compte de la connotation symbolique traditionnelle attachée aux directions de l'espace: l'évêque, explique-t-il, entre dans l'église par son côté gauche et se dirige vers son côté droit, de même que le Christ a commencé par «descendre» dans le temps et la vie corporelle pour ensuite, par sa résurrection, monter à la droite de Dieu, et les fidèles sont invités à le suivre dans cette ascension. On rappellera que les églises chrétiennes sont normalement (mais pas toujours) orientées, c'est-à-dire que l'entrée se situe à l'ouest (soleil couchant) et le chœur à l'est (soleil levant): la procession d'introït, par conséquent, marche des ténèbres à la lumière en se rendant de la sacristie à l'autel. Nous avons là un bon exemple du lien symbolique, essentiel et profond, existant dans les civilisations traditionnelles entre les rites et les lieux et édifices où ils se déroulent, ces derniers actualisant eux-mêmes les virtualités signifiantes et qualitatives des directions spatiales (cf. Hani 1981: 96 sq.). L'utilité fonctionnelle de l'antienne d'introït se voit donc transcendée par la dimension cognitive du rite, et aussi – cela va de soi – par le message inhérent au chant lui-même, en vertu soit de ses paroles, soit de la mélodie qui non seulement les embellit mais en accroît l'efficacité spirituelle auprès des fidèles. Pour illustrer ce dernier aspect nous nous référons à l'exemple particulier de l'introït *Rorate*, appartenant au temps liturgique de l'Avent.

L'introït «*Rorate*»

Si nous avons choisi l'antienne *Rorate* parmi beaucoup d'autres antiennes d'introït, c'est d'une part en raison de l'instructive confrontation qu'elle autorise entre répertoires parallèles, d'autre part en tenant compte de son texte et des implications rituelles spéciales qu'il renferme et qui lui confèrent un intérêt particulier dans l'optique qui est ici la nôtre. Quant au premier point, nous avons dressé le tableau synoptique des trois variantes mélodiques chantées sur le même texte dans les liturgies appelées respectivement «vieux romain», «grégorien» et «milanais» (ou «ambrosien») ⁷. Le répertoire vieux romain, bien que

⁷ Pour établir ce tableau nous avons transcrit en notation courante (afin d'en faciliter la lecture) les notations neumatiques sur portée reproduites par les éditions suivantes: *Die Gesänge des altrömischen Graduale* Vat. lat. 5319, éd. B. Stäblein et M. Landwehr-Melnicki, Kassel: Bärenreiter, 1970 (*Monumenta monodica mediae aevi*, vol. II), p. 3; *Graduale Romanum*, Solesmes, 1974, p. 34 (avec, à «et nubes pluant», correction mélodique d'après la tradition bénéventaine); *Antiphonarium Ambrosianum du Musée britannique* (XII^e siècle), *Cod. Add. 34209*, transcription (*Paléographie Musicale*, vol. VI), Solesmes, 1900, p. 30.

transmis par des manuscrits romains tardifs (XI^e – XIII^e siècle), correspondrait à un stade plus archaïque que le grégorien (dont l'origine également romaine se fonde sur une tradition millénaire) en dépit d'apports postérieurs et plus ou moins décadents. Comment alors situer les deux répertoires l'un par rapport à l'autre ? Une théorie dite « thèse franque », en apparence séduisante mais en réalité très fragile et problématique malgré la faveur dont elle jouit, voudrait que le vieux romain soit le seul authentique chant romain et que le grégorien en soit issu moyennant révision du premier par les chantres francs lorsque Pépin le Bref et Charlemagne ont introduit la liturgie romaine en Gaule⁸. Il est fort possible, en réalité, que les deux répertoires proviennent de Rome et qu'ils y aient coexisté dans des milieux différents, comme le pensent plusieurs spécialistes autorisés. Quant au milanais (ou ambrosien, par référence au patriarche milanais saint Ambroise qui acclimata le genre de l'hymne en Occident), c'est le seul répertoire non romain qui ait pu résister jusqu'à maintenant à l'invasion progressive de la liturgie romaine, laquelle a partout supplanté les traditions autochtones. Vieux romain, grégorien, milanais représentent en quelque sorte trois « dialectes » d'une unique langue-mère, comme le prouve notre tableau synoptique, semblable à celui qu'il aurait été possible d'établir pour beaucoup d'autres chants (cependant le répertoire milanais en contient un certain nombre qui n'ont pas leur contrepartie dans la liturgie romaine). Il se révèle très difficile, sinon impossible, d'élucider exactement le pourquoi et le comment de ces parentés entre les répertoires liturgiques latins : peut-être les folkloristes et ethnomusicologues y verront-ils une manifestation de cet « instinct de variation » qui régit la créativité musicale et poétique dans les cultures de tradition orale. En tout cas les similitudes entre nos trois variantes sont évidentes, quand bien même à nul endroit n'existe une identité textuelle de l'une à l'autre. On remarquera que pour la seconde phrase (*aperiatur – Salvatore*) il y a plus d'analogies entre les versions milanaise et grégorienne qu'entre celle-ci et la version en vieux romain : une observation parmi beaucoup propres à infirmer la thèse franque !

