

## LA PAROLE EN SILENCE

### Vendredi Saint

La Parole en silence  
se consume pour nous.  
L'espoir du monde  
a parcouru sa route.  
Voici l'heure où la vie  
retourne à la source :  
dernier labeur de la chair  
mise en croix.

Serviteur inutile,  
les yeux clos désormais,  
le Fils de l'Homme  
a terminé son œuvre.  
La lumière apparue  
rejoint l'invisible,  
la nuit s'étend sur le corps :  
Jésus meurt.

Maintenant tout repose  
dans l'unique oblation.  
Les mains du Père  
ont recueilli le souffle.  
Le visage incliné  
s'apaise aux ténèbres,

le coup de lance a scellé  
la passion.

Le rideau se déchire  
dans le Temple désert.  
La mort du Juste  
a consommé la faute,  
et l'Amour a gagné  
l'immense défaite:  
demain, le Jour surgira  
du tombeau.

CFC (sœur Marie-Pierre)

\* \* \*

Cette hymne de la CFC (sœur Marie-Pierre), parue dans le recueil *La Nuit, le Jour* en 1973, a été écrite pour le Vendredi saint. Elle se situe donc au cœur du Triduum pascal, c'est-à-dire après le repas de la Pâque et avant l'événement de la résurrection. Nous sommes à un moment crucial. Tout va se jouer dans cet instant décisif: « *Jésus meurt.* » Ce vers est au centre de notre poème. Ce texte est donc là pour nous montrer en quoi la mort du Christ est un point focal non seulement dans sa vie mais aussi dans l'histoire des hommes. Commençons par nous laisser toucher, saisir, façonner par les mots du poème.

Le premier mot que nous rencontrons est « *la Parole* ». Nous savons par le Prologue de l'évangile de saint Jean, que le Verbe (la Parole de Dieu) est au commencement de toute chose: « *Au commencement était le Verbe (la Parole de Dieu) et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu. Il était au commencement auprès de Dieu. Par lui, tout s'est fait, et rien de ce qui s'est fait ne s'est fait sans lui. En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes; la lumière brille dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas arrêtée* » (Jn 1, 1-5).

Et cette Parole, ce *Verbum*, ce *Logos*, va s'incarner, va prendre chair en Jésus Christ: « *Et le Verbe s'est fait chair, il a habité parmi nous, et nous avons vu sa gloire, la gloire qu'il tient de son Père comme Fils unique, plein de grâce et de vérité* » (Jn 1, 14).

Toute sa vie durant, le Christ va parler aux hommes pour leur donner des paroles de vie, des paroles qui leur révèlent l'amour du Père pour ses fils, des paroles qui sauvent de la mort. Mais pour beaucoup, ces paroles resteront lettre morte: « *Il était dans le monde, lui par qui le monde s'est fait, mais le monde ne l'a pas reconnu. Il est venu chez les siens, et les siens ne l'ont pas reçu* » (Jn 1, 10-11).

Bien plus, ses paroles le conduiront lui-même à la mort, lui qui a parlé ouvertement, qui a toujours enseigné dans les synagogues et dans le Temple, là où tous les Juifs se réunissent, lui qui n'a jamais parlé en cachette mais qui a proclamé au monde la Bonne Nouvelle du salut et l'avènement d'un Royaume de justice et de paix.

Voici que cette Parole se consume maintenant « *pour nous* ». Le Christ va accomplir sa mission jusqu'au bout pour la rédemption de toute l'humanité même si le prix à payer est celui de sa propre vie. Bientôt, haï par le monde (Jn 15, 18), il se retrouvera seul au jardin d'agonie invoquant son Père: « *Mon père, s'il est possible, que cette coupe passe loin de moi! Cependant, non pas comme je veux, mais comme tu veux* » (Mt 26, 39).

« *L'espoir du monde a parcouru sa route.* » Quel espoir reste-t-il? Allons-nous dire comme les Pèlerins d'Emmaüs: « *Et nous qui espérions qu'il serait le libérateur d'Israël!* » (Lc 24, 21). Tout porte à croire que le Christ, Parole de Dieu, a échoué dans sa mission. Silence de Gethsémani, silence lorsque le Fils de l'Homme remet l'esprit, silence du tombeau... La Parole est maintenant réduite au silence. « *Le monde se tait après la mort du germe de la moisson* » (CFC).

« *Voici l'heure!* » C'est pour cette heure que Jésus est venu dans le monde. Cette heure qui n'est pas encore venue lors des Noces de Cana, c'est-à-dire au début du ministère du Christ, voici maintenant qu'elle vient: « *Père, l'heure est venue. Glorifie ton Fils, afin que le Fils te glorifie* » (Jn 17, 1).

