

*La Maison-Dieu*, 198, 1994/2, 71-105

François MARCHAL

## LA PARTICIPATION DE L'ORGANISTE À LA LITURGIE

L'ORGUE, en France, se « porte bien », et c'est peu de le dire. Nombreux sont en effet les signes de la vitalité de l'orgue en notre pays : importance des financements accordés pour des restaurations ou des créations d'instruments ; pléiade d'interprètes, improvisateurs et professeurs dont le renom dépasse largement nos frontières ; qualité d'un enseignement qui attire de plus en plus d'élèves dans les classes de conservatoire.

Cependant, certains en viennent à considérer l'instrument en dissociant son activité culturelle de celle qui est cultuelle, prétendant que cette dernière n'a plus guère d'avenir, malmenée qu'elle aurait été par la réforme liturgique du Concile Vatican II.

Il semble opportun d'examiner quelle peut être aujourd'hui la participation de l'organiste au sein de la liturgie catholique. Ce faisant, on vise moins à établir un bilan qu'à ouvrir des perspectives, en souhaitant apporter une contribution à une recherche légitime qui point dans des milieux ecclésiaux aussi bien qu'extra-ecclésiaux.

On examinera en premier lieu le rapport de l'orgue au chant, en visant à élargir l'approche de la fonction d'accompagnement. Nous prendrons ensuite en considération l'espace

et le temps, deux dimensions capitales du rapport de l'orgue à la liturgie, et par conséquent de la participation de l'organiste lui-même<sup>1</sup>.

## I

## L'ORGUE ET LE CHANT

On peut s'inscrire en faux contre une vision réductrice et simplificatrice prétendant que c'est le Concile Vatican II qui aurait rétabli le chant de l'assemblée dans la liturgie. Ce que nous vivons à présent dans ce domaine est l'aboutissement d'un souci perceptible dès le XIX<sup>e</sup> siècle, tout au long du « Mouvement liturgique ». Il suffira d'évoquer l'attention pour le chant paroissial de la part des réformateurs du plainchant, et les consignes de participation active du *Motu proprio* de Pie X, en 1903.

Toutefois, le mouvement visant à associer l'assemblée dominicale au chant liturgique n'a pas connu partout la même ampleur : en attestent, entre autres témoignages, le cri satisfait de monseigneur Chevrot, curé de la paroisse Saint-François-Xavier, à Paris, s'exclamant en 1944 : « La cause était gagnée. Le dimanche suivant, le peuple chantait à la grand-messe<sup>2</sup> » ; plus tard, l'aveu mêlé de quelque impatience du P. Joseph Gelineau s'interrogeant, en 1959, sur le moyen

1. Cet article est la reprise partielle et révisée d'un mémoire de maîtrise en théologie présenté, en octobre 1992, à l'Institut catholique de Paris (pour l'ISL) ; le travail, dirigé par J.-Y. HAMELINE, avait pour titre « Conditions actuelles d'un art de l'organiste dans la liturgie. Observations-entretiens-réflexions. »

En vue de cette recherche ont été menés deux entretiens avec des praticiens de l'orgue engagés dans la liturgie, à savoir Emmanuel BELLANGER, organiste de la paroisse Saint-Honoré-d'Eylau (Paris, 16<sup>e</sup>) et François ESPINASSE, organiste à la paroisse Saint-Séverin (Paris, 5<sup>e</sup>). Les références à ces entretiens, sans être exclusives, seront fréquentes ; elles seront parfois implicites : l'intégralité des réponses recueillies figure dans un volume d'annexes joint au travail présenté.

2. Mgr CHEVROT, curé de Saint-François-Xavier, « Restauration de la grand-messe dans une paroisse de Paris », dans *Etudes de pastorale liturgique* (coll. « Lex Orandi », 1), Paris, Cerf, 1944, p. 278.

de surmonter « le mutisme des fidèles <sup>3</sup> » — dont se plaignait déjà, en 1846, monseigneur Parisis, évêque de Langres, dans son *Instruction pastorale sur le chant de l'Eglise* ; à peu près à la même période, l'abbé Revert, dès son arrivée à Notre-Dame de Paris, stimule le chant de la foule qui jusque-là « se taisait », comme l'indique M. Chapuis <sup>4</sup>.

Le dernier Concile a relancé avec autorité l'importance de la médiation culturelle dans la vie de l'Eglise, c'est-à-dire qu'il a accordé une place centrale à la vie liturgique. La liturgie n'y apparaît plus comme « une œuvre de religion », mais « comme l'exercice même et comme épiphanie de l'ecclésiastité <sup>5</sup> ». Ainsi, Vatican II a inspiré une stratégie de révision et de réforme, qui vise à rétablir la logique des actions rituelles et leur distribution séquentielle — par exemple : le rite pénitentiel, l'anamnèse <sup>6</sup>. Ce mouvement devait aboutir à la constitution d'un nouveau cérémonial, conduisant à la mise en œuvre d'un nouvel *Ordo missae* qui rétablit des formes « plus actionnelles que décoratives » (le psaume, par exemple, y est réellement considéré comme psaume, plus développé).

Il semble nécessaire de distinguer les orientations du Concile fondées sur des textes statutaires (Constitutions de Vatican II, Présentation générale du missel romain, textes des Conférences épiscopales, etc.) des applications qui relèvent seulement de choix cumulatifs propres aux agents ou de convergences d'intérêts. A titre d'illustration, on mentionne l'ouverture aux langues vernaculaires contenue dans *Sacro-sanctum Concilium* (au n° 36), mais dont l'application dans notre pays a conduit à une délatinisation quasi totale. De la même manière, on peut penser que la « participation active »

3. Joseph GELINEAU, « Le chant du peuple : sa nécessité, sa beauté », *La Maison-Dieu*, 60 (1959/4), p. 139.

4. Claude DUCHESNEAU, *Plein jeu - Claude Duchesneau interroge Michel Chapuis* (coll. « Les interviews »), Vendôme, Le Centurion, 1979, p. 107.

5. Expressions de Jean-Yves Hameline (entretien particulier).

6. Cf. *Sacro-sanctum Concilium, Constitution sur la sainte Liturgie*, dans *Concile œcuménique Vatican II*, Paris, Editions du Centurion, 1967, au n° 30, p. 164.

des fidèles dans la liturgie<sup>7</sup>, nettement engagée par le dernier Concile, n'a jamais signifié, en matière de chant, que l'assemblée des fidèles ait tout à chanter<sup>8</sup> : cette pratique repose essentiellement sur la manière dont des responsables d'une époque ont senti les choses pour les mettre en œuvre.

On devine que cet éclairage atteint par ricochet ce que l'on va dire de l'orgue, en tant qu'il est associé à l'*actio canendi*, l'acte du chant, dans la liturgie eucharistique. Avant d'y venir cependant, il nous faut traiter des aspects techniques, puis artistiques, de la fonction d'accompagnement qui revient à l'orgue.

### Du simple soutien...

De l'accompagnateur, on attend avant tout qu'il donne l'intonation, le *tempo*, et autres indications nécessaires au « lancement » du chant, et qu'il permette à l'assemblée, au groupe vocal, ou au soliste, de se maintenir « dans le rail<sup>9</sup> » ou, à défaut de s'y trouver, de s'y replacer... On ne saurait nier qu'il lui revient ce rôle, un rôle éminemment concret et pratique. A cette fin, il a recours aux multiples ressources de son art auxquelles l'autorise l'instrument sur lequel il intervient. Citons, en désordre : harmonie plus fournie, ou plus solide ; registration plus claire ; énoncé du cantique ferme, et attaque aux claviers assurée ; soutien de basses au pédalier ; doublure du chant en octave à la main droite ; jusque et y compris des « ficelles<sup>10</sup> » plus particulières comme celle que François Espinasse dit tenir de Michel Chapuis, laquelle consiste, pour ramener au ton, à donner une harmonie de quinte à vide.

7. On peut se reporter, entre autres passages, au n° 14 de *Sacrosanctum Concilium*.

8. Voir aussi l'article « Participation active », dans Claude DUCHESNEAU, Michel VEUTHEY, *Musique et liturgie, Le document Universa Laus* (coll. « Rites et Symboles », 17), Paris, Cerf, 1988, p. 155-156.

9. L'expression est utilisée par François Espinasse.

10. Le terme est emprunté à Emmanuel Bellanger.

Dans un article publié dans la revue *Orgues méridionales*, Jean-Paul Lécot, organiste des sanctuaires de Lourdes, a passé en revue les différents aspects techniques de l'accompagnement liturgique. En quelques pages, il offre une synthèse de valeur et de qualité dont on ne saurait trop recommander la lecture à tout organiste engagé dans la pratique de l'accompagnement liturgique<sup>11</sup>.

L'accompagnateur doit donc être en premier lieu un soutien de l'action chantée ; ainsi Emmanuel Bellanger n'hésite pas « à terminer l'introduction d'un chant sur l'intonation toute nue » quand il en perçoit la nécessité ; et François Espinasse parle de « mettre en sécurité », de « donner plus de sécurité » à l'assemblée, relevant que l'organiste qui ne sait pas accompagner « peut vraiment être très gênant<sup>12</sup> ».