Venons-en maintenant aux paroles et à leurs implications rituelles et autres. En voici la traduction : « *Répandez, cieux, d'en haut votre rosée, et que les nuées fassent pleuvoir le juste; que la terre s'ouvre et que d'elle germe le Sauveur* »⁹. Ce texte reprend le verset 8 du 45^e chapitre d'Isaïe, en interprétant dans un sens chrétien et messianique – relativement au dogme de l'Incarnation – le très beau symbolisme agraire et cosmologique du verset prophétique. Ce dernier fait partie des chapitres attribués au « second Isaïe », ou « Deutéro-Isaïe », prédisant la destruction de l'Empire babylonien par le Perse Cyrus, laquelle aura effectivement lieu en 536 av. J.-C. et mettra fin à l'exil d'Israël dans la cité mésopotamienne. Par la bouche de son prophète, Dieu exalte sa propre puissance grâce à laquelle le peuple élu recouvrera son ancienne prospérité. Le thème dominant

⁸ Sur la thèse franque et les difficultés qu'elle soulève, cf. Viret 1986: 123 sq.

⁹ Le même texte est employé, à l'office de jour, pour l'une des antennes fériales de l'Avent (cf. *Antiphonale monasticum pro diurnis horis*, Tournai: Desclée, 1934: 213).

est ici celui de la rosée et de la pluie fécondatrices, l'«eau céleste» qui arrose la terre et fait jaillir d'elle les fruits de vie. Dans Isaïe il n'est question que de «justice» et de «salut» en un sens général, mais l'interprétation chrétienne – qui voit dans l'Ancien Testament la préparation du Nouveau – cherche dans les paroles prophétiques un sens caché, non perçu consciemment par le prophète lui-même et qui s'explicite par référence au Christ, à sa vie et à sa doctrine. Alors «la justice» et «le salut» deviendront «le juste» et «le Sauveur», deux qualificatifs désignant le Christ et présentant ainsi sa naissance terrestre comme un condensé, pour ainsi dire, des influences bénéfiques descendues du ciel, ou comme l'apparition d'un «médiateur» réconciliant Dieu et la création, l'Esprit et la matière, le monde d'en-haut et celui d'en-bas.

