

La Maison-Dieu, 131, 1977, 63-95.

Nicolas SCHALZ

DU SACRÉ A L'ESTHÉTIQUE ?

« Le recul de la perception croyante se mesure à l'avancée de la perception esthétique. »

(Michel de CERTEAU)

CES LIGNES, claires mais générales, demandent à être concrétisées. Pourrait-on, en effet, appliquer sans réserve le rapport que Michel de Certeau établit à un secteur précis de l'histoire, par exemple aux temps modernes ? Et, du point de vue du musicologue, la loi proportionnelle qu'il énonce régirait-elle l'évolution musicale des cinq derniers siècles depuis la Renaissance jusqu'à l'Avant-garde ?

Avant de répondre à ces questions, précisons, pour notre étude, que la notion de perception ne recouvre pas complètement l'enjeu de notre problématique : elle n'est, en effet, qu'un élément en

* Dans cet article, l'auteur utilise un double système de références :
— des notes, en général de contenu, qui viennent en bas de page,
— et des références entre parenthèses dans le texte avec le nom d'auteur, éventuellement un chiffre romain, et la page qui renvoie aux livres cités dans les « Indications bibliographiques » imprimées en fin d'article.
(N.D.L.R.)

connexion avec d'autres que sont, par exemple, la réflexion et l'agir. Elle est à remplacer par des notions qui, tout en étant plus lourdes, il est vrai, assument un plus grand contenu : sécularisation et esthéticisation. La première comprend alors le « recul de la perception croyante » ou sacrée, la seconde englobe l'« avancée de la perception esthétique ».

La relation de proportionnalité peut alors se formuler ainsi : la sécularisation, que nous concrétisons comme étant celle de l'évolution musicale depuis la Renaissance, est en rapport direct avec son esthéticisation. Telle est l'hypothèse qui guidera notre recherche. Elle semble à première vue bien plausible. Nous allons la soumettre à un double examen, systématique et historique.

Systématique : nous l'analyserons suivant des catégories des sciences humaines. Historique : l'esquisse de jalons spécifiques de l'histoire de la musique des cinq derniers siècles servira à confirmer ou à corriger les résultats de l'analyse systématique ou abstraite.

I. ANALYSE SYSTEMATIQUE

A) LA SECULARISATION

Proposons, comme point de départ, la « définition simple » que Peter Berger a donné de la sécularisation : « Nous entendons par sécularisation le processus par lequel des secteurs de la société et de la culture sont soustraits à l'autorité des institutions et des symboles religieux (BERGER I, 174). Elle affecte non seulement la société et les institutions dans l'histoire occidentale moderne, mais également et surtout la totalité de la vie culturelle et de l'idéation : « elle se traduit ainsi par la disparition des motifs religieux dans l'art, la philosophie, la littérature et — ce qui est plus important — par le développement des sciences à titre de perspective autonome, franchement séculière, profane, sur le monde. En outre nous signifions ainsi que le processus de sécularisation a également un aspect subjectif : s'il s'opère une sécularisation de la société et de la culture, il s'opère également une sécularisation de la conscience » (BERGER I, 175).

Critiques d'une théologie de la sécularisation

La définition de Berger désigne globalement « un processus irréversible déterminé par un *terminus a quo* : le monde de l'homme soumis à la domination d'un ordre religieux, sacré, mythique ou métaphysique, et par un *terminus ad quem* : la maîtrise totale du monde par l'homme grâce à la raison scientifique et au progrès de la technique [DERKSEN, XHAUFFLAIRE (eds.), 43]. Ce processus, on peut l'appeler avec Max Weber un processus à la fois de « rationalisation » et de « désenchantement du monde », entraînant l'évanouissement du ciel, l'effondrement des métaphysiques. On comprend que Berger s'attaque rigoureusement à la « théologie de la sécularisation », qu'il accuse de trahison de la foi et de complicité avec le monde moderne sécularisé : elle n'est pas une réponse mais constitue l'aboutissement même du processus de sécularisation en raison de sa symbiose voulue, consciente, avec la profanité.

Toutefois l'autodestruction de la théologie, telle qu'elle ressort de la « théologie de la sécularisation », ne signifie pas pour Berger la fin de la religion. Dans son dernier ouvrage, *La rumeur de Dieu. Signes actuels du surnaturel*, il s'acharne à prouver l'enracinement de la religion dans le fonds biologico-anthropologique de l'existence humaine et « arrive ainsi à établir une sorte de modèle de base de la relation homme-société-religion décrite comme relation entre individuation-socialisation-transcendance » [DERKSEN, XHAUFFLAIRE (eds.), 61]. Signalons encore que, de la part de la théologie fondamentale (Marcel Xhaufflaire), de la sociologie de la connaissance (Leo Dullaart) et de la théorie néomarxiste (Frans Van Den Oudenrijn), la « théologie de la sécularisation » a également subi une analyse critique sévère, encore que les alternatives qui sont alors proposées ne soient pas du tout compatibles avec celle de Peter Berger. Xhaufflaire, faisant appel à la philosophie critique de l'école sociologique de Francfort, souhaite la mise en œuvre d'un « projet utopico-éthique » visant l'émancipation de l'humanité et capable de « transfonctionnaliser » les structures actuelles de production de l'Eglise ; Dullaart plaide pour une « théorie critique » de la société occidentale, susceptible de devenir une théorie du changement fonda-

mental de la société ; Van Den Oudenrijn finalement va jusqu'à demander la suppression de la théologie en tant que science autonome, ainsi que le rejet de l'isolement des autres disciplines. « Dans la poursuite collective de l'émancipation révolutionnaire des hommes, les analyses scientifiques ne sont qu'un moment d'une stratégie beaucoup plus vaste de la révolution » [DERKSEN, XHAUFFLAIRE (eds.), 105, 153, 172].

Revenons à la définition que donne Berger de la sécularisation. Derrière la vision finalement fataliste qu'elle reflète, se cache un modèle d'explication évolutionniste du monde qui, simplifié, pourrait être énoncé comme suit : l'humanité (occidentale) a évolué du « sacrum » vers le « saeculare ». Il n'est guère étonnant que pareille thèse, qui se ressent peut-être encore de la loi des trois états d'Auguste Comte et que reflète aussi une assertion comme celle de Michel de Certeau énoncée ci-dessus, ait provoqué des réactions. Non seulement des théologiens-sociologues américains comme Andrew Greeley, Joan Brothers ou Gregory Baum s'y sont opposés, en cherchant à démontrer que le sacré et le profane, la religion et le monde séculier ne constituent pas des antinomies, « les pôles opposés d'un modèle évolutif, mais réalisent des dimensions alternatives de la réalité, qui se compénètrent réciproquement dans une périodicité complexe » (GREELEY II, 7). Mais également des théologiens et liturgistes plutôt classiques comme Joseph Comblin ou Hermann Schmidt, demeurant à l'intérieur d'une visée nettement évangélique, arrivent à des résultats analogues. Il nous faudra par la suite esquisser brièvement au moins les plus importantes de ces positions opposées à Berger et provenant de souches diverses : sociologique (Brothers - Baum - Greeley) ; psychologique (Vergote) ; théologique (Comblin) ; liturgique (Schmidt) ; cela nous permettra de dresser un bilan, de tirer déjà une conclusion à la première partie de notre analyse systématique.

Un horizon élargi du sacré

Joan Brothers met en doute les trois préjugés essentiels d'une sociologie traditionnelle du sacré, à savoir : qu'il est possible de démarquer clairement le territoire du sacré de celui du profane ; que les cultures primitives tendent à être religieuses, tandis que

les cultures industrialisées tendent plutôt à être sécularisées ; que l'expérience religieuse s'identifie avec la participation à la religion institutionnelle (BROTHERS, 49). Elle arrive à réfuter de façon convaincante les deux premiers préjugés. Pour ce qui est du troisième, elle ne peut pas présenter une réponse d'évidence mais, à la suite de Thomas Luckmann, qui « se préoccupe de l'élaboration d'une nouvelle conception en vue de savoir s'il est théoriquement possible d'interpréter la religion sous des formes qui ne soient pas immédiatement visibles », elle réclame « une étude à long terme sur les orientations religieuses des membres des sociétés industrialisées, orientations envisagées d'après leurs propres perspectives et non d'après celles qui sont supposées déjà exister » (BROTHERS, 55 et 56).