C'est fait, l'heure est venue: « *Voici que le Fils de l'homme est livré aux mains des pécheurs* » (Mc 14, 41).

La vie maintenant retourne à la source. Christ est venu du Père, source de toute vie, et voici qu'il retourne au Père: « *Je m'en vais maintenant auprès de celui qui m'a envoyé* » (Jn 16, 5). Tel est le dernier labeur de la chair mise en croix. Cette heure est douloureuse. Elle est un travail laborieux d'accomplissement; celui de l'enfantement de la Vie. Christ est venu pour nous donner cette Vie en abondance, mais cette Vie éternelle passe par la mort. Il nous faudra entrer dans la Pâque, dans la mort et la résurrection du Fils de Dieu, pour renaître à la gloire des fils de Dieu.

Le mot qui commence la seconde strophe est lui aussi lourd de sens: « *Serviteur.* » Ce terme occupe une place considérable dans tout le Triduum pascal. Il nous renvoie tout d'abord au livre d'Isaïe avec les quatre chants du Serviteur. La liturgie du Vendredi saint nous en propose de longs extraits. Ce Serviteur, qui a pour mission de rétablir l'Alliance entre Dieu et son peuple, est un serviteur souffrant: « *Il n'était ni beau ni brillant pour attirer nos regards, son extérieur n'avait rien pour nous plaire. Il était méprisé, abandonné de tous, homme de douleurs, familier de la souffrance, semblable au lépreux dont on se détourne; et nous l'avons méprisé, compté pour rien. Pourtant c'était nos souffrances qu'il portait, nos douleurs dont il était chargé. Et nous, nous pensions qu'il était frappé par Dieu, humilié, compté pour rien. Or c'est à cause de nos fautes qu'il a été transpercé, c'est par nos péchés qu'il a été broyé. Le châtiment qui nous obtient la paix est tombé sur lui, et c'est par ses blessures que nous sommes guéris* » (Is 53, 2-5).

Dans cette figure du Serviteur, nous reconnaissons aussi le Christ. C'est ainsi que le décrit la première épître de Pierre en reprenant les images qu'Isaïe (voir Is 53, 3-5) a utilisé pour dépeindre la figure du Serviteur souffrant: « *C'est bien à cela que vous avez été appelés, car c'est pour vous que le Christ, lui aussi, a souffert; il vous a laissé un modèle afin que vous suiviez ses traces. Lui n'a pas commis de péché; dans sa bouche, on n'a pas trouvé de mensonge. Insulté, il ne rendait pas l'insulte, dans la souffrance, il ne menaçait pas, mais il s'abandonnait à Celui qui juge avec justice. Lui-même a porté nos péchés, dans son corps, sur le bois, afin que, morts à nos péchés, nous vivions pour la justice. Par ses blessures, nous sommes guéris* » (1 P 2, 21-24).

C'est aussi de ce Serviteur que nous parle l'épître de saint Paul aux Philippiens, de ce Christ revêtu de la condition de serviteur qui va s'abaisser lui-même en devenant obéissant jusqu'à mourir sur une croix: « *Le Christ Jésus, ayant la condition de Dieu, ne retint pas jalousement le rang qui l'égalait à Dieu. Mais il s'est anéanti, prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes. Reconnu homme à son aspect, il s'est abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort, et la mort de la croix* » (Ph 2, 5-8).

Et Jésus préfigurera cet abaissement en se présentant comme serviteur devant ses apôtres lors du dernier repas qu'il partagera avec eux. Saint Jean nous relate ce geste symbolique du lavement des pieds dans la péricope évangélique que nous lisons le soir du Jeudi saint: « *Avant la fête de la Pâque, sachant que l'heure était venue pour lui de passer de ce monde à son Père, Jésus, ayant aimé les siens qui étaient dans le monde, les aima jusqu'au bout. Au cours du repas, [...] Jésus, sachant que le Père a tout remis entre ses mains, qu'il est sorti de Dieu et qu'il s'en va vers Dieu, se lève de table, dépose son vêtement, et prend un linge qu'il se noue à la ceinture; puis il verse de l'eau dans un bassin. Alors il se mit à laver les pieds des disciples et à les essuyer avec le linge qu'il avait à la ceinture* » (Jn 13, 1-5).