En suggérant implicitement le thème fondamental de l'Incarnation, ce texte trouve donc naturellement place dans une liturgie de l'Avent précédant de quelques jours Noël, grande fête de la Nativité christique. Il y a cependant une raison plus précise au choix spécifique d'un verset axé sur le symbolisme agraire de la terre fécondée, et un coup d'œil sur l'histoire de la liturgie nous livrera à ce sujet quelques intéressantes indications. On rappellera d'abord que la définition de l'Avent, comme temps liturgique précédant Noël, remonte au VI^e siècle, quelque deux siècles après la fixation de Noël à une date voisine du solstice d'hiver dans le prolongement du «Natalis invicti», fête païenne du soleil renaissant, victorieux des ténèbres maléfiques. La conception primitive d'un Carême d'hiver en a fait établir dans divers endroits la durée à environ quarante jours, soit six dimanches, mais non à Rome où l'Avent n'en comporta jamais que quatre¹⁰. A Milan comme dans les liturgies espagnoles (mozarabe) et gauloise (gallicane), l'Avent s'étendait sur plus de cinq semaines, raison pour laquelle l'antiphonaire milanais attribue le chant du *Rorate* (comme *ingressa*, appellation locale de l'introït romain) au cinquième dimanche de l'Avent, au lieu du quatrième où nous le trouvons dans la liturgie romaine. Toutefois aucune messe n'avait lieu originellement ce dimanche-là, lequel était de ce fait appelé «vacant» (*Dominica vacat*)¹¹; absence due à la célébration de solennités spéciales durant la semaine précédente: celles des *Quatre-Temps* rattachées au cycle des saisons et aux travaux agricoles qu'il commande. La célébration des Quatre-Temps remonte plus haut que l'organisation de l'Avent puisqu'elle est attestée – mais d'abord seulement à Rome – depuis le V^e siècle par les sermons de saint Léon (cf. Molien 1937). Elle dérive des jeûnes hebdomadaires du mercredi, du vendredi et du samedi pratiqués avec plus de rigueur au commencement de chacune des quatre saisons; le rituel prenait fin le samedi par une messe de vigile remplaçant celle du dimanche suivant, d'où la «vacance» de celui-ci. Par ailleurs nous avons ici l'un des nombreux cas de «christianisation» d'un rite primitivement païen: les Quatre-Temps chrétiens s'enracinent en effet dans des fêtes de purification romaines célébrées trois fois l'an pour obtenir la protection des dieux sur les opérations agricoles. Entre juin et août

¹⁰ Cf. F. Cabrol: article «Avent» dans D.A.C.L., vol. I/2.

¹¹ Cf. Hesbert 1935: XXXV et XLIV.

avaient lieu les *feriae messis* pour les moissons, entre août et septembre les *feriae vindemiales* pour les vendanges, mais les plus importantes étaient les *sementinae* des semailles, en novembre ou décembre, et les chrétiens complèteront le cycle avec les Quatre-Temps de Carême qui n'ont pas d'antécédent.

Les mercredis, vendredis et samedis de Quatre-Temps avaient dans la liturgie romaine chacun une messe propre, dont les chants ont fait partie du *Graduale Romanum* jusqu'à la réforme liturgique consécutive au Concile Vatican II; la célébration des Quatre-Temps a alors été supprimée, raison pour laquelle il n'y en a plus trace dans le *Graduale Romanum* de 1974 (mais les chants des messes de Quatre-Temps n'en ont pas moins été conservés, pour diverses messes de semaine ou comme substituts occasionnels d'autres chants¹²). Or si l'on se reporte aux plus anciens antiphonaires de la messe (IX^e et peut-être VIII^e siècle), constitués du seul texte sans notation musicale et édités par Dom René-Jean Hesbert (1935), on voit que l'introït *Rorate* figure au mercredi des Quatre-Temps de décembre dans cinq d'entre eux¹³, le sixième n'ayant pas d'introït ce jour-là; quant au quatrième dimanche de l'Avent, *Rorate* n'y apparaît qu'une fois – dans l'antiphonaire fragmentaire de Lucques, où il se rencontre également au mercredi des Quatre-Temps de décembre ainsi qu'à la fête de l'Annonciation, le 25 mars –, tandis que trois antiphonaires sont «vacants» et que deux ont d'autres introïts à sa place. On en conclut que l'introït *Rorate* était bel et bien destiné primitivement à la première messe des Quatre-Temps de décembre, et qu'il a été transféré après coup au quatrième dimanche de l'Avent, lorsqu'on a voulu combler le vide liturgique de celui-ci. Ainsi le recours, pour l'antienne d'introït, à un verset évoquant symboliquement la fécondité végétale ne ressortit pas seulement à la volonté d'exprimer par une image suggestive le mystère de l'Incarnation: il se relie très explicitement à un rituel d'origine pré-chrétienne suscité par l'acte agricole des semailles, d'où un enrichissement et un approfondissement des connotations évocatrices inhérentes à ce verset, et un accroissement des résonances symboliques propres à la fête de Noël. Il est en effet banal de relever l'arrière-fond «solaire» de la fête de Noël par référence au solstice d'hiver, en accord avec l'appellation du Christ comme «Soleil de justice». A cette analogie fondamentale et prédominante (illustrée par une quantité d'autres corrélations) s'ajoute donc ici celle de la germination, nullement étrangère à l'Écriture: elle joue un rôle significatif dans la prédication de Jésus, notamment en Luc 13, 19 (le grain de sénevé se transformant en un grand arbre) et en Jean 12, 23-25 («Si le grain de blé ne tombe en terre et ne meurt...»). Ce dernier passage, plus directe-