C'est ici qu'on doit mentionner la distinction qu'Antoine Vergote a établie au sujet du « sacré religieux » et du « sacré pré-religieux », distinction d'importance pour notre problématique. Par « sacré religieux », Vergote entend « la sursignifiante et la surpuissance divines communiquées au monde par la médiation des signes et des actes rituels. Autrement dit : il est le divin rendu présent dans les choses, dans le langage et dans les personnes par l'effet d'une consécration » (VERGOTE I, 486). Le « sacré pré-religieux » par contre s'identifie avec « l'infini anonyme qui précède, sous-entend et englobe le sujet et le monde » : un sacré neutre, immanent, sans qui l'homme emprisonnerait Dieu « dans la logique de son image du monde et dans la magie de ses signes rituels » (VERGOTE I, 491, 492). Le bienfait, pour notre recherche, de la distinction opérée par Vergote paraît évident : Elle permet, en effet, de voir la sécularisation comme un processus se passant à l'intérieur du sacré religieux, c'est-à-dire dans un monde institutionnalisé et ritualisé : si ce monde est désacralisé, « désenchanté », il n'y a qu'une face du sacré qui est abolie ou meurtrie. L'autre survivra, celle donc où l'homme, désenchanté ou non, cherchera à « inscrire les paroles de la révélation dans l'expérience médiatrice qu'est la conscience du sacré comme qualité d'infini, inhérente à l'existence même » (VERGOTE I, 491). Si on l'entend ainsi, le sacré n'est pas aboli en tant que tel — on ne peut donc pas parler d'un « recul de la perception croyante » —, mais il est transposé du domaine de l'institué au domaine privé existentiel (qui parfois, naturellement, ne s'exprimera qu'en mysticismes).

Cela rejoint les conclusions de Brothers, son appel à rechercher et à interpréter la religion « sous des formes qui ne soient pas immédiatement visibles », tout en préparant celles de Greeley et de Baum.

Andrew Greeley différencie l'église et la secte : il caractérise la première comme le domaine du « sacré religieux », institué, institutionnalisé ; la seconde comme le domaine du « sacré pré-religieux », personnaliste, existentiel. Les anciennes communautés religieuses et tribales sont peut-être mortes, mais les nouvelles communautés avec un fonds religieux et tribal à la fois, si elles ne marquent pas une résurgence du sacré, assurent au moins sa persistance. Si le dualisme que Greeley construit entre secte et église paraît un peu forcé, toutefois ne fait-il pas de doute que, du point de vue de la sociologie et de l'anthropologie culturelles, la persistance de la religion est un fait : le numéro 81 de « Concilium » (dont Greeley a rédigé l'éditorial) le constate à travers toutes ses contributions. Ainsi on rencontre la religion ou le sacré dans les recherches scientifiques (Tracy), dans le radicalisme politique (Reuther), dans l'aspiration à une maturité émotionnelle (Kennedy), dans le processus psychologique complexe en vue de réaliser l'identité sexuelle (W. et N. Mc Cready), dans les renouveaux multiples de la mystique (Marty) et de la piété populaire (Laurentin), etc.

Gregory Baum élargit l'horizon du sacré au-delà des secteurs traditionnels, donc de ceux qu'on pourrait enfermer dans la catégorie vergotienne du « sacré religieux » : la pérennité du sacré se montre non seulement dans la tendance contemporaine assez prononcée vers l'occulte, dans l'intérêt nouveau porté à la méditation orientale et dans la découverte de la dimension religieuse de l'humanisme historique ; elle ressort surtout, ceci est son visage le plus caractéristique, d'une nouvelle expérience personnelle de l'humanité, expérience de la solidarité avec tous les hommes, notamment avec les défavorisés. Largement répandu parmi divers groupes (groupes d'action sociale, groupes thérapeutiques, mouvement écologique, etc.), le nouveau sentiment de la vocation de l'homme ne relève pas, pour Baum, d'un engagement purement moral, mais « comprend en même temps la foi et l'espérance (BAUM, 19) : toute la vitalité religieuse de l'avenir y signe son identité.

Il est étonnant que Joseph Comblin, tout en se référant explicitement à la Bible, arrive à des vues analogues. L'histoire de l'humanité a montré que, dès l'origine, l'homme est profane et religieux en même temps. Ce qu'on observe alors aujourd'hui, c'est, d'une part, « un déplacement des frontières entre le sacré-mythique et le profane-science, provoqué par la nouvelle civilisation urbaine et industrielle », d'autre part, la fin de la société et de la civilisation gréco-romaine et avec elle, la fin d'un « certain rôle de la religion » et donc aussi du « clergé, comme classe de mandarins (COMBLIN, 110). Un défi constant est établi par l'exigence de nouveaux « projets missionnaires ». Pour Hermann Schmidt enfin, reportant des idées semblables au domaine liturgique, une liturgie qui n'est pas une « cage dorée » vivra d'une sacralité vraie et « désacralisera » spontanément « les accessoires inutiles » ; elle nous débarrassera « de tout galimatias sacré » et « se développera en fonction des besoins et des exigences de l'avenir » (SCHMIDT, 25 et 27).

Le sacré a changé ses bases

A partir de cet aperçu de diverses positions de penseurs contemporains : théologiens, sociologues, psychologues et liturgistes, la conclusion qui se dégage est — avec le risque d'une trop grande simplification des idées évoquées — que le « recul de la perception croyante » dont a parlé Michel de Certeau et que nous avons identifié avec le phénomène de la sécularisation n'est pas une catégorie unanimement acquise ni même juste. Ce que tout au plus on peut affirmer, c'est que la perte d'un certain sacré, du sacré religieux » (Vergote), institutionnalisé, même ecclésialisé (Greeley), ne signifie pas pour autant la perte du sacré au sens général : le sacré a changé ses bases (Comblin), il les a transposées dans un projet d'humanisation radicale (Baum) qui rejoint le projet utopico-éthique de Xhaufflaire. Et Hermann Schmidt de concrétiser qu'il n'y a pas à craindre pour une réalité aussi ecclésiale et institutionnalisée qu'est la liturgie, pourvu que sa symbolique soit transparente vis-à-vis des hommes de notre temps et qu'elle soutienne ledit projet d'émancipation de l'humain au sens d'un accomplissement christique préparant l'avenir d'une communauté d'unité et de paix.

Une question essentielle surgit à la fin : s'il paraît donc légitime de s'engager encore pour une cause comme celle de la liturgie et, plus spécialement, pour celle de la musique liturgique, à supposer toujours qu'elle puisse prendre forme et se développer à partir d'une Eglise renouvelée, évangélique, qui ne s'appuie pas sur une tradition idolâtre et narcissique, mais sur une tradition plutôt iconoclaste, en ce sens qu'elle renonce à de fausses sacralisations, quel sera le visage que nous voulons lui façonner ?

B) L'ESTHÉTICISATION

Cette notion, plus difficile à cerner que la notion de sécularisation, ne perd son caractère diffus que si on la met en rapport avec la notion d'autonomie. Ce rapprochement est légitime : l'analyse historique ne le réfute pas en principe ; le second terme ne recouvre toutefois pas entièrement la même signification que la première, tout en étant largement préférable à l'expression originale : « avancée de la perception esthétique ». Ainsi le rapport en cause pourrait être reformulé comme suit : la sécularisation se mesure à l'esthéticisation (= l'autonomisation) de l'art.

Acceptons, comme point de départ de cette analyse, la définition que Walter BENJAMIN (I, 42) a donnée de l'évolution de l'art occidental : « La plus haute réalité de l'art est son caractère d'œuvre isolée, achevée = autonome ». Benjamin n'exprime par cette définition que l'expérience fondamentale de l'esthétique classique, à savoir que son centre est la notion d'œuvre. Si cette expérience peut sans doute qualifier un secteur important de l'histoire de l'art, elle ne la recouvre pas entièrement.

Ainsi, pour Johann Gottfried HERDER (137), l'initiateur du Romantisme allemand, la musique, art qui agit dans le temps, est « *energeia* », une dynamique, un processus, et non pas « *ergon* », une œuvre accomplie. L'évolution ultérieure du Romantisme a cependant prôné emphatiquement l'idée de l'art comme œuvre, telle que Benjamin va la résumer pour toute l'époque. Heinrich Heine l'avait appelée l'époque de l'Art-religion, « *Kunstreligion* » : elle visait le « *perfectum per se* ». En 1788, Karl Philipp Moritz, dans son écrit *Von der bildenden Nachahmung*

des Schönen [De l'imitation créatrice du Beau], avait pour la première fois formulé l'essence de cette esthétique : un produit qui se veut produit d'art n'existe pas en vue de l'effet qu'il peut exercer, mais en vue de sa perfection immanente ; il est gratuit, il est une individualité qui repose en elle-même. C'est Friedrich Wilhelm Schelling qui, dans sa *Philosophie der Kunst* [Philosophie de l'art], proclame avec le plus d'enthousiasme la « dignité métaphysique » de l'œuvre d'art. L'important, ce n'est ni l'acte qui la crée, ni l'effet qui en résulte ; il lui suffit d'être, d'exister « per se » (voir DAHLAUS I, 24).