Doit-on en conclure que la fonction d'accompagnement dans la liturgie se réduit à un rôle de guide-chant, ou même — pour reprendre un terme plus imagé — de « prothèse » musicale<sup>13</sup> ?

### ... à l'expression propre à l'art...

Le fait est flagrant, pour François Espinasse et pour Emmanuel Bellanger : dès qu'ils le peuvent et autant qu'il est possible, ils visent une autre dimension que la pure production de repères élémentaires, dépassant les limites d'une fonction

11. Jean-Paul LÉCOT, « Orgue et liturgie : l'art de l'accompagnement », *Orgues méridionales*, 37 (1<sup>er</sup> semestre 1991), p. 55-60. On reprochera à l'auteur de l'article de n'avoir pas indiqué la référence des pages des livres dont il tire des citations, par ailleurs parfois tronquées.

12. On prend note par ailleurs avec intérêt de l'impossibilité manifestée par les deux organistes interrogés de lutter contre des déviations du *tempo*, que ce soit de la part d'un soliste ou de la part de l'assemblée. Si l'un et l'autre ne redoutent pas que baisse le ton, pour ce qui est du *tempo* en revanche chacun avoue que c'est une réalité qui échappe à tout contrôle. François Espinasse parle d'un mauvais rythme pris par un soliste comme d'une contrainte à « abdiquer ».

13. On fait remarquer qu'une telle approche résulte d'un glissement qui s'est opéré lors de la généralisation des orgues d'accompagnement, au siècle dernier.

strictement *utilitaire*. Il est vrai que le chant, dans la liturgie, porte les virtualités d'élaboration d'une expression proprement artistique caractérisée par l'imagination, la différenciation, l'exploitation de richesses possibles. En ce qui concerne l'organiste, on ira jusqu'à parler d'un art dont il use pour devenir un partenaire actif de l'action chantée. Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter un organiste de métier s'entretenir de l'introduction de contre-chants dans l'accompagnement, ou de la modification des harmonies à l'intérieur d'un même chant.

### *La différence entre répétition et célébration*

Le déploiement de l'action musicale propre au moment de la célébration, où sont exploitées les ressources de l'art, apparaît bien dans la différence dans laquelle sont tenus le temps de la répétition et celui de la célébration. Jean-Paul Lécot les conçoit comme deux situations différentes, avec des solutions musicales appropriées : « Le rôle de l'accompagnateur n'est alors pas le même que pendant la célébration<sup>14</sup> », écrit-il du moment de la répétition. Les conseils qu'il donne ensuite (grands unissons, isoler la mélodie) s'appliquent en priorité à ce moment de mise en place ; ils seront plus occasionnels dans le courant de la célébration.

Si le souci de l'organiste de Lourdes est finalement d'éviter que, durant la répétition, l'organiste ne se lance dans « un accompagnement trop riche<sup>15</sup> », c'est donc qu'il y a, au-delà d'un côté pratique, une réelle richesse de l'accompagnement durant la célébration.

### *L'accompagnement et les fonctions qui s'y rattachent*

Accompagner ne se limite pas à donner le ton d'un chant, son rythme, et à suivre (ou précéder...) tant bien que mal

14. Jean-Paul LÉCOT, *art. cit.*, p. 55.

15. *Ibid.*

l'assemblée, chantre ou autre chœur. Autour des moments proprement chantés, l'organiste est invité à produire des préludes, interludes et postludes — en quelque sorte toute une imprégnation, tonale et rythmique — « qui font partie intégrante de la fonction d'accompagnement », comme l'exprimait Georges Beyron lors des Journées nationales de l'orgue de Toulouse, en 1986 :

C'est à lui de *coudre* ensemble les nombreux morceaux disparates que constituent les parties chantées, distribuées entre le président d'assemblée, la chorale (quand elle existe), l'assemblée elle-même<sup>16</sup>.

Que l'on se garde par conséquent d'une vision trop étriquée de l'accompagnement : ce serait passer près du trésor sans en reconnaître toute la valeur ! Celle-ci est nettement perceptible lorsque le grand orgue de l'église intervient dans les actions chantées. Mais l'intérêt n'est pas moindre dans une église où l'accompagnement est confié à un orgue de chœur ; il peut en être accru si, lorsque le diapason des deux instruments le permet, l'on distribue les divers actes d'accompagnement entre les deux instruments du même édifice. Emmanuel Bellanger parle d'« envelopper » un chant parfois, dans sa réalisation immédiate. On peut étendre la notion à l'ensemble de ce que représente l'acte d'accompagner : parviendra-t-on à dire la richesse de cet acte en le qualifiant de « grand enveloppement » ?

### *L'attention au(x) texte(s)*

Traitant du soutien à la psalmodie, Georges Beyron établit un rapprochement avec la pratique de certains organistes anglais lors des Evensong. Il écrit :

16. Georges BEYRON, *L'Orgue dans l'Église*, conférence prononcée le 10 novembre 1986 à la salle du Sénéchal à Toulouse, dans le cadre des deuxièmes Journées nationales de l'orgue, et publiées par le Centre national de pastorale liturgique (Paris 6<sup>e</sup>), p. 6.

Ils savent fort astucieusement souligner tel passage, tel mot clé, par un rythme, une harmonie, une registration en relief, pour plus de signifiante.

C'est aller au-delà d'un accompagnement simple ou morne.

Un fameux jeu que cette recherche d'un accord serré avec le texte<sup>17</sup> !

A condition de ne pas l'enfermer dans quelque conduite excessive ou scrupuleuse, cette recherche d'une « consonance » au texte constitue une réelle dimension de l'accompagnement. Nous avons abordé la question avec François Espinasse ; il confirme l'assurance d'une éventualité qui demeure présente à son esprit dans le courant de l'exercice de sa fonction<sup>18</sup>. D'une certaine manière, on dira que l'organiste, en amenant et en soutenant la tonalité musicale d'un chant, se doit de ménager son accompagnement en fonction de la tonalité des textes (pour autant qu'ils y portent, cela va de soi).

#### *Des voix se mêlant aux autres voix*

A la question de déterminer comment le timbre de l'orgue rejoint le timbre de la voix des fidèles, l'organiste de Saint-Séverin répond par le mot de « mimétisme », faisant aussitôt appel à sa connaissance des orgues espagnoles<sup>19</sup>. Plus réservé quant à la qualité de l'harmonisation des instruments de facture française sur ce plan, il argumente — tout au moins pour le lieu où il intervient, et compte tenu des assemblées

17. Georges BEYRON, *op. cit.*, p. 8.

18. Voir également Michel CHAPUIS, *op. cit.*, p. 91 et 126.

19. Voici le contenu de sa réponse : « Lorsqu'on écoute les voix des gens qui chantent dans une petite église, en Castille par exemple, et lorsqu'on entend l'harmonisation d'un orgue dans la Tierra de Campos, une région très précise de l'Espagne, on sent vraiment un mimétisme étonnant entre les voix de l'assemblée et les voix de l'orgue. Et cela se vérifie dans d'autres pays, je crois ; je pense à l'Italie aussi. »

qu'il accompagne — que les voix se fondent avec l'orgue. L'orgue est une voix venant se mêler aux autres voix qui s'expriment tout au long de la célébration<sup>20</sup>. Dans le sillage de cette approche, on comprend les deux écueils dénoncés par Jean-Paul Lécot :

- un jeu terne, monochrome, insipide,
- un jeu trop excentrique, extravagant<sup>21</sup>.

Voix qui se mêlent aux autres voix, qui se fondent, s'ajoutent à elles ; on attend de l'orgue assurément, qu'il donne de la voix, mais non pas qu'il étouffe de ses voix<sup>22</sup>, que ses timbres viennent se greffer sur celui des voix qui chantent, en complément, plus qu'en vis-à-vis : il se pourrait bien qu'ici, comme en botanique, la qualité du fruit récolté dépende de celle de la greffe<sup>23</sup>. C'est de nouveau le terme de « richesse » qui nous vient pour dire la portée effective de l'intervention de l'orgue dans l'*actio canendi* sous quelque forme que ce soit.

A cela, on ajoutera une autre remarque, formulée par Emmanuel Bellanger : en joignant ses voix à celles des fidèles, l'orgue complète la monodie par le flot de ses harmonies. Or, l'organiste de Saint-Honoré-d'Eylau insiste pour souligner combien nous appartenons à un monde culturel où prime

20. On intègre à cette réflexion celle de Michel Chapuis pour qui accompagner, et même apprendre à accompagner, est impossible sans la présence de la foule : « Il faut la foule pour ça. Il faut l'ambiance de l'église » (*op. cit.*, p. 128). Cela signifie bien l'étroite connexion entre l'organiste et l'assemblée, autant dans le déroulement de l'action chantée que dans le résultat sonore visé, à défaut d'être systématiquement obtenu.

21. Jean-Paul LÉCOT, *art. cit.*, p. 58.

22. On relève au passage cet aveu honnête de François Espinasse, reconnaissant que « parfois on nous a reproché d'être trop présents (...) ; ça m'est arrivé de vouloir être trop expansif peut-être (...) ».