« *Serviteur* », nous dit l'hymne, mais « *Serviteur inutile* ». L'adjectif a de quoi surprendre ? La mort du Christ n'aurait-elle servi à rien ? Ici encore il nous faut requérir l'Écriture et voir ce qu'elle entend par « *Serviteur inutile* ». Voici ce que nous dit l'évangile de saint Luc : « *Lequel d'entre vous, quand son serviteur aura labouré ou gardé les bêtes, lui dira à son retour des champs : "Viens vite prendre place à table" ? Ne lui dira-t-il pas plutôt : "Prépare-moi à dîner, mets-toi en tenue pour me servir, le temps que je mange et boive. Ensuite tu mangeras et boiras à ton tour" ? Va-t-il être reconnaissant envers ce serviteur d'avoir exécuté ses ordres ? De même vous aussi, quand vous aurez exécuté tout ce qui vous a été ordonné, dites : "Nous sommes de simples serviteurs : nous n'avons fait que notre devoir." » (Lc 17, 7-10).*

La Bible de la Liturgie a traduit « *servi inutiles sumus* » par « *nous sommes de simples serviteurs* », mais d'autres traduisent par « *nous sommes des serviteurs inutiles* ». Voici donc notre adjectif et nous voyons ici que l'acception de ce terme n'est pas « *qui ne sert à rien* » mais « *qui a accompli son devoir* ». Nous retrouvons donc bien ici l'idée d'obéissance du Fils à son Père comme le mentionnait l'épître aux Philippiciens : « *Il s'est fait obéissant jusqu'à la mort* » (Ph 2, 8). Et l'acception de la croix dans les paroles prononcées par Jésus au Jardin des Oliviers : « *Cependant, non pas comme je veux, mais comme tu veux* » (Mt 26, 39).

« *Le Fils de l'Homme a terminé son œuvre* » : il est allé jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à mourir sur une croix. Il est là maintenant, les yeux clos, exposé à nos regards, recouvert du linceul de la nuit. L'hymne le désigne par la « *lumière apparue* » et nous renvoie de ce fait au Prologue de Jean que nous avons cité en commençant cette présentation : « *En lui était la vie, et la vie était la lumière des hommes ; la lumière brille dans les ténèbres, et les ténèbres ne l'ont pas arrêtée* » (Jn 1, 4-5). Non, les ténèbres ne l'ont pas arrêtée et voici « *qu'elle rejoint l'invisible* ». La Parole en silence retourne dans le sein du Père

où ceux qui croiront en lui pourront trouver une demeure (Jn 14, 1-2).

Nous voici parvenus au cœur de l'hymne: « *Jésus meurt.* » De ce fait, nous sommes aussi projetés au cœur de la Passion: « *C'était déjà environ la sixième heure (c'est-à-dire: midi); l'obscurité se fit sur toute la terre jusqu'à la neuvième heure, car le soleil s'était caché. Le rideau du Sanctuaire se déchira par le milieu. Alors, Jésus poussa un grand cri: "Père, entre tes mains je remets mon esprit." Et après avoir dit cela, il expira* » (Lc 23, 44-46).

Les troisième et quatrième strophes de l'hymne vont reprendre des éléments de la Passion: les ténèbres qui se font sur toute la terre (Mc 15, 33), l'inclinaison de la tête de Jésus (Jn 19, 30), le rideau du temple qui se déchire (Mc 15, 37), le coup de lance dans le côté du Christ (Jn 19, 34).

L'heure est tragique et pourtant tout semble calme. Le début de la troisième strophe: « *Maintenant tout repose dans l'unique oblation* » crée le même climat d'apaisement que le début de l'hymne: « *La Parole en silence se consume pour nous.* » Nous sommes dans « *l'accomplissement* ». « *Tout est accompli* » dit Jésus sur la Croix (Jn 19, 30). Le Serviteur est allé jusqu'au bout de sa tâche. Le Père recueille le souffle de son Fils dont le visage apaisé s'incline; le Temple est désert; la faute est désormais consommée par la mort du Juste. La Passion s'achève par un coup de lance: il ne reste que le corps du Fils de l'Homme pendu au bois de la Croix.

L'offrande est unique: elle ne se reproduira plus. Le Fils s'est offert au Père une fois pour toutes: « *Car le Christ, lui aussi, a souffert pour les péchés, une seule fois, lui, le juste, pour les injustes, afin de vous introduire devant Dieu; il a été mis à mort dans la chair, mais vivifié dans l'Esprit* » (1 P 3, 18).