L'art comme œuvre (ou l'autonomie de l'art)

Les origines de la conception de l'art comme « œuvre » concrète mais intemporelle se situent en pleine Renaissance : en 1537, Nicolas Listhenius, dans sa « Musica », demande comme but final à la musique d'être « opus consummatum et effectum » ; l'artiste survivra à soi-même par l'« opus perfectum et absolutum » que son talent transmet à la postérité ; celle-ci l'accueillera en contemplation respectueuse. On comprend que pareille définition, s'inspirant de l'individualisme humaniste, sonne le glas de toute culture, celle du Moyen Age surtout, qui était guidée par une praxis artisanale et fonctionnelle où l'individu (l'artiste) se subordonnait à des fins rituelles précises (cérémonies religieuses et profanes à la fois), à des normes techniques spécifiques et à des genres déterminés, surcodés souvent par la théorie musicale de l'époque. La transition historique vers l'autonomie, l'émancipation par rapport à des fins extérieurement fonctionnelles, était liée à un profond changement à l'intérieur de la hiérarchie de valeurs du « genre esthétique » en tant que domaine représentatif et général, et de l'œuvre en tant qu'individualité, de même qu'à un profond changement des instances qui jugeaient l'art. Si la Renaissance opéra la métamorphose idéale, le 19^e siècle seulement réalisa pleinement la théorie. C'est alors en effet que s'imposa définitivement l'idée que l'œuvre individuelle est la substance de l'art. Ainsi, d'un petit clan d'initiés, c'est-à-dire des commettants féodaux ou mécènes, le jugement en matière d'art passa au grand public. L'art devenait comme un sacerdoce en vue duquel, en principe, tout le monde pouvait être ordonné prêtre.

L'autonomie, comme statut d'indépendance des œuvres d'art par rapport à des revendications d'utilisation sociale données, est une catégorie de la société bourgeoise. Selon Jürgen HABERMAS (I, 190), « un art autonome ne pouvait s'établir que dans la mesure où, avec la naissance de la société bourgeoise, les systèmes politique et économique se séparaient du système culturel et où les visions traditionalistes du monde, minées par l'idéologie de base de l'échange juste, congédiaient les arts de leur ancien contexte d'usage rituel ». La catégorie de l'autonomie de l'art permet donc de décrire comment l'art s'est détaché de la praxis vitale, autrement dit : elle décrit, selon Peter BUEGER (63), la naissance d'une sensibilité a-fonctionnelle au sein des classes non prolétaires : c'est donc une « catégorie idéologique » dont la part de vérité consiste justement « dans ce détachement par rapport à la praxis vitale ». La part de mensonge qu'elle renferme est due au fait qu'elle ne comprend pas cette séparation comme un processus historique, donc conditionné sociologiquement : ainsi naît « l'idée fausse de l'indépendance totale du chef-d'œuvre artistique vis-à-vis de la société » ; une évolution sociale et historique est hypostasiée comme étant « l'essence de l'art ».

La mort de l'œuvre d'art (ou l'hétéronomie de l'art)

Il ne fait plus de doute que, dans l'art moderne, la notion d'œuvre, catégorie centrale de l'esthétique du 19^e siècle, ait perdu ses prestiges. Les différents mouvements de l'Avant-garde ont nié les caractéristiques essentielles de l'art traditionnel et autonome : sa distance vis-à-vis de la praxis vitale, la production individualiste (on comprend aujourd'hui une pièce musicale comme document d'un certain stade évolutif à l'intérieur du processus de composition, donc comme une part d'un travail progressif) et la réception privée, non communicative. En remplaçant l'ancienne unité ontologique de l'art par la dissociation en fragments et le re-montage dissonant des fragments, l'artiste moderne attire l'attention sur la profonde blessure qu'il ressent de la séparation entre production artistique et vie concrète, entre être et communication. Saura-t-il réaliser leur fusion, la fusion entre l'œuvre et le monde, la fusion aussi entre son âme créatrice et le monde ?

Il paraît que le passage de l'art en praxis vitale ne réussit pas dans une société qui reste dans les griffes de l'embourgeoisement. Une preuve décourageante en est fournie par la littérature et la musique de divertissement, dont fait partie en large mesure la musique dite « rythmée », et par l'« esthétique de la marchandise » : ici on constate une véritable abolition de l'autonomie, mais cette abolition s'avère fautive ; elle n'est pas une émancipation mais *signifie un assujettissement*. L'art, devenu certainement ici pratique, — au nom mensonger d'une meilleure démocratisation — conduit à l'abdication de la liberté individuelle au profit d'un commerce dictatorial et emprisonnant. Peter Bürger se demande à ce sujet si « une abolition du statut d'autonomie serait même souhaitable, si la distance entre art et praxis vitale ne permet pas plutôt ce seul espace de liberté, sans lequel ne sauraient naître de vraies alternatives » (BUERGER, 73).

De fait, le statut de l'autonomie de l'art est depuis longtemps endommagé sinon disloqué. Ne regardons ici que le domaine de la théorie esthétique (nous reviendrons dans la deuxième partie aux « œuvres » elles-mêmes). D'un côté, il y a les manifestes et confessions esthétiques proclamant la mort de l'œuvre d'art et donc aussi de la notion d'œuvre. Il suffit de rappeler quelques noms : Marcel Duchamp, les futuristes, André Breton, Erik Satie, pour l'Avant-garde ; John Cage, Dieter Schnebel, Mauricio Kagel, mais aussi Hanns Eisler et la Nouvelle Gauche, pour la nouvelle Avant-garde. D'autre part, des changements se font jour à l'intérieur des méthodes et des élaborations théoriques. Signalons quelques-unes de ces métamorphoses qui ont eu lieu dans la musicologie classique (voir là-dessus DAHLHAUS III), et là, surtout en ce qui concerne l'articulation des domaines de la philologie, de l'histoire de la réception, de l'ontologie et de l'herméneutique.

Musique autonome ou musique fonctionnelle ?

La notion de « musique » a subi d'importantes transformations. « Musique » n'est plus simplement l'incarnation de l'âme du monde, « Weltgeist » (Hegel). On n'est plus exclusivement à la recherche des conditionnements sociaux de l'œuvre musicale ni

de la détermination de cette part de réalité qu'elle « reflète »¹. On interroge plutôt les fonctions — variables ou constantes — que remplit telle ou telle musique dans des contextes divers. Ainsi, la recherche musicale s'est déplacée du particulier au général, de la naissance et de l'influence de l'œuvre aux arrières-plans sociologiques et esthétiques comme éléments de base d'une étude de la *réception* musicale.

La découverte de l'histoire de la réception musicale a fait comprendre que l'influence d'une musique ne se mesure pas uniquement à l'analyse comparative des arrangements et interprétations qu'elles a subies, mais qu'on doit s'intéresser au pourquoi des réceptions différentes, étudier donc les divers processus et formes de conscience qui ont déclenché les différences.

En ce qui concerne l'ancienne polarisation entre musique autonome et musique fonctionnelle, des recherches récentes (voir par exemple EGGBRECHT I) ont pu démontrer son inefficacité réelle : la validité historique des deux catégories est réduite, puisqu'elle n'existe d'une façon emphatique que depuis le 19^e siècle (la différenciation baroque était plus pragmatique que philosophique) ; il existe aussi des domaines intermédiaires dont, par exemple, la musique liturgique, où l'exigence fonctionnelle ne fait pas de doute, mais où, d'autre part, la promiscuité avec un fonctionnalisme voilerait ou banaliserait les renvois symboliques ; il est possible de défonctionnaliser la musique et d'accepter de nouvelles significations fonctionnelles ; il y a une interdépendance entre les pôles eux-mêmes et entre les divers niveaux de fonctionnement : fonctionnement d'immanence, de finalité, de signification sociale ; ainsi faut-il dire, par exemple, que l'ère bourgeoise qui sacralise l'autonomie de l'art n'accuse pas une rupture brutale d'avec la tradition de la musique fonctionnelle : les anciennes finalités sont dépassées (« aufgehoben », dans le double sens hégélien du terme) : d'un côté, elles sont éliminées ; de l'autre côté, elles sont sauvegardées comme qualités immanentes de l'œuvre autonomisée. DAHLHAUS (I, 26) donne l'exemple de la Polonaise ou de la Mazurka ; ces formes aristocratiques de musique de danse, même stylisées par Chopin, rappellent toujours

1. La théorie du reflet de l'art *Wiederspiegelung* (Lukács) n'était en somme qu'une variante de l'« esthétique du contenu ».

chez ce compositeur, de par leur coloration émotionnelle, les images remémoratives des fêtes passées.

Pour réconcilier l'art et la vie (ou art et praxis)

L'herméneutique musicale qui, dans le passé, signifiait l'interprétation de figures rhétoriques ou affectives, de différents caractères d'expression, de symboles et d'allégories, a reporté ses critères du « sémantique » pur au « pragmatique » : la signification d'un symbole musical n'est plus essentiellement déterminée par l'analyse *textuelle* mais plutôt par l'analyse *contextuelle* plaçant au centre de l'exégèse la situation de l'œuvre plutôt que l'œuvre en tant que telle (DAHLHAUS III).