23. Voir par exemple Michel CHAPUIS, *op. cit.*, p. 127 : « Alors cette grande variété de voix se mélangeant au grand-plein-jeu produit un effet sonore admirable. »

l'harmonie. Compte tenu du contexte musical de nos contemporains, ici encore l'orgue apporte, en même temps qu'un soutien appréciable, un surcroît de richesse<sup>24</sup>.

### ... et au-delà : développer les perspectives ouvertes

“Bivaticannistes” d'un quart de siècle, nous avons à peine commencé à mettre en œuvre les orientations du Concile, et, tout pénétrés d'un héritage idéologique du début du siècle, nous avons encore à imaginer les ouvertures possibles de la liturgie renouvelée<sup>25</sup>.

Ce constat rejoint l'appel lancé par le père Joseph Gelineau :

L'heure est venue, plus d'un quart de siècle après la réforme liturgique de Vatican II, de ne plus se contenter de “chanter des chants” pendant la célébration, mais de “chanter la liturgie”, ainsi que les grands “rites” chrétiens l'ont toujours fait. On ne peut plus se contenter de superposer des chants et de la musique à un rituel parlé. C'est l'action liturgique elle-même — une procession, un dialogue, un psaume, une prière eucharistique — qui doit trouver sa forme chantante<sup>26</sup>.

### Sobriété

Pour ce qui regarde l'intervention de l'orgue, il faut considérer son enrichissement dans la recherche d'une certaine sobriété :

24. Une analyse que conforte celle de Michel Chapuis ; voir, par exemple, dans son ouvrage, p. 131-132. Il s'y ajoute même un autre aspect, celui de transformer le caractère de la mélodie par l'« habillage harmonique », pour un meilleur service de l'action engagée, et par conséquent du groupe qu'elle engage.

25. Georges BEYRON, *op. cit.*, p. 4, souligné dans le texte.

26. Joseph GELINEAU, « Missel noté de l'assemblée, chanter la liturgie » (interview du père Joseph Gelineau), *Célébrer*, 219 (mars 1992), p. 51-52.

- « Parfois il suffit d'une note ; le soliste, l'animateur démarre », affirme François Espinasse.
- Une seule voix : c'est aussi une manière, pour Emmanuel Bellanger, de traiter musicalement la lecture du psaume<sup>27</sup>.

Ainsi la sobriété peut participer à la richesse de l'action musicale en liturgie, dont certains moments, tel celui du psaume, appellent davantage ce mode de traitement musical. L'orgue n'est-il pas d'ailleurs le seul agent liturgique à disposer de cette possibilité de passer de la plus extrême exigüité sonore à la profusion la plus totale ? Sa première présence dans la liturgie est finalement cette capacité de l'abondance dans la modulation de sa puissance et de sa charge colorée. Ici se manifeste intensément l'art de sa fonction liturgique.

### *Silence - Ponctuation*

Nous gardons en vue les perspectives de Georges Beyron (« imaginer les ouvertures possibles ») et de Joseph Gelineau (« chanter la liturgie »), pour présenter, avec Jean-Michel Dieuaide et Jean-Yves Hameline, d'autres réalisations possibles.

Lors d'une session de formation liturgique organisée en octobre 1991 par le Centre d'action liturgique et musicale<sup>28</sup>, le premier plaidait en faveur du silence de l'orgue à certains

27. On notera, avec les organistes engagés dans notre réflexion, la connivence que cela nécessite entre l'organiste et l'animateur du chant.

28. Cette session, organisée chaque année à l'automne par le CALM (Centre d'action liturgique et musicale, diocèse de Paris), a pour but de préparer les candidats désireux de se présenter aux épreuves en vue de leur inscription sur la liste d'aptitude au recrutement des organistes pour le diocèse de Paris, conformément à l'ordonnance épiscopale de mars 1984. Elle se veut à la fois d'information et de formation liturgique.

moments (dialogues, doxologie...) arguant du fait qu'il est parfois bon de laisser l'assemblée s'entendre chanter<sup>29</sup>.

Le second complétait en présentant l'accompagnement dans une vision encore plus élargie, dans une dimension de ponctuation ; il prenait alors le cas de l'Alléluia pour interroger : faut-il qu'il soit nécessairement accompagné par l'orgue ? celui-ci ne pourrait-il intervenir en ponctuation, après que les voix se soient exprimées seules ? On peut se demander si cela ne renvoie pas simplement à la forme dialoguée « à l'ancienne<sup>30</sup> ». Il peut s'agir de cette forme mais sous le mode renouvelé de l'intégration, et non plus du strict dialogue. Dans la forme dialoguée en effet, le verset « chanté » par l'orgue ne l'était pas par les voix ; ici, il revient à l'orgue de dire, d'amplifier, de développer sur ses timbres propres, l'acclamation chantée par l'assemblée ou quelque autre intervenant (soliste, chœur). Quant à comparer avec la manière habituelle de procéder dans nos assemblées eucharistiques, ici l'action chantée intègre voix et orgue dans une succession, et non plus forcément dans leur simultanéité. G. Beyron écrit :

L'organiste saura s'effacer, voire se taire, quand une chorale exercée chante un couplet polyphonique ou une monodie. Plus dynamique alors sera l'intervention des voix de l'orgue pour le refrain de l'assemblée<sup>31</sup>.

29. Précisons cependant le caractère relatif de cette position : elle venait en réponse à la question d'un participant qui désirait savoir si les moments de dialogues doivent être accompagnés, et se voulait un élément d'appréciation pour aider à réfléchir sur cette question, mais non pas argument absolu et définitif.

30. Il s'agit de la pratique de l'alternance, l'une des plus répandues et des plus caractéristiques comme fonction musico-liturgique de l'orgue, dans le culte catholique, au XVII<sup>e</sup> siècle principalement : un dialogue s'instaurait entre le chœur de chant et l'orgue, qui assuraient alternativement des versets de la liturgie.

31. Georges BEYRON, *op. cit.*, p. 8. On peut aussi considérer cette citation comme venant à l'appui de ce que nous avons examiné plus haut, p. 79-80.

## Perspectives dans le sillage de Vatican II

Tout cela donne à réfléchir : en parlant rapidement, on pourrait dire que n'intervenir qu'à une voix ou se garder momentanément d'intervenir à l'orgue, « ça aussi, c'est accompagner ». Il reste certes encore du chemin à parcourir dans la mise en œuvre du renouvellement liturgique engagé par le dernier Concile.

L'intervention de l'orgue peut amener un allègement dans le traitement du chant liturgique, et lui conférer de la sorte un caractère noble et élevé. Le Concile n'a probablement pas suffisamment pris en compte l'orgue avec le renouvellement de la logique rituelle<sup>32</sup>, et il a centré sa position autour du chant — ce qui en notre pays, dans l'application qui a été menée du Concile, est encore plus manifeste.

### La dimension poétique de la liturgie

S'appuyant sur « l'intuition de Dom Guéranger, suivant laquelle la liturgie est une poétique », précisant que « la poétique guérangérienne est déjà poétique des choses et de la composition des choses », J.-Y. Hameline se « demande s'il ne faudrait pas y retourner<sup>33</sup> ». Il interroge ensuite : « pourquoi ne pas tenter (...) de redécouvrir tout le sérieux, et les promesses de bonheur d'une esthétique de l'*aptum* ? » et précise :

Les stoïciens opposaient l'*aptum* au *pulchrum*, comme on sait. La *pulchritudo* était liée au saisissement synchronique du regard sur l'objet bien proportionné en tous ses rapports formant structure. L'esthétique de l'*aptum*, du congruent (*sic*), ou du convenable (*prepon*, chez les Grecs) intervient lorsqu'il s'agit d'un art qui articule des structures entre elles, dans un

32. On en est réduit à constater l'extrême indigence des textes conciliaires et post-conciliaires sur l'orgue.

33. Jean-Yves HAMELINE, « *De rebus liturgicis*, ou célébrer à trois dimensions », *La Maison-Dieu*, 169 (1987/1), à partir de la p. 117.

rapport de statique à mouvement, ou de mouvement à mouvement. Telles la musique, la poésie, la danse et, comme on le voit sans peine, dès que la modulation du temps vient croiser la distribution de l'espace. Toute l'esthétique de l'*aptum* est gouvernée par la *moderatio*, qui est l'art de doser, mesurer, ce qui de soi n'est pas mesurable : un pas, un geste de la main, le rapport entre un objet et sa tenue. Il ne s'agit pas d'un "art fonctionnel" au sens moderne du mot, qui nous semble plutôt vouloir concilier en force le *pulchrum* et la fonction, préalablement conceptualisée, et qui engendre tant de beaux objets, ennuyeusement a-poétiques. Car il semblerait que la grâce et le charme, bien sûr, sont de l'*aptum* (...).

La suite de l'article présente les exemples du vitrail et de l'autel. C'est dire déjà — ce sera l'objet de notre II<sup>e</sup> partie — comment l'orgue s'insère dans tout un ensemble où se joue quelque chose du temps, de l'espace, du rapport de l'un à l'autre, du lien entre les personnes (les acteurs de la liturgie), du rapport entre les diverses pièces du mobilier qui habitent et servent le lieu de la liturgie, tout un ensemble constitutif de la « poétique théologique du sensible<sup>34</sup> » si caractéristique de la liturgie telle qu'on vient de l'approcher.