Tout s'achève-t-il ici? L'espoir du monde est-il ici anéanti? Non, car « *l'Amour a gagné l'immense défaite* ». Par

son obéissance, le Juste, lui « *la victime offerte pour nos péchés* » (1 Jn 2, 2), a été exalté ainsi que nous le dit saint Paul dans la seconde partie de l'hymne aux Philippiciens: « *C'est pourquoi Dieu l'a exalté: il l'a doté du Nom qui est au-dessus de tout nom, afin qu'au nom de Jésus tout genou fléchisse au ciel, sur terre et aux enfers, et que toute langue proclame: "Jésus Christ est Seigneur" à la gloire de Dieu le Père* » (Ph 2, 9-11).

C'est ce que nous dit aussi ce passage de la Lettre aux Hébreux qui est lu le Vendredi saint: « *Le Christ, pendant les jours de sa vie dans la chair, il offrit, avec un grand cri et dans les larmes, des prières et des supplications à Dieu qui pouvait le sauver de la mort, et il fut exaucé en raison de son grand respect. Bien qu'il soit le Fils, il apprit par ses souffrances l'obéissance et, conduit à sa perfection, il est devenu pour tous ceux qui lui obéissent la cause du salut éternel* » (He 5, 7-9).

Oui, avec l'hymne nous pouvons nous dire: « *L'Amour a gagné l'immense défaite.* » Car il s'agit bien de l'Amour. Amour du Père pour le Fils; amour du Fils pour le Père. C'est l'amour qui nous fait passer de la mort à la vie: « *Celui qui n'aime pas reste dans la mort* » (1 Jn 3, 14). Et l'amour se reconnaît au fait que « *ce n'est pas nous qui avons aimé Dieu, c'est lui qui nous a aimés, et il a envoyé son Fils qui est la victime offerte pour nos péchés* » (1 Jn 4,10). C'est pourquoi « *nous devons nous aussi nous aimer les uns les autres* » (1 Jn 4, 11). Fidèles au commandement que le Christ nous a laissé, à savoir d'aimer Dieu et de nous aimer les uns les autres comme il nous a aimés (Jn 13, 34), si nous croyons que celui qui demeure dans l'amour demeure en Dieu, et Dieu en lui (1 Jn 4, 16) alors nous aussi, nous serons vainqueurs de la mort car nous recevons de Dieu la vie éternelle, vie qui est dans son Fils (1 Jn 5, 11). Ainsi se conclut l'admirable Première Lettre de saint Jean sur l'Amour qui nous met en communion avec le Père et avec son Fils, Jésus Christ: « *Je vous ai écrit tout cela pour vous faire savoir que vous avez la vie éternelle, vous qui mettez votre foi dans le nom du Fils de Dieu* » (1 Jn 5, 13).

Confiants dans l'Amour infini de Dieu pour son Fils et pour tous les hommes, nous pouvons conclure cette hymne en proclamant que « *demain, le Jour surgira du tombeau* ». Le Jour, c'est-à-dire la Lumière, la Parole faite chair, jaillira des ténèbres. Ceux-ci, en effet, ne l'auront pas arrêtée. Ce Jour qui, demain, se lèvera sera un Jour sans fin: il sera le « *Jour du Vivant pour notre terre, le Jour où le corps hier meurtri rayonne de gloire car l'amour a brisé la mort!* » (CFC).

### *Structure du poème*

Le poème se compose de quatre strophes isorythmiques de 8 vers dont voici le nombre de pieds de chaque vers:

◦ ◦ — ◦ ◦ —	6 pieds (fém.)
◦ ◦ — ◦ ◦ —	6 pieds
◦ — ◦ —	4 pieds (fém.)
◦ ◦ ◦ — ◦ —	6 pieds (fém.)
◦ ◦ — ◦ ◦ —	6 pieds
◦ — ◦ ◦ —	5 pieds (fém.)
◦ ◦ ◦ — ◦ ◦ —	7 pieds *
◦ ◦ —	3 pieds
* à la dernière strophe:	
◦ — ◦ — ◦ ◦ —	7 pieds

Les trois premières strophes marquent une séparation entre les quatre premiers vers et les quatre suivants avec un point. Cela détermine des demi-strophes que l'on perçoit à la seule écoute du texte.

Il n'y a pas de rime: simplement des syllabes féminines et masculines qui s'inversent d'une demi-strophe à l'autre: FMFF/ MFMM.

Le texte se dit de manière paisible. Chaque vers « *coule* » bien. La seconde manière de dire le quatrième vers met bien

en évidence les mots: route, œuvre, souffle, faute. Seuls les deux derniers vers précipitent un peu le rythme.