C'est l'ontologie musicale qui a subi les transformations les plus radicales : l'« œuvre » musicale de l'Avant-garde, fragmentaire de prime abord et fragmentaire encore après le « montage » des parties démorcelées, transperce, brise les apparences d'une totalité ou d'une intégrité de l'œuvre « classique » ; elle est ouverte ; sa forme catalyse, souvent arbitrairement, un état d'agrégations ou un processus d'éléments isolés ; son inorganicité reflète l'idée mélancolique qu'entre la nature (le monde) et l'homme, la réconciliation n'est pas possible ; sur l'auditeur, son caractère aléatoire provoque un choc. La renonciation à un sens que l'artiste, avec son « œuvre », imposait au « récepteur », appelle toutefois, d'une façon dialectique, à un sens nouveau : elle incarne l'espérance désespérée que la rupture de l'immanence esthétique réintroduira la réconciliation entre l'art et la vie, que l'époque romantique avait transposée dans le domaine du rêve, dans une fuite finalement. Si une herméneutique critique était possible pour comprendre l'Avant-garde, elle ne pourrait qu'abandonner le théorème désuet de la congruence du tout artistique et de ses parties au profit de « l'examen des contradictions qui existent entre les couches diverses de l'« œuvre » et conclure seulement à partir de cette recherche à la signification du tout » (BUERGER, 110-111).

L'esthéticisation ou « avancée de la perception esthétique » en tant qu'autonomisation du produit d'art : voilà donc une demi-vérité. On ne peut conclure avec justesse à cette esthéticisation

que pour le 19^e siècle, où autonomie prend le sens emphatique d'œuvre isolée, indépendante, individuelle. Depuis la « fin de siècle », depuis l'Avant-garde proprement dite, donc déjà depuis Mahler, l'hétéronomie a gagné sur l'autonomie : les artistes se rendent compte du fossé qui sépare l'art et la vie, ils sont malades du dualisme objet-sujet, dans lequel l'esthétique classique-romantique, et même encore impressionniste, avait emprisonné le créateur et son œuvre. Ils essayent de rendre à l'art sa mission de praxis dont ils soupçonnaient qu'il l'avait eue autrefois, peut-être en ces temps où le regard jeté sur l'art était un regard fonctionnel qui servait à étoffer des genres que réclamait la pratique. Art nouveau, futurisme, bruitisme, expressionnisme, dadaïsme, surréalisme : ces premières expressions de l'Avant-garde font tomber peu à peu le statut d'autonomie et la notion d'œuvre d'art.

Résumons-nous : l'esthéticisation a perdu, comme la sécularisation, son caractère institutionnalisé : l'art n'est plus un « sacerdoce » ni une « religion ». Tout ce prestige est loin maintenant, et désormais irrécupérable. Esthéticisation et sacralisation : ces deux catégories sont en principe neutralisées, sinon inutiles. L'artiste moderne, y compris celui qui œuvre pour la liturgie, ne devrait plus, théoriquement du moins, se sentir gêné, ni par le poids de la sécularisation, ni par celui de l'autonomie de l'art. Il pourrait créer fonctionnellement, c'est-à-dire en vue d'une praxis qui ne serait plus ni « sacrée » ni « profane », mais humaine tout simplement, la fonction liturgique devenant ainsi une fonction d'humanisation christique. Il pourrait créer. Pourquoi attend-il ?

Notre examen, jusqu'ici, était essentiellement théorique, encore que l'analyse de la pratique lui ait avancé des arguments. Des questions ont surgi en cours de route ; elles ne pourront recevoir sans doute de réponse — si une réponse est possible — que dans la mesure où l'analyse concrète, historique, aura confirmé ou corrigé les résultats de l'analyse systématique. Il est donc important de se soumettre à ce contrôle. Nous ne pourrions évidemment choisir ici que des étapes historiques typiques. L'ordre en sera chronologique, car l'efficacité du contrôle est en fonction de la continuité de la courbe des exemples choisis. Nous insisterons davantage sur les deux pointes extrêmes : Renaissance et Avant-garde.

II. ANALYSE HISTORIQUE

A) LA MUSIQUE DU 15^e AU 19^e SIECLE

1. La Renaissance

Pour la première fois dans l'histoire de la musique, les philosophes et artistes humanistes de la Renaissance exaltent l'autonomie esthétique. A la Renaissance, l'humanisme cherche ses libertés idéologiques par rapport à l'engrenage fonctionnel, verticalisé, de l'univers chrétien du Moyen Age.

Parmi les musiciens, Guillaume DUFAY, le plus important compositeur du début des temps modernes, réalise, dans la progression prodigieuse de composition de ses cinq Messes, une synthèse esthétique qui signifie à la fois une autonomisation et une sécularisation de la texture musicale. En soudant les styles « chanson » et « motet », en transportant le ténor, identique au *cantus firmus*, de la base à l'intérieur de la composition, en en faisant mélodiquement une voix partenaire, et non privilégiée, des autres voix — d'ailleurs homogénéisées de façon analogue — et en échangeant le *cantus firmus* grégorien contre une mélodie profane, Dufay réussit, c'est le fait le plus significatif, à enlever au langage son caractère dogmatique. Il lui donne en second lieu une autonomie que garantit l'unification cyclique de tout l'ordinaire, grâce à des motifs de tête, ainsi qu'une disposition formelle de plus en plus ordonnée par la symétrie ou l'équilibre. Mais ce n'est là qu'une face de la médaille. L'autre représente l'antithèse : toute l'autonomie musicale à laquelle Dufay a abouti est prise en compte par la volonté de restauration de la hiérarchie politique de la Bourgogne. Les Messes et les Motets de Dufay sont accordés à la soif de représentation de la Cour et de l'Eglise alliée à la Cour, dans la mesure même où cette musique nourrit et dynamise la piété populaire et la mystique naissante, la « devotio moderna », dont les souverains se servent comme

d'agents unificateurs et tranquillisants. Une musique, dont le point de départ était plutôt la recherche de l'autonomie, trouve ainsi une nouvelle fonctionnalité en rapport avec une nouvelle « spiritualité ».

Ce même processus se répète à un niveau plus dense encore avec la musique d'OCKEGHEM : sa structure linéaire hautement complexe manifeste, d'une part, un subjectivisme créateur autonome mais, d'autre part, par un phénomène de compensation, constitue pour la bourgeoisie engagée un refuge possible dans l'intériorité privée et dans une religiosité de type mystique.

Quant à Josquin DES PRÉS, le « prince des musiciens » selon Luther, il est de ces génies qui, comme Bach ou Mozart, ont atteint à une telle hauteur spirituelle que le dualisme autonomie-fonction, de même que l'antinomie sacré-profane fond en un message universellement humain. « Comme le rationalisme de la technique d'écriture et de la forme n'est pas immolé par Josquin à des détails psychologisants mais, au contraire, est encore renforcé par la nouvelle dimension du lien étroit texte-musique, il s'ensuit que Josquin arrive à une objectivation symbolique dans le sens d'une communication esthétique entre l'expérience individuelle et l'expérience collective » (BEUERLE, I, 16).

GOMBERT est l'héritier du mysticisme d'Ockeghem, sauf qu'il l'exprime d'une autre façon : il fait un absolu du style contrapuntique que son maître Josquin avait développé et différencié. Gombert divise le texte en plusieurs périodes à imitation intégrale, il voile délibérément les césures, il recherche une linéarité mélismatique à l'image du chant grégorien, il renonce systématiquement à toute interprétation affective. Par là, sans doute veut-il revaloriser l'autonomie musicale (ce contrepoint constitue la base de l'évolution musicale jusqu'à Palestrina) ; mais, de par son effet : une symbolisation de la transcendance, cette musique est de nouveau fonctionnalisée par des intérêts politiques : Gombert écrit pour la Cour de Charles-Quint, un souverain déchiré entre des ambitions politiques inspirées de Machiavel et une piété masochiste. La musique de Gombert reflète cette ambivalence : une froide splendeur de représentation, basée sur l'enchaînement génial d'un matériel régressif et tendant vers un ésotérisme désubjectivant — l'autonomie se perd dans l'articulation systématique de l'écriture musicale au profit de l'institution sociale.