¹² Parmi ces chants il en est certains qui maintiennent un lien sémantique évident avec leur destination originelle. Telle la communion *Comedite pinguis*, attribuée par la nouvelle liturgie au troisième dimanche du «Temps ordinaire» (*Graduale Romanum*, 1974: 268) mais appartenant primitivement au propre du mercredi des Quatre-Temps de septembre, temps des vendanges. Ainsi s'explique le choix d'un verset de Néhémie (ou II Esdras: 8, 10) qui autrement pourrait paraître surprenant: «Mangez de bons plats, buvez d'excellentes boissons, et faites porter des portions à ceux qui n'ont rien pu préparer...».

¹³ De même dans le graduel vieux-romain (*Vat. lat.* 5319) dont nous avons reproduit la mélodie.

ment que le premier, met en rapport le symbolisme de la germination avec le processus vie-mort-vie auquel il est le plus couramment rattaché (en particulier dans les mystères grecs d'Éleusis) et qui n'a évidemment pas place dans le contexte de Noël où l'on célèbre la vie pour elle-même, en tant que pur don du ciel, et non point – comme à Pâques – par référence à une mort préalable. Il sera alors intéressant d'observer que le verset scripturaire auquel on a fait appel envisage la germination comme conséquence non de l'enfouissement du grain (image de la mort) mais de la bénédiction céleste symbolisée par la rosée fécondatrice; le symbole en soi reste le même, considéré sous un autre angle, un autre éclairage. D'où un dépassement, une valorisation nouvelle du rite saisonnier: les fruits de la terre deviennent le «fruit béni que, pendant l'Avent, la Vierge porte dans son sein» (Molien 1937: 1450).

On pourra encore noter, dans le même ordre d'idées, la fréquence du thème symbolique de la rosée dans l'Ancien Testament (mais non dans le Nouveau, où il n'apparaît pas). De pair avec la pluie – mais plus subtilement – la rosée est perçue traditionnellement comme une eau céleste, symbole de la bénédiction divine. A plusieurs reprises elle s'assimile à la parole de Dieu: «Que mes instructions se répandent comme la pluie, que ma parole tombe comme la rosée...» (Cantique de Moïse, Deutéronome 32,2); «Ma parole était pour tous une bienfaisante rosée...» (Job 29, 22); en Isaïe 55, 10-11, la parole divine est comparée à une pluie fécondant la terre (même connotation symbolique que dans le verset 45, 8 repris pour l'introït *Rorate*). Lorsqu'Esau donne sa bénédiction à Jacob, il appelle la descente sur ce dernier de «la rosée du ciel» (Genèse 27, 28), et de même Moïse, prononçant ses bénédictions avant de mourir, annonce que le pays de Joseph recevra «le meilleur don du ciel, la rosée» (Deutéronome 33, 13). Parmi nombre d'autres passages, citons encore Job (29, 19) décrivant son bonheur passé comme la prospérité d'un arbre vivifié par la rosée nocturne, ainsi que la «rosée de lumière» évoquée par Isaïe en 26, 19 comme en 18, 4. Quand enfin, dans le Cantique des cantiques (5, 2), l'Aimé interpelle l'Aimée endormie dont «le cœur veillait», sa tête «est couverte de rosée» et ses boucles «pleines des gouttes de la nuit». Selon l'exégèse chrétienne (prolongeant celle de la Kabbale), l'Aimé du Cantique n'est autre que le Christ engageant son dialogue d'amour avec l'âme croyante (ou l'Eglise): or l'Aimé se montre revêtu de la divine rosée, et par lui la jonction se fait entre le Christ salvateur et la rosée céleste.