### Conclusion

**« on n'a jamais autant joué d'orgue » ;  
« on n'a jamais autant joué de l'orgue »**

Au cours des journées de formation du Centre d'action liturgique et musicale d'octobre 1991, auxquelles il a déjà été fait référence, le père Bihan expliquait que l'« on n'a jamais

34. Jean-Yves HAMELINE, « Le culte chrétien dans son espace de sensibilité », *La Maison-Dieu*, 187 (1991/3), p. 45.

Du mois de septembre au mois de décembre 1991 a eu lieu le Forum des orgues d'Ile-de-France, clôturé par deux journées à Radio-France, les 14 et 15 décembre. Durant ces journées, au cours d'une table ronde portant sur « La liturgie et le concert : le répertoire », J.-Y. Hameline achevait ainsi l'une de ses interventions : « Il y a une poétique qui n'est possible qu'au culte, qu'à l'église ; elle ne sera ni à la radio, ni à la télévision, ni à l'école. »

autant joué d'orgue dans la liturgie qu'à présent, même si c'est autre chose et autrement » ; dans cet ordre d'idée, il ajoutait qu'il est faux de reprocher au dernier Concile d'avoir supprimé les organistes. Cette pensée, le P. Bihan confiait la tenir de Gaston Litaize, organiste titulaire de la tribune de Saint-François-Xavier, un poste qu'il occupa près de quarante-cinq ans, jusqu'à sa mort durant l'été 1991.

De fait, lorsque le même organiste couvre l'ensemble de la cérémonie, c'est-à-dire assure et les interventions en soliste et l'accompagnement du chant, ses interventions sont fréquentes et son rôle loin d'être négligeable : cantiques, psalmodie, refrains, intonations du président de l'assemblée et réponses de celle-ci, pièces écrites ou improvisées, soutien d'un soliste, parfois accompagnement de pièces vocales assurées par une chorale.

Le terme « jouer » utilisé par le P. Bihan ou G. Litaize n'est pas à prendre au sens strictement temporel : il ne s'agit pas de comparer entre hier et aujourd'hui, après chronométrage, la durée des interventions cumulées de l'orgue sur l'ensemble d'une célébration. Cela doit s'entendre plutôt au sens où, aujourd'hui, l'organiste est conduit à jouer d'une diversité plus grande des registres de son art, du fait justement que l'action chantée est confiée à des intervenants différents, y compris, pour une très large part, à l'assemblée.

Pour être plus précis, on dira non pas que l'« on n'a jamais autant **joué d'orgue** », mais plutôt que l'« on n'a jamais autant **joué de l'orgue** », de ses contrastes, de ses possibilités, de ses ressources, et cela au sein même de la vie liturgique ; ce que traduit à juste titre la nuance apportée par le P. Bihan : « même si c'est autre chose et autrement. » On ne lit finalement pas autre chose dans les lignes qui suivent :

Le concile Vatican II, loin de dévaloriser le côté musical de la célébration, lui donne au contraire une place toute particulière en l'intégrant à l'acte liturgique. La musique n'est plus alors du décor mais elle devient un des actes même de la célébration.

La musique fait alors partie intégrante du rite, et l'orgue devient une voix parmi d'autres. L'organiste devient l'un des

animateurs de la célébration. Il conduit la prière, la soutient, la prolonge. Il donne du rythme à la célébration<sup>35</sup>.

Il convient de garder une vive conscience du dérapage possible qui consisterait à considérer l'orgue comme asservi à n'être là que pour accompagner des chants : l'instrument, s'il est au service du chant, ne doit pas lui être assujéti. On doit donc le concevoir dans une « réestimation » d'ensemble des actions musicales.

Ajoutons que tout ce qu'implique le rôle de l'organiste-accompagnateur — connaissance de l'instrument, maîtrise technique, attention à la liturgie dans son caractère spécifique et son déroulement concret — n'a d'égal que le plaisir qu'il ressent à l'accomplir et l'amour avec lequel il s'y donne : Michel Chapuis<sup>36</sup>, François Espinasse, Emmanuel Bellanger en témoignent ; bien d'autres qu'eux le feraient avec la même force et le même élan.

## II

### DE LA TEMPORALITÉ ET DE LA SPATIALITÉ

Une précision s'impose : nous traitons de la situation où le grand orgue intervient pour l'accompagnement des chants<sup>37</sup>. Cela n'est pas la règle dans toutes les églises,

35. Voir le *Guide pratique de l'orgue et de l'organiste*, Paris, CENAM, 1987, p. 45. Peut-on se risquer à prétendre que la fonction liturgique de l'orgue, telle qu'elle a été orientée par le dernier Concile, allie le rôle de l'instrument dans le culte catholique de l'époque classique avec son rôle dans le culte luthérien ?

Voir Bernard SONNAILLON, *L'Orgue, Instrument et musiciens*, Fribourg (Suisse), Office du Livre, 1984, p. 47 : à cette époque, « dans l'église catholique, l'orgue dialogue essentiellement en soliste avec le chœur », tandis qu'au sein du culte des églises réformées « non seulement [il] accompagne le chœur paroissial, mais [il] soutient avant tout le chant des fidèles ».

36. Michel CHAPUIS, *op. cit.*, p. 124. Voir aussi p. 91.

37. Cette partie s'inspire pour une large part de réflexions de Jean-Yves Hameline tirées soit des articles déjà cités, soit de notes de cours, soit d'échanges particuliers.

certaines disposant de deux instruments auxquels sont confiées les fonctions distinctes d'accompagner et de jouer en soliste. Dans ce dernier cas, on voudra bien ajuster notre commentaire à la situation.

### Orgue, liturgie, et temps

Nous envisageons ici la célébration liturgique sous le mode de son déroulement, c'est-à-dire de son développement dans le temps. Ce développement s'opère selon un mouvement globalement établi et une structure relativement ordonnée qui confèrent à la célébration une certaine stabilité.

#### *L'organiste, « architecte » du temps*

A cette stabilité contribuent aussi les conventions plus ou moins tacites qui régissent, dans les paroisses, les rapports entre les différents acteurs du culte : à Saint-Séverin, par exemple, on laisse l'organiste mener à son terme un morceau, l'introduction du psaume, ou quelque autre intervention, dans les limites imposées bien sûr par le réalisme. Et l'organiste peut à son tour se fixer à lui-même un certain cadre de référence : ainsi, François Espinasse utilise systématiquement le clavier de Récit pour la psalmodie, et conçoit généralement l'entrée sur celui du grand orgue. Il ressort de ses commentaires et de ceux d'Emmanuel Bellanger qu'ils ont tous les deux une réelle conscience du caractère structurel de la célébration dans leur pratique du métier, et qu'ils portent le souci de concourir à la qualité de cet ensemble qu'ils servent : l'un et l'autre veillent soigneusement à participer à une action musicale qui — on doit le souligner — est intégrée à l'action liturgique pour en être intégrante à son tour. On le vérifie, par exemple, lorsqu'ils parlent des tonalités. Sans être vraiment déterminés sur l'option d'une unique tonalité pour toute la célébration, ils disent, par leurs commentaires, l'importance qu'ils accordent au choix des tonalités des pièces qu'ils vont donner, et l'on comprend que cela n'est pas laissé au

hasard. Emmanuel Bellanger se montre en outre un « architecte » du temps rigoureux, allant jusqu'à cocher ses partitions, à l'instar de Titelouze — un de ses lointains ancêtres organistes —, en prévision d'éventuels arrêts, ou se fixant la manière de prolonger une pièce qu'il sait d'avance trop courte. Il a même une approche spécifique de chaque messe qu'il joue, du fait du caractère particulier de chacune<sup>38</sup> : dans la distribution des actions musicales, il s'adapte en conséquence. Il estime important enfin, d'intervenir « quand il faut, au moment où il faut ». François Espinasse parle, de son côté, d'une véritable perception d'ensemble de la célébration, dont il envisage certains moments plus marqués et contrastés.

### *Temporalité musicale - temporalité liturgique*

Dans la diversité de ses tâches — d'accompagnateur du chant, d'improvisateur, ou de soliste-interprète — et à travers la multiplicité des choix devant lesquels il est placé — choix de registrations, de tonalités, de transpositions, de conduites et de contenus harmoniques, d'introduction et de respect de moments de silence quand l'opportunité s'en présente, d'exécution de pièces du répertoire, de traitements musicaux d'un thème entendu au préalable, etc. — l'organiste participe pleinement à l'intégration de l'orgue dans l'acte liturgique célébré : en conséquence, il porte une part non négligeable de responsabilité dans son heureux accomplissement où il se voit éminemment engagé.

Le facteur « temps » — la dimension de la temporalité — apparaît comme un élément dominant assurément lorsque l'on parle de musique, et nous insistons sur ce point. La musique n'est-elle pas un art qui est mise en forme du temps, mise en œuvre du temps — on pourrait écrire : mise-en-œuvres — qui est composition du temps ? Si bien que la composition du musicien, fruit de son travail dans le temps, est compo-

---

38. A Saint-Honoré-d'Eylau, il intervient à la messe anticipée du samedi soir, puis le dimanche matin, à 8h30 (messe dans une chapelle ; sans chants ; uniquement avec un petit orgue de 11 jeux), 9h30 (messe en grégorien), 11h (avec participation de la chorale), et 12h15.

sition même du temps. Il nous semble essentiel de le rappeler, alors que nous traitons du croisement de la musique avec le développement de l'action liturgique. Avec J.-Y. Hameline, on mentionne ainsi :

une certaine connaturalité (...) entre les actions rituelles et la production sonore dite "musique", dont le propre est d'être réglée et distribuée en actions productives caractéristiques (les effets de timbres, jamais séparés de l'action vocale et instrumentale qui les produit), en déploiement temporel, en répartition interactive des sources dans le site<sup>39</sup>.