Regardons les verbes. Ils sont nombreux : 15 verbes pour 24 vers. Certains sont au présent: « *se consume – retourne – mise – rejoint – s'étend – meurt – repose – s'apaise – se déchire.* » Ils nous donnent l'impression d'assister à la scène. Ceux qui sont au passé présentent ce qui se vit comme un aboutissement: « *a parcouru – a terminé – apparue – ont recueilli – a scellé – a consommé – a gagné.* » Notons aussi que dans les deux premières strophes, l'alternance des verbes au présent et au passé décrit ce qui se passe dans la mort du Christ. Dans les deux autres strophes, le passé à trait à la mort de Jésus tandis que le présent tente de nous faire pressentir ce qui se vit invisiblement. Vient alors un verbe au futur: « *surgira* ». C'est lui qui donne une ouverture au texte sur l'avenir. C'est le seul verbe conjugué à ce temps et le dernier du poème, ce qui lui donne toute sa force.

Dans ce poème, le Christ y reçoit les noms de Parole, d'espoir du monde, de vie, de chair, de Serviteur, de Fils de l'Homme, de lumière pour arriver au nom « *donné par l'ange* »: Jésus. Comme nous l'avons vu, nous sommes ici au centre du poème. Ensuite, le Christ sera désigné par le Juste puis l'Amour.

Il y a donc tout un mouvement qui s'instaure dans l'ensemble du texte: « *Un tracé de prière et de foi traverse toute l'hymne et dresse un itinéraire pour le croyant qui s'approche du mystère de la croix* » (J. Thunus).

Citons aussi l'appréciation que J. Thunus fait de cette hymne dans la revue *Feu Nouveau*:

« Faut-il ajouter qu'au passage, on aura été surpris et émerveillé par la sonorité des mots, la beauté des images et l'effet surprenant de quelques rapprochements; les mots vibrent et chantent l'un par l'autre, comme vibrent des couleurs ou des sons rapprochés. Ainsi: la Parole en silence, serviteur

inutile, la lumière a rejoint l'invisible, les mains ont recueilli le souffle, a gagné l'immense défaite ».

On comprend que cet auteur ait eu l'envie de mettre ce poème en musique. Nous présenterons celle-ci ci-dessous.

### *Les musiques disponibles*

Nous disposons actuellement de sept musiques pour chanter cette hymne. Certaines appartiennent au *Livre d'Heures d'En Calcat*. Il s'agit de HLH 116, musique de sœur Myriam; HLH 116-2 (1977), Musique du frère François de Taizé d'après une mélodie du Moyen-Âge et HLH 116-3 (1981), musique de sœur Pia. Ces trois fiches sont maintenant reprises sous la nouvelle cote HP 116. Deux musiques sont ensuite reprises sous la cote H 136: H 136-1 (1977), musique de J. Gelineau aux éditions du Levain et H 136-2 (1994), musique de J. Thunus chez Bayard Presse Liturgie. Les deux musiques les plus récentes sont parues chez ce même éditeur avec les cotes HP 44-17-6 et HP 44-17-7. Elles sont dues respectivement à J.-M. Vincent et à M. Wackenheim.

### *HP 116*

La musique de sœur Myriam est uniquement mélodique. Rythmiquement, elle mélange divisions ternaires et divisions binaires. Cela se marque par exemple dans les deux premiers vers. Nous avons vu que ceux-ci sont des hexamètres identiques. Sœur Myriam traite le premier en ternaire avec des groupes de trois croches tandis que le second est traité en binaire: deux croches suivies d'une noire. On peut supposer que croche = croche, même si ce n'est pas indiqué par le compositeur. Il s'agit surtout d'une accentuation des groupes de croches par trois ou par deux. Il suffit de penser le rythme « à la croche » et il n'y aura aucune difficulté à respecter ce qu'a voulu l'auteur.

Concernant la mélodie, il y a une sorte d'ambiguïté modale. Le compositeur ne s'établit pas dans un mode majeur ou mineur, ni même dans une autre modalité même si le fa# et la tonique la semblent indiquer qu'il s'agit d'un mode de ré, tonique la. En effet, dès quatrième mesure, le fa devient bécarre et il crée un triton avec le si bécarre de la mesure suivante. Ensuite ce fa redevient dièse avant la cadence de la mélodie sur mi, ce qui pourrait laisser croire à un passage en mi mineur. Mais juste un peu après, ce mi devient bémol et la mélodie s'arrête sur ré, ce qui nous donne une impression de mode de mi sur ré. La dernière incise mélodique ramène un fa bécarre et la mélodie se termine sur le la. Celui-ci est perçu comme la dominante du mode de ré. Cette impression est accentuée par la descente d'une seconde voix « *en écho* » qui s'arrête sur mi en passant, elle aussi, par le fa bécarre. Donc, instabilité modale de la mélodie. Essai de véritables « *modulations* »? Recherche intéressante qui peut créer un climat pour le texte de cette hymne.