Le cas est analogue pour PALESTRINA, contemporain de la Contre-Réforme : l'autonomie est prise en charge au profit d'intérêts extérieurs. « Par une sensibilisation extrême du traitement des dissonances et la balance raffinée du mouvement linéaire, des voix entre elles, des parties déclamatoires et mélismatiques, homophones et polyphones, la musique de Palestrina accède à l'impression d'un monde sonore dématérialisé » (BEUERLE I, 20). On comprend qu'ainsi Palestrina ait été reconnu bientôt comme le type du « musicien d'Eglise » par excellence et même, à l'époque de l'historicisme romantique, comme le sauveur de la musique d'église au Concile de Trente » (légende construite par Giuseppe Baïni). Car sa perfection technique conservatrice pouvait constituer sans peine ce méta-langage et cette mythologie de garantie dont a besoin toute idéologie historicisante ou restaurative.

Signalons encore quelques cas particuliers : Vincenzo RUFFO est l'unique véritable compositeur de la Contre-Réforme. Il écrit une musique volontairement fonctionnelle, une homophonie très simple, répondant à la revendication tridentine (borroméenne) de l'intelligibilité du texte. Non seulement tout esprit d'autonomie est ici éliminé, mais la sur-fonctionnalisation, la sacralisation idéologique finit dans l'impasse vitale, ne soutient plus qu'une praxis réactionnaire qui extérieurement cependant se pare d'une gloriole de progrès : elle a sonné le glas du contrepoint.

Le cas de GESUALDO est antinomique : c'est ici l'extrême individualisation, l'autonomie idéologique qui conduit dans l'impasse, dans l'énigmatique, la réaction. La progressivité qui se cache dans son langage harmonique ne pouvait être que l'aspect génial d'un cas pathologique, parlant en prophète des temps futurs : Gesualdo n'a pu être refunctionalisé que dans l'Avant-garde.

Le vieux Roland de LASSUS, angoissé par les revendications tridentines et l'esprit de restauration de la Contre-Réforme, recherche la fonctionnalité et le sacré. Il écrit alors une musique crispée, meurtrie, dont les apparences d'un retour en arrière ne peuvent voiler l'impuissance d'y demeurer : dialectiquement, comme pour la musique tardive de Beethoven, l'objectivité visée produit l'extrême subjectivité ; son autonomie ne se laisse guère plus exorciser.

La musique vénitienne, celle de GABRIELI et de MONTEVERDI, est le modèle insurpassé d'une musique fonctionnelle, sacrée, litur-

gique de par son origine, mais dont le symbolisme immanent s'ouvre à un niveau spirituel si haut que justement l'accomplissement de la fonction révèle la gloire de l'autonomie. Autrement dit : ici les antagonismes disparaissent, la musique devient universellement compréhensible, parce que libérée de ses contraintes. Elle n'a jusqu'à nos jours rien perdu de cette universalité.

2. Musique baroque - classique - romantique

Quelques renvois brefs devront suffire ici. Eggebrecht a pu démontrer que la musique de Heinrich SCHÜTZ retrouve une balance intérieure comparable à celle de Monteverdi, balance parfaite entre les antinomies fonctionnel-autonome, sacré-profane. « La motivation omniprésente dans l'œuvre de Schütz était l'actualité musicale de la liturgie, le renouveau de cette musique par la modernisation (non la restauration), la transformation systématique et large de l'avant-garde italienne dans la musique liturgique de langue allemande, pour lui garantir, comme art autonome, actualité et avenir » (EGGEBRECHT II, 23).

Cela est vrai, a fortiori, pour Jean-Sébastien BACH, dont l'ensemble des Passions, Cantates et Motets est considéré de plein droit comme un des derniers exemples de l'unité parfaite entre qualité fonctionnelle et valeur esthétique. Le cas est si connu que nous ne devons pas nous y arrêter.

Le *déclin de la musique d'église* après Bach, jusqu'au cécilianisme inclus (à l'exception de l'œuvre religieuse des « grands », de Haydn à Bruckner — nous devons y revenir) ne montre pas seulement la perte d'influence progressive de l'Eglise, l'avancée donc de la sécularisation, mais signifie davantage encore le processus de séparation qui a lieu entre la production esthétique et ses conditionnements représentatifs concrets. Ce processus à qui finalement l'art doit « sa signification moderne d'une sphère autonome, séparée de la reproduction de la vie sociale » (HABERMAS II, 48), doit être compris comme un signe et une composante de l'émancipation bourgeoise qui, peu à peu, gagne les nations de l'ancienne Europe. En même temps se produit une autre rupture, l'art se retrouve isolé par rapport à la praxis artisanale : musique fonctionnelle proprement dite et musique « triviale » ou de diver-

tissement. Cette coupure est fatale, puisqu'elle sollicitera l'établissement de « marchés culturels » diversifiés et mènera, dans le secteur la musique liturgique, par exemple, à la naissance d'une musique d'usage de petite qualité : le cécilianisme s'en vantera bientôt comme il se vantera d'ailleurs d'un grand nombre d'autres traits idéologiques : sacralisation de répertoires et d'exécutions spécifiques, distinction explicite entre sacré et profane, glorification de la polyphonie et de la chorale d'Eglise, etc. Plus le fossé entre musique fonctionnelle et musique d'art grandit, plus celle-ci affirme son statut d'autonomie : l'art est proclamé un « sacerdoce », l'œuvre d'art est reconnue comme étant intemporelle et immortelle (E. Th. A. Hoffmann, Nägeli, Liszt, Ad. Bernhard Marx).

Pour ce qui est de la *musique religieuse des grands* : des classiques viennois Haydn, Mozart et Beethoven, de Schubert, Berlioz, Brahms et Bruckner, elle ne fait pas, en principe, de distinction entre sacré et profane, elle ne provoque pas de rupture de style avec les compositions dites profanes. Naturellement, le caractère d'œuvre d'art n'est pas nié, Beethoven et Berlioz le soulignent même avec force et emphase. Dire toutefois que des œuvres comme le « Requiem » de Berlioz ou la « Missa solemnis » de Beethoven obéissent exclusivement à la loi d'autonomie, qu'elles ne participent pas à des fonctions sacrées, serait faux. Ainsi Warren Kirkendale a pu démontrer que la « Missa solemnis » est pleine de conventions musicales, théologiques, liturgiques, même rubricales. Il s'agirait donc d'élargir la notion de fonction au point qu'elle s'ouvre à la symbiose dialectique avec les ambitions esthétiques dont témoigne l'œuvre entière : un processus passionnant entre, d'un côté, les conventions, traditions, archaïsmes, des éléments fonctionnalisants qui situent l'œuvre dans un contexte bien structuré et, de l'autre, la subjectivité géniale qui se laisse emporter par l'imagination prophétique. La synthèse pourrait bien s'appeler : conscientisation radicale, utopique peut-être, de l'amour et de la paix — c'est le message central du bouleversant « Agnus Dei ». Ne serait-ce pas là une finalité liturgique essentielle ?

B) LA PERIODE DE L'AVANT-GARDE

Un art contestataire

L'art moderne est né dans le climat d'insécurité, d'échecs et de déformations politiques du début du 20^e siècle, marqué par la crise du capitalisme, de l'économie de concurrence, de la démocratie parlementaire, du système de justice libéral et bourgeois, etc., et il se comprend comme une réaction contre l'art du passé. Déjà l'impressionnisme tardif de Van Gogh, Cézanne, Debussy et Ravel renonce à l'illusion de la réalité qui marquait l'art naturaliste de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle et il exprime sa vue du monde dans une déformation consciente et prononcée des apparences de la nature.

En rupture avec la tradition

Les présupposés de l'art de l'Avant-garde sont à voir dans l'expressionnisme de l'art brutal et anti-intime de Munch et de Strindberg, dans le rigorisme formel de Seurat et de Cézanne, dans la métaphorique osée et presque surréaliste de Rimbaud et surtout de Mallarmé, dans le cubisme du jeune Picasso et de Braque, dans les constructions abstraites de Kandinsky et de Klee, phénomènes artistiques auxquels correspondent en musique l'expressionnisme de Schoenberg, le rigorisme anti-romantique de Stravinsky, le dadaïsme de Satie. Futurisme, expressionnisme, dadaïsme, cubisme et surréalisme protestent de prime abord avec la même fermeté contre l'impressionnisme et son affirmation de la nature, son soutien de la réalité.

Un autre trait commun de ces mouvements est leur méfiance vis-à-vis du beau. Ils traduisent la fuite angoissée devant tout ce qui est purement décoratif ou aimable. Le son froid et précis de la musique de Debussy tardif est dirigé contre le caractère, émotionnel jusqu'à la saturation, de la musique allemande post-romantique. La structure sévère et rigide des images du Cézanne tardif et de Seurat évoluent chez Stravinsky et Hindemith d'une part, dans le cubisme d'autre part, vers une opposition prononcée

contre l'expressif. L'atmosphère de sensualisme et d'hédonisme de la fin du 19^e siècle est radicalement congédiée par le ton sombre, oppressé et douloureux des écrits de Kafka, Joyce et Camus.