### *Un technicien en face de l'imprévisible*

La production de l'organiste se déploie au croisement de la double temporalité, musicale et liturgique, nous venons de le dire. L'intervention de l'orgue se situe toujours en **temps réel**, dans l'instantanéité, dans le surgissement du moment. Aussi la fonction prend-elle parfois des allures *acrobatiques*<sup>40</sup>, et nécessite-t-elle en tout cas une indispensable et constante vigilance, pour prévenir d'éventuelles défaillances et y parer. C'est précisément en de pareilles circonstances que se dessine de la manière la plus manifeste cet aspect de travail en temps réel. En d'autres termes, l'organiste n'échappe pas à la tension qui relève de la nature même de l'action liturgique, entre la stabilité idéale de son développement dans le temps et les vicissitudes auxquelles elle se trouve affrontée (voir n. 41, p. 90). François Espinasse commente : « (...), et parfois il y a un maillon de la chaîne qui ne va pas (quelqu'un qui marche trop lentement, ou quelqu'un qui n'est pas là au bon moment) (...). » A cet endroit, F. Espinasse parle de cérémonies occasionnelles (Vigile pascale, Vendredi saint, Jeudi saint) ; néanmoins, il en va de même dans le contexte habituel : c'est fréquemment, pour ne pas dire constamment, que

39. Jean-Yves HAMELINE, *La Maison-Dieu*, 187, art. cit., p. 21.

40. Terme emprunté à E. Bellanger.

l'organiste doit affronter l'inattendu, contourner l'obstacle ou réajuster sa tactique — pour emprunter au vocabulaire militaire — et cela dans le temps même de l'action liturgique, dans « le direct » de son déroulement. Nombreuses sont les *imprévisibilités* auxquelles se heurte l'organiste, et qui le contraignent à une adaptation immédiate : ce ne sont pas forcément en permanence de « grands » imprévus — à l'image de ceux évoqués en note<sup>41</sup> — mais aussi bien des aspects soumis à des variations qui nécessitent une modification de l'intervention de l'orgue<sup>42</sup>.

### *Des situations « de catastrophe »*

Il est encore certaines situations que nous qualifierons de *catastrophes*. Plus rares, elles n'en sont pas moins apparentes dans les explications de nos deux protagonistes. Nous en parlons peut-être en esquissant un léger sourire, sans négliger cependant l'embarras où elles placent l'instrumentiste, et que celui-ci cherche à surmonter, ni sans oublier — au contraire ! — les ressources qu'elles supposent de sa part. Deux exemples seront, en la matière, les plus éloquents :

- En face de jeunes qui commencent leur chant à la quarte au-dessous, E. Bellanger prend le parti d'accompagner quand même, avouant : « On limite les dégâts (...) » ;

41. On pense aux burettes... vides ; au lecteur cherchant désespérément ses lunettes au fond de sa poche ; à l'enfant de chœur qui se prend les pieds dans le tapis ; au ciboire renversé ; à l'évêque qui se fait attendre pour présider une célébration de la confirmation, etc.

42. Par exemple, à propos des interventions chantées du président de l'assemblée (intonation, justesse) ; ou encore en raison des différentes manières de procéder de la part des animateurs, lorsqu'il y en a plusieurs dans une même paroisse ; ou bien tout ce qui touche à la qualité des assemblées, d'une messe à l'autre, ou aux modifications du comportement d'une assemblée dans le courant d'une même célébration.

Dans le cas des deux organistes interrogés, on a constaté que les imprévisibilités dues à l'instrument (cornement, problème technique) ne constituaient pas pour eux une préoccupation majeure ; ils en ont parlé bien sûr, mais sans s'y attarder.

- Lorsque le psalmiste ne sait pas où il va (musicalement parlant), le même E. Bellanger n'est pas en mesure de le savoir davantage <sup>43</sup>.

Tout ce que nous avons examiné au long de cette partie laisse apparaître que l'orgue est un acteur directement engagé dans l'action liturgique d'une manière toute particulière et repérable, puisque son intervention relève d'une expression sonore. De la sorte, il ne peut s'abstraire de la temporalité ; c'est-à-dire que ce qu'il fait s'entend dans le *hic et nunc* où l'engage la double temporalité — musicale et liturgique — dont il relève. Les rhétoriciens de l'Antiquité employaient l'expression d'*actio ex tempore* pour désigner très précisément l'acte de l'improvisation verbale. Compte tenu des éléments présentés jusqu'ici, il nous semble que l'on peut appliquer cette appellation à l'ensemble de la fonction de l'organiste.

Et nous observons que cette expression d'*actio ex tempore* est propre à rendre une autre dimension de la connaturalité mentionnée plus haut. Car il serait regrettable de restreindre cette connaturalité au seul aspect temporel. Si l'on perçoit, en effet, qu'il est dans la nature de la musique d'être pure dépense, symbole d'un don, on saisit alors ce sens de sa place dans le culte : une telle puissance de signification en fait la réponse d'une gratuité à une autre, d'une libéralité à une autre. Dans son caractère d'évanouissement dans le temps, l'acte musical est engagé sur un axe réellement sacrificiel <sup>44</sup> : on réalise là que la musique est — ô combien ! — à sa place dans le culte.

### L'orgue engagé dans la composition de la scène rituelle

Dans la pratique ancienne de l'alternance — *l'alternatim* — c'est à l'orgue qu'il revenait de lancer l'hymne, d'engager le dialogue avec le chœur. De la sorte, il introduisait de lui-même

43. Voir aussi la note 12.

44. Ceci aussi se vérifie encore mieux dans le cas de l'improvisation.

l'action liée à l'acte du chant, se chargeant — tel un véritable maître de cérémonie — d'une fonction quasi « diaconale ». Il indiquait par son jeu — et notamment par l'imposition du *tempo* — l'ambiance de la fête, sa nature. Même si le contexte s'est modifié, sa fonction demeure aujourd'hui, qui consiste à imprimer des allures et des humeurs — avec la connotation générale de *gravitas* héritée précisément de l'instrument de l'époque classique<sup>45</sup>.

#### *Du lieu à la scène rituelle*

Il appartient à l'orgue de favoriser l'intégration des acteurs dans la scène rituelle, de favoriser une prise de site de cette scène, où il s'agit de composer, avec soi-même, avec les autres, avec le cadre, avec l'espace, et même de « composer l'espace<sup>46</sup> ». Cet aspect est particulièrement repérable dans l'intervention de l'instrument à l'ouverture de la célébration : s'il assure parfois alors une fonction de signal<sup>47</sup> — quand tous se mettent debout à son « appel » — il faut surtout noter qu'il contribue à ce moment à habiter le lieu cérémoniel par sa musique<sup>48</sup>. En un jeu qu'il entretient avec l'espace et le temps, il lui revient de donner à l'action le temps propre à sa dilatation dans le temps justement, et dans l'espace. Et par l'action musicale qui s'y déploie de la sorte, le lieu devient ce à quoi il est destiné : site cérémoniel. En fait, ce qui s'opère là, c'est le passage du lieu à la scène rituelle proprement dite :

45. On rencontrerait ici ce qui touche à la *couleur* instrumentale, que nous réservons pour la suite, p. 103.

46. Cf. Jean-Yves HAMELINE, *La Maison-Dieu*, 169, *art. cit.*, p. 110.

47. Elle peut d'ailleurs être confiée à une autre source sonore, comme la cloche.

48. Cet exemple rend compte par ailleurs de la virtualité de l'instrument à ramener à la totalité de l'expérience du lieu, autrement dit à ouvrir sur une « *polydimensionnalité* » là où la tendance serait à se focaliser sur une « *unidimensionnalité* » — la croix de procession, le doré de la chasuble, la personne du président.

de froid, le lieu devient chaud ; d'inerte, il devient animé et prend vie, préparant ses voûtes à la proclamation de la Parole vivante et les cœurs à son accueil. On traduira cette fonction en disant que de « mobilier », l'orgue devient « immobilier ». C'est toute une dimension essentielle qui se dégage ici : la dimension *illocatoire*.

L'orgue participe à l'action rituelle dans un rôle de disposition et d'articulation générales du temps et de l'espace — *l'illocation* — dans l'orientation qu'il donne de l'allure globale de la célébration et de ses allures particulières, capable qu'il est de varier allures et humeurs. Le caractère « dispositif » de la scène rituelle utilise l'orgue comme instrument des passages, des enchaînements, des césures, au service de la disposition de la scène rituelle : à ce titre, il opérera la distinction entre la litanie pénitentielle et une acclamation de louange, marquera la rupture entre les deux moments qu'il assure, de la méditation après la deuxième lecture et de l'intonation de l'Alléluia — voir la liturgie dominicale de 18 h 30 à Notre-Dame de Paris — etc.<sup>49</sup>.