## HP 116-2

Ici, le rythme est constamment binaire. Les vers trois et quatre sont pris en un seul tenant. La seule petite difficulté rythmique se trouve dans l'avant dernière strophe avec la syncope sur « *mise en croix* ». Ce rythme a pour effet de mettre en évidence la finale, notamment l'expression « *Jésus meurt* ». Il faudra respecter l'indication de *tempo*, à savoir « *Lent* ». Un rythme précipité détruirait tout climat que peut créer cette mélodie.

Celle-ci, franchement modale, est écrite en mode de ré sur sol. Cette mélodie est sans surprise. La première phrase est construite autour du sol. La seconde nous donne une impression de sib majeur à cause de la quarte descendante fa-sib. La troisième phrase qui tourne autour de cette note sib semble s'installer dans cette tonalité. D'où la difficulté de

chanter le mi bécarre qui débute la dernière phrase. Celle-ci semble s'inscrire dans la tonalité de do majeur à cause du saut de quinte ascendant do-sol et de la note mi qui le précède. La mélodie est présentée sans accompagnement. Si l'on devait réaliser celui-ci, on aurait intérêt à comprendre cette mélodie comme un mode de sol sur do. C'est l'impression que donne la finale avec ce fond d'accord de do M. L'ensemble n'est pas très convainquant!

### HP 116-3

La mélodie de sœur Pia joue également avec les rythmes binaires et ternaires. Et ici, c'est la même pulsation qui se divise tantôt en deux croches, tantôt en trois croches. Ce sera une petite difficulté de passer d'un groupe à l'autre.

La mélodie est ici franchement dans le mode mi sur fa#. Elle se chante aisément. Notons la présence d'un temps de silence avant de chanter la dernière phrase mélodique. Cela crée un effet de suspension qu'il faudra respecter. Sœur Pia a aussi choisi de modifier la finale mélodique de la dernière strophe, ceci pour terminer sur un sentiment d'ouverture (dominante du ton) correspondant au sens du texte: « *Demain, le Jour surgira du tombeau.* » L'auteur indique aussi les accords de guitare ou de cithare pour l'accompagnement. Ils peuvent aussi être utiles pour l'organiste.

### H 136-1

Le Père Gelineau semble avoir tout à fait compris le climat du texte de cet hymne et il est arrivé à le traduire admirablement dans la musique qu'il nous propose. Rythmiquement, la mélodie respire. Notons d'abord la longue sur la syllabe muette du mot « *silence* »; il en sera de même pour le mot « *route* ». Et pour accroître ce sentiment de silence, de musique « *réflexive* », « *impressive* », il place un

silence avant le départ de la seconde partie de la strophe. Nous retrouvons encore une blanche sur la finale du mot « *source* ». Gelineau prend le temps d'étaler le texte en utilisant des valeurs longues, des noires, pour les vers 3, le début du vers 7 et le dernier. C'est rythmiquement astucieux. La mélodie peut ainsi se déployer paisiblement dans le silence !

Mélodiquement, nous avons un mode de si sur sol mais harmonisé comme un mode de mi sur do. Tout cela crée un vrai climat renforcé également par la sobriété de l'accompagnement : une seule ligne de basse, qui pourrait d'ailleurs se faire au violoncelle ou au basson, pour soutenir la mélodie. Celle-ci respecte bien les deux parties du texte de la strophe que nous avons évoquées ci-dessus. La seconde partie mélodique reprend avec un rythme identique les deux premières phrases de l'hymne à la quarte supérieure. Musique très dépouillée donc pour évoquer le grand dénuement du Serviteur sur la Croix. Un « *presque rien* » pour dire la grandeur du mystère. Voici donc une hymne d'une grande profondeur et d'une grande beauté !