On n'a parlé jusque là que de l'antienne de l'introït *Rorate*, sans rien dire de la psalmodie qu'elle encadre. Signalons en premier lieu qu'ici comme ailleurs l'*ingressa* milanaise ne comporte nul verset psalmique, ce qui témoigne d'un rite d'introït plus simple à Milan qu'à Rome. Quant aux deux répertoires romains, le «vieux romain» et le «grégorien», ils indiquent tous deux le psaume 19 réduit à son verset premier: *Caeli enarrant gloriam Dei*, «Les Cieux racontent la gloire de Dieu, le firmament proclame l'œuvre de ses mains». J. Jungmann (1952: 80) estime que ce verset n'a pas de rapport évident avec l'Avent, et que le choix du psaume 19 s'explique par référence aux cinquième et sixième versets du même psaume («Là-bas, Dieu a dressé une tente pour le soleil: c'est un jeune époux sortant de la chambre...») en vertu de l'allusion au symbolisme solaire souvent asso-

Vieux romain

Grégorien

Milanais

Ro - ra - te cae - li de - su - per,

et nu - bes plu - ant ju - stum :

a - pe - ri - a - tur ter - ra

et ger - mi - net Sal - va - to - rem.

L'introît *Rorate*, transcription synoptique des versions parallèles dans trois répertoires latins.

cié dans la liturgie à la fête de Noël, rappel implicite de l'habitude primitive de psalmodier plusieurs versets à l'introït comme à la communion. Mais c'est oublier la circonstance particulière à laquelle se rattachait originellement l'antienne *Rorate* et qui était la solennité des Quatre-Temps de décembre : le thème « cosmologique » du psaume 19 peut justifier par lui-même la rencontre de ce psaume et de notre antienne, de par les sous-entendus symboliques similaires inhérents à la solennité en question et sans qu'il faille nécessairement ramener la donnée cosmologique à la spécificité du symbolisme solaire qu'elle englobe nécessairement.

Il reste à dire quelques mots de la mélodie composée pour l'introït *Rorate*, spécialement dans sa version grégorienne, la plus familière et peut-être la plus achevée, en tout cas la mieux « profilée » musicalement. Cette mélodie appartient au premier mode de l'octoéchos latin, l'authentique de *ré*, auquel les théoriciens attribuent un éthos de calme, voire de gravité¹⁴. L'ambitus normal de ce mode est l'heptacorde délimité par *ré* grave et *do* aigu et correspondant au noyau fondamental de la modalité grégorienne : il suggère ainsi une idée à la fois de globalité et d'équilibre – ce dernier étant accentué par la subdivision symétrique de l'heptacorde en trois tierces, deux mineures encadrant celle, majeure, du centre, elle-même ayant en son milieu la note *sol* « solaire » –, idée parfaitement appropriée aux implications cosmologiques du texte d'Isaïe. Il y a lieu d'observer à cet égard que l'emploi des degrés de l'échelle semble déterminé par la volonté de concrétiser cette même idée par des corrélations musico-symboliques précises. Sans doute en effet n'est-il pas fortuit que l'évocation du ciel dans la première phrase se chante sur le terme supérieur de l'ambitus modal, *do* (brodé par *ré*), et que lorsque la seconde phrase mentionne la terre, la courbe s'infléchisse sur la tonique *ré*, degré structural le plus grave du premier mode ; plutôt qu'un simple « figuralisme » descriptif, il faudra discerner ici une analogie plus profonde entre l'acuité sonore et le pôle spirituel d'une part, entre la gravité sonore et le pôle matériel de l'autre (d'ailleurs l'assimilation du « bas » de l'échelle au concept de « gravité », donc de lourdeur – assimilation existant déjà dans la théorie grecque antique –, corrobore notre interprétation). Mais c'est tout au long que la ligne mélodique « colle » au texte avec un remarquable et constant bonheur d'expression : élan initial de la quinte ascendante à *Rorate*, « Répandez » ; clarté ample et sereine de la cadence médiane sur *fa* de *justum*, « le juste » ; remontée à l'aigu d'*aperiatur*, « s'ouvre », avant la descente de *terra*, « la terre » ; nouvelle remontée, mais plus discrète, à *et germinet*, « et que germe », préparant l'élargissement tout de noblesse et de gravité du *Salvatore* final, « le Sauveur ». On voit à quel point l'art subtil de la composition grégorienne ne vise pas seulement à la qualité musicale de la courbe mélodique, mais obéit également à une intention réellement expressive, en donnant à ce qualificatif son sens le plus élevé et le plus spiritualisé.