On touche aussi par ce biais au rapport de l'orgue aux aspects processionnels, qui vont parfois le conduire à remplir un rôle protocolaire : on se contente de mentionner les cortèges de mariage. Cependant la possibilité d'une dérive de l'enveloppe cérémonielle existe. Car il arrive qu'une logique de production aboutisse à des effets contraires. Ainsi, c'est parce que l'orgue est en rapport avec le cérémoniel, avec la qualification des actions et des objets, qu'il en vient parfois à orienter vers le profane, à devenir un instrument de strict apparat et de décorum. Pour lorgner du côté de

49. Dans le prolongement de ce point, nous citons les quelques lignes suivantes ; elles en donnent, nous semble-t-il, un éclairage supplémentaire : « Et que dire, dans nos liturgies, des transitions non accomplies parce que trop hâtives, ou trop lentes, ou trop monotones ; de ces mains d'organistes maintenant inertes sur le clavier, des accords conclusifs interminables, au risque d'asphyxier la brillance d'un plein-jeu, ou la responsorialité d'une large alternance. A l'inverse, que de célébrants n'ayant pas entendu ce qui s'est joué ou chanté et reprenant leur ton et leur propos, comme si rien ne s'était passé. » Jean-Yves HAMELINE, *La Maison-Dieu*, 169, art. cit., p. 115.

l'histoire, on trouve une illustration de ce risque au siècle dernier, lorsque la messe avec orgue correspondait à la « messe des riches » ; l'orgue remplissait alors une fonction de signal mondain, de distinction entre la messe des riches et la messe des pauvres. Les « riches » faisaient alors participer l'orgue d'une manière qui approchait les leurs propres, entraînant une dérive de la *sollemnitas*, de la dignité, si caractéristiques de la fonction de l'instrument.

### *L'impact de la facture d'orgues*

On ne peut passer sous silence, tandis que l'on traite du rôle de l'orgue dans la constitution de la scène rituelle, l'enjeu éminent de l'harmonisation de l'instrument, et par voie de conséquence la responsabilité même de l'harmoniste qui, dans l'ultime étape de la construction d'un orgue, imprime à celui-ci son caractère et son intensité, autrement dit les conditions de sa correcte audibilité, ce qui permettra que ce que l'on entendra de l'orgue, à quelque intensité qu'il se produise, participe ou non à l'installation des auditeurs — dans notre cas, les croyants rassemblés pour célébrer — dans le site rituel, à la composition de la scène rituelle. L'harmonisation d'un orgue participe nettement à toute « l'écologie sonore de l'espace rituel » dont J.-Y. Hameline estimait, à propos d'autres aspects, qu'elle « mériterait parfois d'être réestimée<sup>50</sup> ». Ajoutons encore un mot, puisque nous touchons au domaine de la facture, pour rappeler combien le buffet de l'instrument n'a pas une stricte fonction esthétique, mais aussi une fonction acoustique. En réponse à une question qui lui était posée lors des « Quatrièmes Journées nationales de l'orgue », sur la timidité de ses recherches dans la conception de buffets contemporains, le facteur d'orgues Bernard Aubertin insistait, dans une argumentation qui comportait de nombreuses autres considérations :

50. Cf. *La Maison-Dieu*, 169, art. cit., p. 116.

Néanmoins, l'orgue a une structure interne qui répond à des lois harmoniques et des lois acoustiques ; ces lois ne peuvent pas être transgressées, à partir du moment où l'on veut des octaves pures ou des tempéraments jouables<sup>51</sup>.

### *Les leçons d'un répertoire*

Nous désirons attirer l'attention sur les titres donnés à certaines pièces du répertoire d'orgue. Qu'il s'agisse de « litanies », de « cortège », « prière », « méditation », « entrée », « offertoire », « communion », « sortie », etc., n'est-on pas en présence de termes désignant des moments de la célébration, des attitudes, figures, postures suscitées au long de son déroulement, et appliqués métaphoriquement à des pièces du répertoire d'orgue ? On a là une trace de l'intégration de l'orgue dans l'action liturgique — dans un contexte où, paradoxalement, dans son expression, il est soumis à une dérive de la logique cérémonielle. Si ce fait apparaît dans les pièces du répertoire liturgique prioritairement — on n'en sera pas surpris — il ne lui est pas réservé pour autant<sup>52</sup>.

Au siècle dernier, avec les messes basses avec orgue<sup>53</sup>, on a fini par assister à la constitution d'un cérémonial de l'orgue,

51. *Actes des quatrièmees journées nationales de l'orgue*, Alsace, 8-12 mai 1991, Association régionale pour le développement de l'action musicale en Alsace, ARDAM Alsace - Strasbourg, 1991, p. 235.

Complétons avec ce jugement sans appel qu'on peut lire dans le *Guide pratique de l'orgue et de l'organiste*, Paris, CENAM, 1987 : après avoir rappelé, pour le buffet, les rôles de mélangeur, résonnateur (*sic*) et diffuseur, et un rôle de protection, vient la conclusion qui s'impose : « De ce fait, la construction d'un orgue sans buffet est aujourd'hui une hérésie qui ne peut émaner que de facteurs d'orgues ne connaissant pas assez les mécanismes de la propagation du son et des effets de l'acoustique » (p. 38).

52. Citons le cas de la « Prière » des *Six pièces pour grand orgue* de César Franck.

53. Il est difficile de dater avec exactitude l'origine de cette pratique dont il semble qu'elle soit liée, au départ, au développement des stations thermales (Vichy, Luchon...).

Lors de telles célébrations, où une large place était accordée à l'orgue dans un rôle de soliste, tandis que s'opère l'action liturgique, s'est établi un nouveau régime du rapport entre l'orgue et la liturgie.

avec une modélisation des interventions et une caractérisation très commune de ses interventions, en une « entrée » (pompeuse et solennelle), un « offertoire » (agréable), une « élévation » (sur les ondulants), une « communion » (plutôt pastorale et tendre) et une « sortie » (sur des contrastes à partir du grand chœur). On avait là finalement un véritable « ordinaire de la messe pour orgue », ce que reflètent par conséquent les titres d'œuvres du répertoire.

### L'intégrité de l'acte musical

La juste intégration de l'action musicale peut conduire la liturgie à un respect de l'intégrité de l'acte musical en tant qu'il participe à cette qualité du culte comme don, comme libéralité.

#### *Une véritable action culturelle*

On a relevé dans les propos de F. Espinasse, la pratique couramment admise à Saint-Séverin, qui consiste à laisser l'organiste achever ses interventions, la pièce d'offertoire<sup>54</sup> notamment. Dans cette situation, l'action musicale déborde en temps la stricte action liturgique en cours. Cette situation témoigne de la bonne conception que l'on peut avoir de l'action intégrante de l'orgue dans le déroulement de la liturgie, et atteste que la reconnaissance de la fonction hautement qualifiée et institutionnelle de l'orgue peut aller jusqu'à lui laisser le temps de mener à bien ses actions, quand elles sont conduites de manière sage et raisonnable évidemment. Il y

54. Dans le contexte qui nous retient, on concède à ce terme un caractère générique non une signification théologique. Aussi, bien que dans la suite de la réforme liturgique du dernier Concile, on s'efforce de rectifier cette désignation, et qu'il soit préférable de parler de « préparation des dons » (voir la « Présentation générale du missel romain », dans le *Missel romain*, Paris, Desclée - Mame, AELF, 1977, n° 49, p. 18). Nous maintiendrons pour notre part cette appellation.

a là une reconnaissance de la qualification de l'instrument, de la qualité de sa production, non seulement comme faste ou décor, mais comme véritable action culturelle.

L'exemple retenu nous suggère deux remarques. D'abord, nous pensons que l'on peut reconnaître à l'intervention musicale placée à l'offertoire la fonction symbolique de présenter le travail des hommes, sous une forme noble et accomplie, la forme artistique. Si l'on se souvient ensuite de ce que l'on a dit concernant la connaturalité entre l'acte musical et l'acte culturel, on sera porté à saisir le sens d'un morceau d'orgue comme pièce musicale à ce moment : tandis que l'on apporte les dons préparatoires à la célébration du mémorial de l'offrande du Christ à son Père, l'orgue, dans la qualité de son intervention *ex tempore*, rappelle que, tout simplement, les dons sont des dons.

#### *Une dimension « missionnaire »*

On songe ici aux amoureux du « roi des instruments », pas forcément guidés par le désir de vivre une célébration eucharistique, et qui se pressent à telle ou telle église, comme celle de Saint-Séverin — le témoignage de François Espinasse l'atteste — pour y entendre l'orgue, plus précisément à travers ses interventions en soliste. Nous estimons que leur présence mérite d'alimenter la réflexion des pasteurs afin que, sans dénaturer l'action liturgique ni la dissocier de l'action musicale, ils veillent à partager une juste conception de l'action intégrante de l'orgue qui les poussera au respect de cette intégrité de l'acte engagé. En écrivant cela, nous pensons à tel organiste qui, irrité par le coup de sonnette intempestif lui intimant l'ordre de s'arrêter, s'y soumet ni plus ni moins qu'en quittant pieds et mains des claviers : une attitude à laquelle se refuse Emmanuel Bellanger — et il n'est pas le seul — par respect de la musique, mais pourtant parfois excusable tant il peut être désagréable de se voir contrarié de la sorte au moment où l'on s'efforce d'accomplir au mieux la tâche que l'on s'est vu confier<sup>55</sup>.