Echo d'une période de crise

Le sentiment de crise générale indiqué plus haut, avec l'ébranlement de l'ordre vital bourgeois et capitaliste, la conscience de l'absurdité de la Première Guerre Mondiale causant d'innombrables victimes et du désespoir devant ses autres effets néfastes, eut, entre autres, pour résultat dans le domaine artistique, l'abandon total et définitif des traditions romantiques et naturalistes. Cet abandon n'est toutefois réalisé pleinement et définitivement que dans le dadaïsme : ce dernier est essentiellement un produit de la guerre, une protestation violente, par les moyens du grotesque, contre les conditions qui avaient déclenché cette guerre.

Les autres manifestations de l'art, par contre, telles que l'expressionnisme ou le surréalisme, se laissent inspirer encore par le passé tout en élargissant les possibilités artistiques. Toutefois elles gardent jusqu'à la fin l'esprit essentiellement négatif du dadaïsme : la peinture devient un art « sans valeurs artistiques explicites » ; la musique épouse le bruit, devient un conglomerat de sonorités électroniques presque imperceptibles acoustiquement ; en littérature, le genre épique devient, avec le nouveau roman, un anti-roman : l'homme à la réflexion rationnelle et aux engagements émotionnels devient l'*homo absurdus* ; la langue, véhicule de la compréhension, devient un pur balbutiement, un échec des paroles, un silence ; l'art devient anti-art.

C'est seulement dans une société industrielle, dans une société et une culture de masse, où l'individu perd sa dignité et sa souveraineté, qu'il pouvait arriver à l'œuvre d'art de perdre l'aura de sa singularité et son caractère d'œuvre irremplaçable : elle devient une marchandise qu'on sait reproduire techniquement. Même si elle est le fruit du talent et de l'intelligence d'un artiste individualiste, la forme finale de sa réception dépend des conditions du trafic industriel et de la consommation en masse des produits qui ont atteint le marché. Vers 1900 déjà, les artistes ont eu l'intuition de ces phénomènes et se sentaient à la veille d'une catastrophe. Baudelaire même, quelques dizaines d'années

plus tôt, se montrait prophète perspicace quand il écrivait dans ses « Journaux intimes » : « Le monde va finir. La seule raison pour laquelle il pourrait durer, c'est qu'il existe. » Freud, vers 1900, parle du « malaise » qui existe dans la culture, Ortega y Gasset de la « déshumanisation de l'art », W.H. Auden de l'« âge de l'angoisse ». Walter Benjamin ne voit pas dans le grand critique Karl Kraus le prophète des temps nouveaux, comme l'avait appelé Adolf Loos, mais le prophète du Jugement Dernier.

La crise de l'art a touché à son point culminant dans les années soixante. L'œuvre d'art y semblait perdre définitivement son essence d'être porteuse d'un message, prophète d'un avenir plein de promesses de salut. Les artistes, pour la plupart, ont désespéré de leur tâche, non seulement parce que le public était incapable de comprendre les nouvelles œuvres, mais surtout parce qu'à la fois la production et la consommation des objets dits artistiques sont des pratiques dissociées de la vie vraie et concrète, parce qu'elles sont des formes d'expression de la technologie manipulées par les managers de l'économie de marché.

Il n'est pas étonnant que ces phénomènes et ces sentiments aient été portés, analysés et même activement développés par des philosophies parmi lesquelles l'existentialisme, la psychanalyse dont l'esthétique de la culture est profondément pessimiste et la « dialectique négative » de l'école sociologique de Francfort (Max Horkheimer et Th. W. Adorno auxquels se rattache Herbert Marcuse) sont les plus importants.

Principes stylistiques de l'Avant-garde

Ces principes se caractérisent essentiellement par leur opposition au naturalisme et à l'impressionnisme. Tous les mouvements de l'Avant-garde jusqu'à 1945 renoncent aux effets de l'illusion de la réalité et réalisent leur conception de l'existence et leur sentiment vital par une déformation, souvent outrée, de l'expérience commune. L'art qui suivit l'impressionnisme est pluraliste, ce pluralisme trouvant son unité dans une opposition à l'esthétisme ; il est lié à des impulsions anti-imitatives, renonce à tout hédonisme, et s'élabore à l'aide d'un langage imagé arbitraire (les symbolistes), d'une analyse structurale (les cubistes), d'une technique d'écriture automatique (les surréalistes). Tous ces multiples

mouvements ont pour effet de déformer l'image (le tableau objectif) ou de remplacer la totalité de la vision par des fragments. Les principes formels les plus fréquents sont le montage et l'emploi d'« objets trouvés ».

Ils sont de même essence en musique : des principes additifs opérant avec les variations. Ils sont opposés à des méthodes synthétiques, intégrantes, telles qu'elles sont employées par exemple dans la musique expressionniste de la seconde école viennoise qui, en ce sens, suit encore le structuralisme thématique du Brahms tardif. L'artiste, obéissant au principe formel de l'emploi d'objets trouvés, préfère, comme matériel d'une composition, le son brut, le son naturel, par exemple les sons d'oiseaux chez Messiaen, aux imitations naturalistes de l'expérience sonore. Il recherche la réalité, même fragmentaire, non l'illusion. Le principe du montage transforme le statique d'une vision de l'être unifiée et homogène en une dynamique ; il change le caractère définitif et inaltérable d'un produit fixe en un processus du devenir.

Première étape : Schoenberg, « De Profundis », Stravinsky, « Canticum sacrum », Messiaen, « Messe de la Pentecôte »

Avec ces compositeurs, on reste à l'intérieur de la « prima pratica » de la nouvelle musique, dans la spiritualité de l'Avant-garde avant 1945, tributaire encore de mouvements comme l'expressionnisme, le cubisme, le surréalisme.

Le « *De profundis* » de Schoenberg a pour caractéristique la plus significative le mélange presque constant des voix chantées et des voix parlées ; ce contraste sert à collectiviser l'étude individualiste de l'expression : le cri de l'individu du fond de sa misère est élargi à toute l'humanité, un cri qui va du murmure ténébreux, inarticulé, du début à la puissance d'une supplication terrestre de la fin : tout le matériel sonore (les deux séries importantes : original et renversement) est repris ici, mais les valeurs intervalles consonantes (tierces) sont abandonnées au profit des valeurs intervalliques dissonantes (tritons et secondes) ; cela veut dire qu'il n'y a pas de résolution au cri de l'humanité ; la demande

finale pleine d'espoir du psaume « et ipse redimet Israël ex omnibus iniquitatibus eius » devient une utopie, l'unité irréconciliée d'une espérance et d'une supplication grinçante et désespérée. Cette musique, d'un expressionnisme paradigmatique, donne sur le fragmentaire qui seul sait encore articuler la dignité de l'art.

Dans le « *Canticum sacrum* » de Stravinsky, la composition réinterprète le modèle sérialiste wébernien comme phénotype central de la composition (parties 2-3-4), de même des modèles du passé : chant grégorianisant (*Dedicatio*) et musique vénitienne (parties 1 et 5). De par cet assemblage du différent, elle témoigne d'un cubisme musical. Une « œuvre » ? Oui, mais avec des couches quasi « obliques ».

L'analyse de la « *Messe de la Pentecôte* » de Messiaen révèle la confrontation violente entre mysticisme (les structures libres de la composition) et rationalisme (les parties d'un sérialisme constructiviste et presque cabalistique). Ici, la pensée mythique, souvent panthéiste, l'expérience gnostique ; là, le sérieux scientifique, mathématique même : les nombres contenus dans les récits bibliques que Messiaen adopte deviennent les métaphores constructrices de la composition. Tout se côtoie : le réel et l'irréel, l'émotion et l'intelligence, la rigueur et l'extase, le codifié et le libre, l'acribie rigide et l'ivresse débordante. Du surréalisme musical ?

Deuxième étape : Penderecki, « Passion selon saint Luc », Stockhausen, « Gesang der Jünglinge », Ligeti, « Lux aeterna »

Ce sont là les initiateurs de la « *secunda pratica* » moderne, de la nouvelle Avant-garde (il ne manque que Cage). L'histoire de leur musique est avant tout celle de l'émancipation du matériel sonore et par conséquent aussi de la perte progressive de la notion d'œuvre. L'hétéronomie commence à remplacer l'autonomie. Penderecki est le plus traditionnel des trois, en ce sens qu'il lie une technique moderne, avec tous ses apanages, à une

esthétique souvent traditionnelle : suite classique du texte de la Passion, recherche des effets, goût du descriptif et du décoratif, triomphalisme : les accords majeurs sur le mot « gloria ».

Avec Stockhausen et Ligeti, technique et esthétique changent radicalement et définitivement.

Une nouvelle technique

Le sérialisme leur semble une impasse, et à Stockhausen qui l'a mené à son extrémité, et à Ligeti qui s'en est toujours méfié et qui, de prime abord, a cherché une autre voie, ne gardant du surréalisme que les principes spirituels : sélection et systématisation d'éléments et d'opérations, conséquence, c'est-à-dire réalisation congruente et totale des présupposés choisis.