Le cadre liturgique se trouve dès lors non point oublié ou nié, mais bien dépassé, transcendé par la richesse d'expression et de significations que la

¹⁴ Cf. Wolf 1893 : 409.

dimension musicale ainsi comprise extrait du texte biblique. Le rite intervient en tant que motivation première, il détermine un besoin fonctionnel que le chant aura pour mission de satisfaire tout en faisant bénéficier l'action liturgique de ses apports spécifiques. Plus directement et plus intensément que le mot seul, la mélodie parle à la sensibilité: faculté précieuse reconnue par les Pères de l'Église, lesquels ont voulu que l'agrément – *suavitas* – de la musique soit mis au service de la Parole sacrée. L'admirable trésor du répertoire grégorien répond on ne peut mieux à une telle volonté, de par sa capacité à exalter le texte, à l'embellir et à le magnifier sans jamais s'imposer à son détriment. Par là, par cette «humilité» dont il ne se départ à nul instant, il fait corps avec le rite liturgique davantage qu'aucune autre musique. Et s'il en est ainsi, c'est en somme parce qu'il ne laisse aucune place à la subjectivité et à l'individualisme, parce qu'il conserve un caractère éminemment «traditionnel» et respecte des normes qui sont celles-là même de tout art sacré authentique et grâce auxquelles il s'ouvre et nous ouvre à l'universel et à l'intemporel.

Bibliographie

D.A.C.L. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, publié par Dom Fernand Cabrol et Dom Henri Leclerq. Paris: Letouzey, 1907 sq.

ANDRIEU Michel

1948 *Les Ordines romani du haut Moyen Âge II: les textes (Ordines I-XIII)*. Louvain: Spicilegium Sacrum Lovaniense.

CABROL Dom Fernand

1907 Article «Avent», in: *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, vol. I/2, col. 3223-3230. Paris: Letouzey.

CORBIN Solange

1960 *L'Église à la conquête de sa musique*. Paris: Gallimard.

GASTOUÉ Amédée

1907 *Les origines du chant romain: l'antiphonaire grégorien*. Paris: Picard.

1928 «Paraphonie et paraphonistes», *Revue de Musicologie* IX: 61 sq.

HANI Jean

1981 *La Divine Liturgie*. Paris: Guy Trédaniel.

HANSEN J. M.

1950 *Amalarii Episcopi opera liturgica omnia*, vol. III. Cité du Vatican.

HESBERT Dom René-Jean

1935 *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Bruxelles: Vromant.

JUNGMANN Joseph-André

1952 *Missarum Sollemnia: explication génétique de la Messe romaine*, vol. II. Paris: Aubier.

MIGNE Jacques-Paul

1844-65 *Patrologiae cursus completus, series latina*, 222 volumes. Lutetiae Parisorum: J.-P. Migne.

MOLIEN A.

1937 Article «Quatre-Temps», in: *Dictionnaire de théologie catholique*, vol. XIII, col. 1447-1455.

VIRET Jacques

1986 *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

WAGNER Peter

1911 *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgang des Mittelalters*. (3^e éd.) Leipzig: Breitkopf & Härtel.

1928 «La paraphonie». *Revue de Musicologie* IX: 15-19.

1929 «A propos de la paraphonie». *Revue de Musicologie* X: 4.

WOLF Johannes

1893 «Anonymi cuiusdam Codex Basiliensis», in: *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* IX.