55. Nous nous souvenons, entre autres, du témoignage de Marie-Louise Langlais : « Quand on joue une communion et que la sonnerie retentit

Ainsi, l'orgue a une dimension « missionnaire » : que de personnes attirées par lui dans une église, et qui n'y rentreraient pas sans cela ! Même si les intentions sont éloignées de la réalité du mystère célébré, s'il s'agit de satisfaire uniquement des goûts esthétiques, admettons que nul ne peut interdire à quiconque d'entrer dans une église pour ce seul motif. Mais dans la foi et la reconnaissance du travail de l'Esprit dans le cœur des hommes, rien n'empêche de penser qu'au-delà de cette motivation, il soit donné à tel ou tel de découvrir — progressivement ou instantanément... — le sens de la louange ou de la supplication présentées par l'instrument, et de rencontrer Celui auxquelles elles s'adressent.

### La mission culturelle de l'orgue

Nous venons de définir une mission de l'orgue. Or, si l'orgue est susceptible d'introduire quelque individu qui, sans cela, s'en tiendrait à l'écart, dans l'église — voire dans l'Eglise — on doit lui reconnaître aussi une mission culturelle<sup>56</sup>, de promotion du répertoire, plus spécialement du répertoire contemporain, et, à travers lui, de la musique contemporaine. Ce rôle, il le tient de sa situation privilégiée d'instrument public :

L'orgue dans une église n'a pas uniquement un rôle liturgique. De tous les instruments de musique, c'est le seul qui appartienne à tout un peuple, comme un monument public. Tous n'en jouent pas, mais tous peuvent l'écouter librement, dans un lieu accessible à tous, peut-être le seul lieu où existe aujourd'hui une pratique musicale vivante<sup>57</sup>.

“écoutez, fermez-la”, je regrette... Ça se fait encore, et même dans de “belles” églises.» Forum des orgues d'Ile-de-France, table ronde du 15 décembre à 14 h 45.

56. En abordant ce point, nous avons présentes à l'esprit les lignes introduisant cet article.

57. *Guide pratique de l'orgue et de l'organiste*, p. 85.

On a pu être sensible en outre à la présence de l'orgue au Salon international de musique classique, *Musicora* : stands des facteurs d'orgues, des

Nous rapprochons de ces lignes l'extrait suivant d'une intervention d'un participant aux Journées nationales de l'orgue organisées en Alsace, monsieur Thomann :

Ce n'est pas sans raison que l'orgue est le plus ancien, le plus mystérieux, le plus culturel des instruments ; non pas simplement comme machine musicale, complète et subtile, mais aussi comme moyen de promouvoir la culture dans nos villes et dans nos villages. Lorsqu'il n'y a plus d'orgue qui fonctionne dans un village avec une chorale autour, la culture au village est finie<sup>58</sup>.

### Le culte chrétien, lieu de haute musicalité

Dans une contribution à la table ronde rassemblant les intervenants du colloque ayant pour thème « Création musicale et musique liturgique aujourd'hui », qui s'est tenu à Lyon, en mai 1991, Jean-Yves Hameline s'exprimait ainsi :

Une précision. Je crois que la préparation du public, c'est la conjoncture liturgique elle-même quand elle est vraiment porteuse d'imagination, qu'elle porte vers quelque chose qui est à regarder, à recevoir comme une révélation. Voici un exemple personnel. J'ai entendu pour la première fois l'*Apparition de l'Eglise éternelle* de Messiaen alors que j'étais jeune. Mais c'était joué fort bien, dans le cadre merveilleux de la cathédrale, entre les Vêpres de la Toussaint et les Vêpres des morts qui suivaient habituellement ; c'était toujours joué là.

---

responsables de revues spécialisées, d'animateurs de festivals ou de concours ; mais aussi — fait significatif, nous semble-t-il — recours à des photos d'orgues, des programmes de concerts, pour illustrer le stand d'une municipalité, d'un département, d'une région, ou d'un conservatoire, comme si les instances organisatrices trouvaient en lui une « vitrine » de présentation accessible au public le plus large.

58. Cf. les Actes de ces journées, *op. cit.*, p. 111-112. Nous précisons que M. Thomann intègre dans sa réflexion la chorale.

Or on avait dans le cœur et dans l'oreille le grand "*placare Christe...*", toute la procession, la prédication du matin, toutes ces choses qui trottaient dans la tête. Je ne connaissais pas beaucoup la musique de Messiaen, c'était la première fois que je l'entendais, mais quand elle a surgi de la tribune du grand orgue, elle avait une telle consonnance (*sic*) avec tout ce qu'on avait entendu, avec le ton général des choses qui avaient été dites qu'elle donnait une orientation thématique que moi j'entends encore. C'était vraiment de l'ordre de la fulgurance pour quelqu'un qui n'était pas spécialement préparé. Je me souviens d'une personne revenant de la messe en me disant "j'ai entendu quelque chose ce matin, il faut que tu me dises ce qu'a joué l'organiste". C'était le *Banquet céleste* : l'émotion avait été intense pour qui, en musique ordinaire, n'écou- tait jamais au-delà de Massenet. Mais là, la liturgie elle-même, par une certaine puissance poétique, par le jeu des significa- tions, la circulation des humeurs, avait rendu cette musique parfaitement plausible. Nous avons tous entendu de merveil- leux organistes ne cédant rien sur la technicité et la haute gram- maire de leur langage musical dans des liturgies sans que cela fasse aucune difficulté pour les fidèles, quand précisément cette musique est dans l'axe même des potentialités que la litur- gie est en train de fournir. Je me souviens de Jean Boyer jouant trente secondes après un psaume, j'ai encore cela dans l'oreille. Ce sont des moments poétiques de fulgurance et c'est la litur- gie qui les rend possibles. Je crois qu'il faut renverser les cho- ses au sujet de l'art des organistes, car c'est peut-être dans nos églises qu'une certaine population qui n'écoute jamais de musique entend de la musique contemporaine. Il ne faut pas gémir, c'est le seul endroit<sup>59</sup>.

59. Actes du colloque « Création musicale et musique liturgique aujourd'hui », jeudi 23 mai 1991, Lyon, publiés dans le *Bulletin de l'Institut catholique* de Lyon, 99-100 (avril-septembre 1992), p. 90.

On retrouve dans ces lignes des accents déjà rencontrés : comme en musi- que, l'intérêt des variations vient de ce que chacune, dans son propre trai- tement, donne à entendre le thème, sous un jour différent et complé- mentaire ; à connaître le thème, on n'en apprécie que mieux les variations.

Ce commentaire, outre le fait qu'il situe notre question très justement<sup>60</sup>, soigne l'articulation *messe dominicale/célébration plus large/liturgie prise globalement*.

La présence d'une musique constituée et bien intégrée dans le déploiement liturgique peut devenir une manière extrêmement qualifiée d'entendre de la musique comme nulle part ailleurs. Le culte chrétien, par une grâce supplémentaire, est lui-même, en puissance, le lieu d'une haute musicalité. La musique n'a-t-elle pas besoin, au fond, du lieu cultuel pour développer ses virtualités les plus profondes ? On parlerait alors d'une *hospitalité* de la liturgie envers la musique.

### Esquisse d'une théologie du grand-plein-jeu<sup>61</sup>

Nous avons déjà insisté sur tout ce que porte en elle l'intervention de l'orgue au début de la célébration. Pièce écrite ou improvisée, ce moment est indéniablement essentiel, et il concourt à introduire autant, si ce n'est davantage, l'assemblée dans la célébration qu'à introduire la célébration elle-même, ce n'est plus à expliquer.

(...) c'est au moment où commence l'office que je fais entendre le grand-plein-jeu qui produit alors une impression de grandeur et de surprise. (...) Je fais très attention, aux premiers accents de l'office, parce que l'entrée est déterminante pour la suite. Elle *crée une ambiance dès le premier contact*<sup>62</sup>.

60. Nous considérons uniquement le répertoire contemporain. Cependant, on pourrait se demander tout autant quelle part l'orgue a contribué à apporter dans la redécouverte et la promotion récentes de l'interprétation de la musique classique et baroque : n'est-il pas largement impliqué à l'origine de ce renouveau ? Et les fidèles du dimanche n'en ont-ils pas été de ce fait les premiers bénéficiaires ?

Voir Michel CHAPUIS, *op. cit.*, p. 94-103.

Enfin, Messiaen n'est pas le seul à illustrer le point dont nous traitons ; J.-Y. Hameline cite aussi Jean Boyer ; on pense encore, pour aujourd'hui à Jean-Pierre Leguay (Notre-Dame de Paris), et à bien d'autres.

61. En abrégé : G.P.-J.

62. Michel CHAPUIS, *op. cit.*, p. 123-124. On rappelle que *Plein-Jeu* est précisément le titre de l'ouvrage issu de l'entretien accordé par Michel Chapuis à Claude Duchesneau.