Au lieu de lignes mélodiques, de motifs ou d'accords bien définis, naissent maintenant des structures et des textures, dans lesquelles les éléments isolés et constituants, d'écriture, de forme, d'harmonie, de rythme... disparaissent davantage qu'ils ne ressortent. La forme, par exemple, s'articule dans différents « états d'agrégation » du matériel, donc dans des densités ou « mélodies de timbres » différentes. Il y a des affinités avec le visuel, et le temps devient espace, surtout chez Ligeti, où la forme n'est guère plus un processus immanent, fermé sur soi-même, de tension et de résolution de la tension, mais une juxtaposition de couleurs et de plages. La vocalité devient pur matériel sonore ou musical. Sa désémantisation ouvre toutefois, au moins chez Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*) et Ligeti (*Lux aeterna*), des dimensions de resémantisation élémentaire, donc d'une symbolique nouvelle du matériel pur.

Une nouvelle esthétique

La musique tend à se défaire de la notion d'œuvre d'art, donc de quelque chose de clos, pour s'ouvrir à un processus dont ne sont exécutés que des moments, des passages. La recherche de l'autonomie, qui autrefois caractérisait la notion d'œuvre d'art, n'est toutefois pas abandonnée pour autant, du moins pour Ligeti, alors que le Stockhausen postérieur au « *Gesang der Jünglinge* » d'une dizaine d'années la laissera tomber définitivement.

Le « *Lux aeterna* » de Ligeti ne suit pas la revendication de Schnebel et de Gottwald d'une « *musica sacra negativa* », mais ne saurait signifier cette « lumière éternelle » dont parle le texte.

Elle en pourrait toutefois être un symbole. Dans ce sens, le « *Lux aeterna* » est affirmatif, « non par rapport au dogme, mais par rapport au texte » (BEUERLE II, 281) ; ainsi, comme toute œuvre non fonctionnelle, composée en pure autonomie, le « *Lux aeterna* », « par l'intégration totale de ses éléments musicaux et vocaux, a sa répercussion sociale non dans le reflet de l'injustice sociale, mais dans sa distanciation... Justement comme image d'une unification, d'un accord total, il présente la chance d'une utopie critique » (BEUERLE II, 281). Naturellement, la notion d'autonomie observable chez Ligeti est tout autre que celle du passé : elle est liée à la musique de processus, de forme ouverte, un peu de la même veine que cette ancienne polyphonie franco-allemande, musique de l'infini elle aussi, pouvant s'articuler à un certain moment, ressortir d'un silence auquel elle ne tardera pas à retourner.

Si, pour Stockhausen, l'espace signifie « localité », dans laquelle une musique « a lieu » et qui, par une organisation judicieuse des sources sonores multiples, gagne une nouvelle présence acoustique, une nouvelle intensité matérielle de l'espace, pour Ligeti l'espace est une qualité intérieure à la musique, quelque chose de composé jusque dans les moindres détails techniques et qui suggère ou la distance ou la proximité, le saisissable immédiat ou la simple portée d'une ombre.

**Troisième étape : Schnebel, « Missa est... für stimmen »,
Kagel, « Improvisation ajoutée », Holliger, « Psalm »,
Cerha, « Verzeichnis »**

Ici, il y a fusion du sujet et du matériel. Les compositeurs ne veulent plus d'une détermination totale, d'une construction immanente de la pensée musicale. La composition devient elle-même réalité au lieu de représenter, comme jadis, la réalité. On vise donc une destruction radicale de la notion d'œuvre d'art, on recherche une issue hors de la problématique de la forme et du contenu dans des techniques d'improvisation, surtout dans l'aléatoire, où la réalisation du matériel préformé incombe pour une grande partie à l'interprète en tant que deuxième compositeur. La rupture de l'alliance symbiotique entre substance musicale

(idée et matériel) et sa formation esthétique doit ouvrir de nouvelles voies, donnant sur une troisième dimension, trop négligée jusqu'ici par la composition, la réalisation concrète. L'élément du jeu, du spontané, prend une nouvelle importance. Le manque de rigueur formelle est compensé par la subjectivité et l'intuition de l'interprétation, donc, comme dit Clytus Gottwald, par une plus grande « démocratisation du matériel » (GOTTWALD, 259).

Pour ce qui est de l'esthétique d'une telle musique « sacrée », tous ses auteurs adoptent le postulat de Schnebel de la « musica sacra negativa » : elle est radicalement moderne, c'est-à-dire qu'elle ne peut être qu'une musique d'avant-garde qui n'exclut pas le profane (bruits, agir profane des exécutants, blasphème...), qui place son contenu dans le matériel lui-même, enfin qui évite tout ce qui est affirmatif. Ainsi, une musique où la jubilation ne révèle pas en même temps les états de déshumanisation, de destruction, d'enfer même, dans lesquels beaucoup d'hommes doivent vivre, est une musique qui glorifie l'existant, c'est-à-dire l'injustice. En tant que musique vraie d'aujourd'hui, elle doit donc proclamer aussi et surtout la souffrance, le râle, l'agonie des martyrisés, afin de protester contre l'inhumain et de rallier les hommes dans la construction d'un monde meilleur. La finalité que cette musique réclame est donc celle de l'utopie, une concrétisation du « Principe Espérance » de Ernst Bloch.

CONCLUSION

Une conclusion est-elle possible, voire utile ? L'aperçu historique a sans doute confirmé la recherche théorique : l'histoire de la musique des cinq derniers siècles est l'histoire de l'effacement progressif des antinomies sacré-profane, fonctionnel-autonome. Les différentes courbes d'évolution ne sont toutefois ni régulières, ni parallèles. Ainsi l'esthéticisation a connu au début du 19^e siècle sa pointe glorieuse, au détriment d'une musique fonctionnelle qui, de par ce fait, a dû se tracer un chemin à part, d'où les néfastes divisions en musique d'art d'un côté, en musique d'usage, musique de divertissement, musique populaire, d'autre part. Le

20^e siècle, peu à peu, a de nouveau abandonné la notion d'autonomie, ce qui ne signifie pas qu'il l'ait remplacée par la notion de fonctionnalité. Ni l'autonome, ni le fonctionnel, ni le sacré, ni le séculier n'ont été éliminés ; ce qui s'est opéré, ce sont des glissements dans les couches intimes des dualismes, des déplacements de frontières. Ainsi le sacré a transposé ses bases dans un projet d'humanisation radicale, l'autonomie s'est chargée d'hétéronomie au point de retrouver des communications fonctionnelles, parce que horizontales. L'analyse n'a finalement constaté que l'effacement des dualismes, rien d'autre. Elle n'a pas prouvé la fusion de « communication et être », ni la fusion de « symbole et réalité », symbioses auxquelles nombre d'artistes et de théologiens modernes aspirent. Ce sont là des catégories tout à fait différentes, de portée métaphysique.

Résumons : analyse systématique et contrôle historique ont tous les deux confirmé l'effacement final des antinomies sacré-profane, fonctionnel-autonome. On a abouti à des zones « vierges », non défrichées encore, où il devrait être possible, en principe, de choisir librement la finalité idéale de la création musicale projetée. En ce qui concerne la création musicale liturgique : la prétendue « profanité » n'y constituerait plus un handicap — puisqu'elle stimulerait cette extrême ouverture au réel dont a besoin tout acte musical s'il veut être pleinement communicatif — l'autonomie n'y dresserait plus de barrières, puisqu'elle solliciterait cette extrême transparence dont a besoin toute fonction liturgique, si elle veut être pleinement symbolique.

Si la voie de la création est ouverte, à quoi bon le repos, la résignation, la mélancolie ? Le créateur liturgique, le musicien d'église serait-il toujours un handicapé emprisonné dans les légitimations de la sacralisation et de l'autonomie ? En proie aux scrupules : comment rester fidèle à la tradition, comment sauvegarder les valeurs de la subjectivité ? Comme si le problème principal ne constituait pas dans la création du nouveau, mais dans l'impossibilité de quitter le vieux, et tous les chemins devenus impraticables.

Il existe tout de même déjà des pistes de recherche valables : la création de « modèles opératoires » (Joseph Gelineau), la création d'une musique « élémentaire » pour le peuple — qui n'était jamais le porteur d'un art ou d'une fonction liturgique

(Bernard Huijbers). Et il y a, comme modèles de conscientisation radicale, les compositions de l'Avant-garde et de la nouvelle Avant-garde. D'autres pistes pourront être imaginées. On n'oubliera pas que les présupposés essentiels de toute création liturgique sont la présence d'une Eglise vraiment évangélique, une symbolique « essentielle » et « à jour », une vie communautaire engagée, une foi désinstallante, le courage et la spontanéité de l'expérimentation (légitimée par l'essence dynamique de la liturgie), la connaissance artisanale des techniques et la compréhension tolérante des esthétiques de l'Avant-garde, la faculté dialectique, par exemple, de joindre un matériel peut-être régressif (tonal, diatonique, instruments classiques...) à un esprit nouveau, chercheur, créatif.