## H 136-2

La musique de Jacques Thunus poursuit un autre projet. Elle n'en est pas moins intéressante. Voici ce qu'il nous en dit lui-même :

« Dans l'optique d'une écoute par l'assemblée, j'ai été amené à écrire une musique pour cette hymne. Depuis plusieurs années, la chorale la chante pour ouvrir la célébration du Vendredi saint. La prostration commence en silence comme y invite la rubrique. Dans le silence commence l'hymne, et les célébrants restent sur le sol jusqu'à la fin. Quelques remarques sur la musique. C'est un récitatif plus qu'une véritable mélodie. La polyphonie n'est pas obligatoire, bien qu'elle apporte un supplément de couleur à l'hymne. Dans une première année d'utilisation, si l'assem-

blée peut y participer, elle chantera les deux dernières lignes de chaque strophe : elles reprennent le récitatif des lignes 1 et 2. On peut varier les modes d'exécution : première strophe par un soliste, deuxième strophe à une voix, troisième et quatrième strophes en polyphonie. La manière de chanter doit rester souple, et il est possible, si pas souhaitable, de laisser de la respiration entre chaque strophe, et même d'allonger le silence entre la strophe 2 et 3 » (J. Thunus, *Feu Nouveau*, XXXII, 4, 1989).

Ces indications du compositeur sont précieuses : elles nous donnent aussi des idées pour une utilisation paroissiale de cette hymne et pour sa mise en œuvre. Le rythme est ternaire, mis à part le temps qui précède la note finale. Ceci pour ralentir un peu celle-ci. La tonalité est celle de ré mineur, même si la mélodie commence sur la dominante (la) et s'achève sur celle-ci après un repos sur la tonique (ré) entre les deux parties de la strophe. Ici aussi, une pièce très sobre pour dire le mystère de la mort du Christ en croix.

### *HP 44-17-6*

La mélodie de J.-M. Vincent est écrite entièrement en ternaire. Elle est plutôt du genre « *ballade* ». Son caractère manque de profondeur par rapport au sens du texte. La marche mélodique sur les vers 3 et 4 ainsi que le saut d'octave à l'aigu sur « *la vie* » ne sont pas très bienvenus. La finale mélodique de la strophe est très convenue. Le contre-chant instrumental est assez bavard.

### *HP 44-17-7*

La mélodie de Michel Wackenheim, en mi mineur sans sensible, crée un beau climat. Il faut la chanter sans précipitation : la blanche = 76. L'usage de deux noires sur une même syllabe, procédé que le compositeur utilise deux fois, évite la

monotonie rythmique que pourrait engendrer la répétition de la formule « *deux noires – blanche* » quatre fois de suite pour les deux premiers vers et pour les vers 5 et 6. Les deux rondes marquent bien le repos sur le second degré avec un accord de dominante avant d'aborder la seconde partie de la strophe. La mélodie repart ensuite de manière ascendante, comme au début de l'hymne, mais elle s'arrêtera cette fois sur la note la, note autour de laquelle elle va broder un peu. Un dernier motif montant atteindra la note sol, première note d'une descente par paliers (sol-fa-mi) qui conduit au repos sur la tonique. Tout comme la mélodie est au service du texte, l'harmonie est au service de la mélodie.

### HLH 118

Ne quittons pas cette hymne sans présenter une version que l'on pourrait quasi qualifier « *hors concours* » tellement elle diffère des précédentes. En effet, cette composition de Georges Migot (1891-1976) de 1973 diffère totalement des musiques que nous avons présentées ci-dessus. Elle est composée pour une voix et un contre-chant de flûte douce, qui, à l'origine, était dans la pensée du musicien une clarinette. La mélodie change à chaque strophe et le procédé de construction pour chacune des strophes qui suit la première est emprunté à la musique sérielle, c'est-à-dire basée sur une « *série* ». La deuxième mélodie est la mélodie rétrograde de la première; la troisième, le miroir de la première et la quatrième la rétrograde du miroir. Nous constatons aussi d'emblée la présence de nombreux grands intervalles, quelques rapport texte-musique inhabituels, des syllabes étirées sur deux notes... On sent bien que la construction mélodique l'emporte sur une mélodie au service du texte comme nous avons l'habitude de le concevoir pour une mélodie hymnique strophique. Le commentaire qui accompagne la publication vient apporter un éclairage intéressant sur cette pièce :

« La facture musicale ne se contente pas d'accrocher une note, rarement deux, à chaque syllabe; elle ne cherche pas à détailler le mot; elle exprime, en musique, le dynamisme que le texte porte en ses paroles. Ainsi parle-t-elle, dans son langage propre qui est "chant", non pas tellement le discours, le contenu conceptuel, que la poésie. Comme celle-ci, elle est évocation d'autre chose à travers cela même qui est dit ou chanté; elle éveille un écho qui n'est pas identique à son chant, et pourtant lui ressemble: d'où, l'écoute en ordre "rétrogradé" et en "miroir", explicitée dans les strophes 2-4. "Vivant en moi le poème, nous écrivait le musicien, j'ai pu lui donner, le 'revêtir' de toute la symbolique mystique par les différentes présentations des mélodies. Le Moyen Âge connaissait cette esthétique symbolique qui devint pour après un 'procédé' ". Le diatonisme absolu, l'extrême sobriété de l'expression rythmique, ne feront pas illusion: ce n'est pas ici pauvreté, à moins qu'on entende ce mot dans son sens le plus spirituel, où il devient synonyme de suprême richesse » (*Cahier CFC*, 1973).