### *La symbolique du grand-plein-jeu*

François Espinasse, organiste attaché à la même tribune, procède aussi de la sorte habituellement, recourant à cette merveilleuse ressource qu'est le G.P.-J. d'entrée. Et à relire les pages 121 à 123 de l'ouvrage de Michel Chapuis, on finit par partager l'enthousiasme de son auteur ; ce dernier y défend l'usage du G.P.-J. — « mélange de l'orgue par excellence, un mélange inimitable, hiératique, qui symbolise admirablement Dieu, l'Éternité... » — plus précisément du G.P.-J. d'entrée, en référence à une longue tradition qu'il estime devoir poursuivre « y compris à travers les fluctuations de la liturgie <sup>63</sup> ». Georges Beyron complète en écrivant :

Le plein-jeu, c'est plus encore, car il symbolise, par son admirable synthèse inimitable, la multitude des croyants qu'une même foi rassemble <sup>64</sup>.

Cette double symbolique du G.P.-J. est assurément l'illustration la plus adéquate de la dilatation de l'action liturgique et dans le temps et dans l'espace.

### *L'« être-là » et l'« être-ensemble »*

Lors d'un colloque organisé à l'Institut catholique de Paris les 21 et 22 mars 1991, portant sur « Le culte chrétien dans son espace de sensibilité », Jean-Yves Hameline a développé une présentation du « primat de l'être-là sur l'être-

63. Cette position n'est pas dénuée d'intérêt de la part d'un musicien de qualité qui, par ailleurs, ne refuse pas sa contribution au débat sur la musique liturgique actuelle, contribution qu'il apporte de manière constructive et en dehors de tout mépris, ce qui n'est pas le cas d'un bon nombre de ses collègues de la profession : c'est finalement l'ensemble constitué par les dernières pages du chapitre VI et celles de tout le chapitre VII dont on recommandera la lecture, à savoir les pages 131 à 162.

64. Georges BEYRON, *op. cit.*, p. 11. En ce qui concerne la facture, nous rappelons que le plein-jeu est un jeu de l'orgue constitué de plusieurs rangs de tuyaux : dans sa mise en œuvre matérielle, concrète, technique, par conséquent, il porte en lui cette réalité du rassemblement.

*ensemble*<sup>65</sup> ». Selon lui, il importe en priorité que dans le culte chrétien soient d'abord mis en présence (*in praesentia*) les éléments qui forment une signifiante et dont les personnes elles-mêmes présentes accepteront qu'ils exercent une certaine pression sur elles ; il contestait la pratique du chant d'entrée, quand elle consiste à faire dire aux membres de l'assemblée leur bonheur d'être ensemble alors que l'*être-là* (dans un lieu donné, pour une action clairement définie) n'est même pas encore constitué. On aura compris que ce que J.-Y. Hameline entend par l'« être-là » procède de la même démarche que celle qui le conduit à parler ailleurs de « site cérémoniel ».

Le G.P.-J., symbole de Dieu, de l'Éternel, et de la multitude des croyants rassemblés par une même foi, ne porte-t-il pas en lui l'expression et de l'*être-là* et de l'*être-ensemble*. C'est-à-dire : de l'*être-là* de Dieu, mais aussi de l'*être-là* en Dieu de chacun des membres présents. Et par ailleurs, il s'agit d'un être-là *in situ*. Car il faut prendre en compte cette autre dimension du G.P.-J. : sa dimension spatiale. Le G.P.-J. met en valeur un espace, qui le fait vibrer et qu'il fait vibrer ; à sa manière, l'éclat des mixtures souligne, complète, voire remplace, s'il fait nuit ou sombre, celui des vitraux, et il s'opère entre son et verre comme un mystérieux échange, une communion de *couleur* — le terme revient fréquemment dans la bouche d'organistes lorsqu'ils parlent de leur instrument, et souvent au sujet du plein-jeu<sup>66</sup> et de lumière. Avec un certain

65. Cf. J.-Y. HAMELINE, *La Maison-Dieu* 187, art. cit., p. 29. Italiques dans le texte. Pour une juste compréhension de cette dialectique, on pourra relire l'ensemble de l'article.

66. Voir : Michel CHAPUIS, *op. cit.*, p. 121.

Olivier Messiaen in Brigitte MASSIN, *Olivier Messiaen, une poétique du merveilleux* (coll. « De la musique »), Aix-en-Provence, Alinéa, 1989, p. 90 : « C'est mon amour des vitraux et des arcs-en-ciel, et peut-être aussi des mixtures de l'orgue qui m'a amené à écrire des grappes d'accords et des traits en triples notes. »

Bernard AUBERTIN dans les Actes des Quatrièmes journées nationales de l'orgue, *op. cit.*, p. 207 : « Les notions de sonorité, de couleurs sonores sont des notions impalpables qui sont l'émanation immatérielle de ce que le facteur d'orgue a fait de sa main — le tuyau fait à partir de feuille de métal, le buffet, les sommiers et les transmissions faits à partir de planche. »

lyrisme, N. Dufourcq vante la place de l'instrument qu'il estime la meilleure ; il recourt lui aussi à un vocabulaire qui a trait à la couleur :

Mais voici la situation privilégiée impartie à l'orgue, celle qui a pour elle la tradition et le bon sens. Au fond de la grande nef, et au revers du mur occidental, à mi-hauteur entre dalles et voûtes, l'instrument diffuse dans tout l'édifice des sons destinés à projeter comme une immense et invisible enveloppe : nuages "colorés" qui s'épandent par grandes nappes, circulent sous les voûtes majeures comme sous les voûtes des bas-côtés, et apportent à tous, serviteurs du culte et fidèles, la même atmosphère, la même "température", celle-là seule que pourra donner l'instrument situé à l'"origine" du monument, et dès lors susceptible d'en faire vibrer au même instant toutes les cellules. Au fond de la maîtresse nef, l'orgue n'exerce-t-il pas comme un mystérieux envoûtement sur l'édifice dont il est l'âme<sup>67</sup> ?

Admirable phénomène acoustique, le son du G.P.-J. de l'orgue, dans sa plénitude, vient souligner la présence d'un lieu, d'un vaisseau, d'un bâtiment ; lequel reçoit le son, le contient, le distribue et le canalise : parce que la musique est là, l'espace est habité, habillé, et le lieu se met à « parler » à son tour, à sonner, à résonner : le son est saisi par le lieu qu'il saisit.

Et lorsque la composition de l'assemblée conditionne le caractère que l'on va donner à l'instrument<sup>68</sup>, alors on ne peut que prendre acte d'une étroite connexion supplémentaire de *l'être-là* et de *l'être-ensemble*<sup>69</sup>.

67. Norbert DUFOURCQ, *L'Orgue* (coll. « Que sais-je ? », 276), Paris, Presses Universitaires de France, 1948 (4<sup>e</sup> éd. mise à jour : 1970), p. 10-11.

68. Cf. Michel CHAPUIS, *op. cit.*, p. 124.

69. Il y aurait à considérer les questions de la disposition de l'instrument, de l'acoustique du bâtiment, et du rapport de l'une à l'autre. Sur ces aspects, on trouvera quelques indications dans l'ouvrage de M. Chapuis aux pages 89, 94, et surtout 204-205, fort instructives.

Le *Guide pratique de l'orgue et de l'organiste*, dans le style tranché auquel il nous a habitués, spécifie que « La place de l'instrument dans l'édifice est très importante : le plus bel orgue du monde, s'il est mal placé, ou s'il n'a pas un espace suffisant pour sonner, donnera des résultats décevants et ne provoquera aucune émotion musicale » (p. 37).

*la Maison-Dieu, 198, 1994/2, 107-119*

par BIAN

### CONCLUSION

Dans le culte chrétien considéré comme *espace de sensibilité*, l'orgue peut se révéler une source de jaillissement *portée par et porteuse* de cette sensibilité. En tant qu'il sollicite avant tout l'ouïe, l'art musical, tel qu'il est engagé par l'orgue, ouvre à des dimensions — spatiale et temporelle — autres que celle de la simple matérialité de l'ensemble des objets du culte : quelque chose se joue alors de la phénoménologie de l'instrument, ce que traduit le terme de *couleur* appliqué à l'expression sonore. On pense à la place de l'orgue dans l'approche d'une poésie théologique. Ce sont autant d'aspects qui placent l'instrumentiste devant le champ, vaste et non moins attirant, de son intervention.

Pour finir, comment ne pas faire écho à ce vœu de l'organiste Michel Bouvard : « (...), il faut rétablir un dialogue véritable, générateur d'une compréhension mutuelle entre le clergé et les artistes <sup>70</sup> », pour autant qu'il se vérifie que ce dialogue ait été rompu...

François MARCHAL

### EXPOSÉ DES MOTIFS

1. La musique d'orgue suscite de nos jours l'intérêt d'un très vaste public. De nombreuses classes d'orgue, dans les différents conservatoires et instituts supérieurs, forment des musiciens

70. Michel BOUVARD, « Le métier d'organiste liturgique », *Guide de l'orgue et de l'organiste en Ile-de-France*, Paris, coédition Ariam Ile-de-France/CENAM, 1991, p. 51.