« L'humain qui ne serait plus aliéné, le devinable, le pas-encore manifesté d'un monde possible — tous les deux doivent se situer, en nécessité absolue, dans l'expérience-avenir, dans l'expérience-monde². »

Ne pourraient-ils pas se situer dans « l'expérience-liturgie » ?

Nicolas SCHALZ.

Indications bibliographiques

Concilium

- | | | |
|------|----|--|
| 1969 | 47 | « Sacralisation et sécularisation dans l'histoire de l'Eglise ». |
| 1971 | 62 | « La liturgie du chrétien d'aujourd'hui ». |
| 1973 | 81 | « La persistance de la religion ». |

La Maison-Dieu

- | | | |
|------|-----|-----------------------------|
| 1972 | 111 | « Créativité et liturgie ». |
|------|-----|-----------------------------|

2. Ernst BLOCH, dernière phrase de son ouvrage : *Atheismus im Christentum*.

Musique en jeu [Paris: Seuil, 1971 et suiv.]

- 1971 **2** « Musique, langage et société » [Adorno].
 1971 **3** « L'interprète » [Adorno].
 1972 **7** « Relire Adorno » [Kagel].
 1974 **15** « Forum de musique contemporaine. II » [Stockausser, Ligeti].
 1974 **16** « Forum de musique contemporaine. II » [Schoenberg, Schnebel].

ADORNO, Théodore W.

- 1955 « Arnold Schoenberg », in : *Prismen* (Kulturkritik und Gesellschaft), Frankfurt : Ed. Suhrkamp.
 1962 *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris : Gallimard.
 1967 « Funktionalismus heute », in : *Ohne Leitbild* (Parva Aesthetica), Frankfurt: Ed. Suhrkamp.
 1975 *Théorie esthétique*, Paris : Ed. Klincksieck.

BAUM, Gregory.

- 1973 « La pérennité du sacré », *Concilium* (81), pp. 11-22.

BENJAMIN, Walter.

- 1972 (I) *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt: Ed. Suhrkamp (st 69).
 1975 (II) *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner, technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt: Ed. Suhrkamp⁸ (SV 28).

BERGER, Peter.

- 1971 (I) *La religion dans la conscience moderne*, trad. de l'américain, Paris : Centurion (coll. « Religion et sciences de l'homme »).
 1972 (II) *La rumeur de Dieu. Signes actuels du surnaturel*, trad. de l'américain [A Rumor of Angels, New York, 1969], Paris : Centurion (coll. « Religion et sciences de l'homme »). [Les références à l'intérieur de l'article renvoient à l'édition américaine.]

BEUERLE, Hans Michael

- 1975 (I) *Untersuchungen zum historischen Stellenwert der a cappella - Kompositionen von Johannes Brahms*, Dissertation, Frankfurt.
 1971 (II) *Nochmals Ligetis « Lux aeterna »*, Musica.

BLOCH, Ernst.

1973 *Atheismus im Christentum*, Frankfurt: Ed. Suhrkamp (st 144).

BROTHERS, Joan.

1973 « Réflexions sur la sécularisation », *Concilium* (81), pp. 45-56.

BUERGER, Peter.

1974 *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Ed. Suhrkamp.

CASTELLI, Enrico (ed.).

1974 (I) *Le sacré. Etudes et recherches*. Actes du colloque organisé par le Centre international d'Etudes humanistes et par l'Institut philosophique de Rome, 4-9 janvier 1974, Paris, Aubier-Montaigne.

1976 (II) *Herméneutique de la sécularisation*. Actes du Colloque organisé par le Centre international d'Etudes humaniste et par l'Institut philosophique de Rome, 3-8 janvier 1976, Paris, Aubier-Montaigne.

CERTEAU, Michel de.

1974 *Le christianisme éclaté*, Paris, Ed. du Seuil.

COMBLIN, Joseph.

1969 « Sécularisation : mythes, réalités, problèmes », *Concilium* (47), pp. 103-111.

DAHLAUS, Carl.

1967 (I) *Musikästhetik*, Cologne: Ed. Gerig (TB 255).

1970 (II) *Analyse und Werturteil*, Mayence: Ed. Schott.

1976 (III) « Der Versuch, einen faulen Frieden zu schliessen — Der Zerfall des musikalischen Werkbegriffs », article paru dans le feuilleton de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, du 20 novembre 1976.

DERKSEN Karl, XHAUFFLAIRE Marcel (eds.)

1970 *Les deux visages de la théologie de la sécularisation*. Analyse critique de la théologie de la sécularisation, Paris/Tournai : Casterman (coll. « L'actualité religieuse », 29).

DULLAART, Leo.

1970 « Institution et légitimation », in: K. DERKSEN et M. XHAUFFLAIRE (eds.), *Les deux visages...*, pp. 131-153.

EGGEBRECHT, Hans-Heinz.

- 1973 (I) « Funktionale Musik », in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXX.
 1969 (II) *Schütz und Gottesdienst. Versuch über das Selbstverständliche*, Stuttgart.

FALTIN, Peter.

- 1973 « Ontologische Transformationen in der Musik der sechziger Jahre », *Melos* XL.

GELINEAU, Joseph.

- 1976 *Demain la liturgie. Essai sur l'évolution des assemblées chrétiennes*, Paris: Cerf (coll. « Rites et Symboles », 6).

GOTTWALD, Clytus.

- 1973 « Bausteine zu einer Theorie der Neuen Vokalmusik », in: *Festschrift für Ludwig Strecker*, Mayence: Ed. Schott.

GREELEY, Andrew.

- 1973 (I) « La persistance de la communauté », *Concilium* (81), pp. 23-34.
 1973 (II) « Editorial », *Concilium* (81), pp. 7-8.

HABERMAS, Jürgen.

- 1972 (I) « Bewusstmachende oder rettende Kritik », in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt: Ed. Suhrkamp, (st 150).
 1969 (II) *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied Berlin: Ed. Luchterhand⁴.

HERDER, Johann Gottfried.

Erstes Kritisches Wäldchen : Op. omnia III.

HOFFMANN, E. Th. A.

« Alte und neue Kirchenmusik », in: *Musikalische Novellen und Schriften*, Munich: Ed. Goldmann (GGT 1356).

KIRKENDALE, Warren.

- 1970 « Beethovens Missa Solemnis und die rhetorische Tradition », in: *Beethoven-Symposium*, Vienne.

LISZT, Franz.

- 1881 « Über die zukünftige Kirchenmusik », in: *Gesammelte Schriften*, t. II, Leipzig.

LUCKMANN, Thomas.

- 1969 *The Religions and the Secular*, Londres.

POUSSEUR, Henri.

1972 *Musique, sémantique, société*, Paris/Tournai: Ed. Casterman.

POWER, David.

1973 « La survivance de la religion », *Concilium* (81), pp. 93-105.

SCHILLEBEECKX, Edward.

1965 « L'Eglise et l'humanité », *Concilium* (1), pp. 57-78.

SCHMIDT, Hermann.

1971 « Liturgie, et société moderne : analyse de la situation actuelle », *Concilium* (62), pp. 15-27.

SCHNEBEL, Dieter.

1968 (I) « Musica sacra ohne Tabus », *Melos X*.1972 (II) « Autonome Kunst politisch », in: *Denkbare Musik- Schriften 1952-1972*, Cologne: Ed. Du Mont.

VAN DEN OUDENRIJN, Frans.

1970 « La théologie de la sécularisation : une idéologie religieuse de la société unidimensionnelle », in: K. DERKSEN et M. XHAUFFLAIRE (eds.), *Les deux visages...*, pp. 155-172.

VERGOTE, Antoine.

1974 (I) « Equivoques et articulation du sacré », in: E. CASTELLI, (ed.), *Le Sacré...*, pp. 471-492.1971 (II) « Gestes et actions symboliques en liturgie », *Concilium* (62), pp. 39-49.

WACKENRODER, W.H.

1968 « Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst », in: *Schriften*, Hambourg: Ed. Rowohlt (Klassiker 506-507).

XHAUFFLAIRE, Marcel.

1970 « La théologie après la théologie de la sécularisation », in: K. DERKSEN et M. XHAUFFLAIRE (eds.), *Les deux visages...*, pp. 85-105.

XHAUFFLAIRE MARCEL, DERKSEN Karl (eds.).

1970 *Les deux visages de la théologie de la sécularisation*. Analyse critique de la théologie de la sécularisation, Paris/Tournai, Casterman (coll. « L'actualité religieuse », 29).