Pour « *comprendre* » cette musique, il faut se reporter à l'œuvre de G. Migot et voir comment il a traité la mélodie dans celle-ci. Dans un article intitulé « Mélodie et polymélie dans l'œuvre de Georges Migot », J. Viret présente bien ce qui caractérise la mélodie chez notre musicien :

« La mélodie de Migot se veut au premier chef une LIGNE SONORE dont les évolutions sont guidées avant tout par des préoccupations d'ordre plastique ou, selon la formulation du compositeur lui-même, "spatial". Il est impossible, à ce sujet, de ne pas se rappeler que Migot, homme universel, pratique le peinture plus comme un simple "hobby", et cette référence à l'art figuratif nous permettra de mieux saisir l'esprit dans lequel il crée ses mélodies: pour lui la courbe, l'arabesque, la trajectoire spatiale décrite par la ligne mélodique représentent des notions primordiales; c'est par ce biais qu'il réalise l'unité transcendante de la mélodie en tant que

“forme” ou “Gestalt”, et non par les procédés appliqués presque partout ailleurs, à savoir l’articulation de la ligne autour de certains pôles modaux ou tonaux.

« L’écriture mélodique de Migot frappe donc par sa forte sinuosité, par son incessante mobilité, par le refus qu’elle manifeste de laisser apparaître des repères fixes pour l’auditeur, toniques ou dominantes jalonnant le parcours de la ligne. L’intervalle reliant deux notes voisines demande à être entendu, apprécié pour lui-même, selon sa qualité intrinsèque, et non en fonction d’un quelconque “système de coordonnées” analogue à celui qui détermine le mode. La ligne mélodique cède entièrement à son dynamisme interne pour se frayer son chemin, elle évolue dans l’instantanéité et renouvelle presque à chaque note l’orientation de son discours. On pourrait ainsi résumer une semblable démarche en disant que Migot substitue un ordre de SUCCESSION à l’ordre usuel de RAPPORTS : pour lui, les relations qui unissent les notes d’une échelle ne sont pas établies une fois pour toutes par le mode mais elles se modifient sans cesse au gré des inflexions de la ligne. Une telle conception, il faut bien le dire, heurte nos habitudes auditives les plus profondément ancrées et soumet l’auditeur non préparé à un véritable dépaysement qui ne peut manquer de le déconcerter de prime abord. » <sup>1</sup>

Nous voyons donc ici qu’il convient d’avoir des clés de lectures pour comprendre cette musique qui, au premier abord, nous paraît étrange. Reste à savoir si ce dépaysement, qui ne s’obtient pas sans un travail assidu des interprètes, se justifie dans la liturgie, si nous avons ici un langage plausible pour les assemblées monastiques. Ceci est un autre débat que nous ne pouvons aborder ici. Dans son caractère inhabituel,

---

1. Jacques VIRET, « Mélodie et polymélie dans l’œuvre de Georges Migot », dans *Chant choral* n° 9, 1976, réédité dans *Bulletin des amis de G. M.* n° 21, juin 2004, p. 3-6. Ou sur le site <http://www.georgesmigot.info>

l'œuvre de G. Migot nous pousse cependant à une réflexion plus large sur ce que pourrait être une musique dans la liturgie, une musique qui voudrait nous conduire ailleurs, au-delà de ces habitudes conventionnelles qui finissent par nous laisser indifférents.

### ***Conclusion***

Cette étude de l'hymne *La Parole en silence* nous a fait découvrir la richesse métaphorique de sa poésie. Elle nous a aussi montré la rigueur de sa structure textuelle. La variété des musiques écrites sur ce texte, de qualité variable, nous a aussi fait apparaître différentes manières d'aborder musicalement ce poème. Il nous reste à nous laisser nous-mêmes imprégner par le jeu des mots, des rythmes, des intervalles mélodiques et par le climat harmonique des œuvres pour choisir ensuite la pièce qui nous permettra d'exprimer au mieux le mystère que nous voulons célébrer, celui de la mort du Christ en croix, le Vendredi saint.

*Philippe ROBERT*