

LA RÉFLEXION POST-CONCILIAIRE SUR LE CHANT ET LA MUSIQUE DANS LA LITURGIE

Le renouveau.

S'il est vrai que la pratique devance habituellement la réflexion et finit par la provoquer, l'inverse demeure cependant tout aussi vrai, dans la mesure où cette réflexion reste fidèle à la réalité. C'est ainsi que, si la réforme liturgique, dans toutes ses composantes, a été d'abord le fruit d'une exigence pastorale, elle a été, en même temps, favorisée par des études approfondies. Elles ont d'abord permis les décisions conciliaires ; elles ont ensuite accompagné leur mise en œuvre, à la fois recueillant les données de l'expérience et relançant aussitôt le mouvement de recherche. Ceci apparaît de façon particulièrement évidente pour ce qui concerne la musique et le chant liturgiques.

Depuis dix ans, des évolutions décisives ont eu lieu en ce domaine¹. Ces années ont vu l'essor d'une réflexion nouvelle, dont les visées et les méthodes se font de plus en plus claires. Certains l'appellent « musicologie liturgique ». Peu importe le nom. Ce qui en constitue l'enjeu, et par là l'intérêt tout actuel, c'est son souci de saisir la signification véritable de tout événement sonore dans le culte chrétien. Loin de se cantonner dans une « défense et illustration de la musique d'église », elle tâche d'élargir son champ aux différents facteurs qui jouent dans l'action culturelle : parole/chant/musique, fonctions et formes, codes et langages, acteurs et assemblées, cultures, techniques, réalisations. Si elle est fille de la « praxis » historique et contemporaine, elle formule aussi des projets et suggère des hypothèses nouvelles. Elle vit de l'apport de l'histoire

1. Cf. J. GELINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, 1962, jusqu'aux apports récents des musicologues d'*Universa Laus* (Congrès d'Essen, septembre 1971).

et des autres sciences de l'homme. La théologie, la musicologie lui assurent le fondement indispensable. Elle réunit autour d'une même table des chercheurs et des pasteurs : souvent des hommes qui sont les deux à la fois. On peut en reconnaître la présence discrète dans les plus récents documents de l'Eglise au sujet de la musique². Alors qu'elle s'étale parfois au grand jour dans des sessions ou des revues d'intérêt pastoral³, elle préfère le plus souvent s'élaborer et confronter ses acquis au moyen de publications et de cours d'un niveau qualifié⁴.

Le Concile et ses répercussions.

L'étude de J. Gelineau, *Chant et musique dans le culte chrétien*⁵, antérieure d'un an et demi à la Constitution conciliaire sur la liturgie (1963), ouvre une voie nouvelle. D'autres auteurs ont pris parti dans cette même direction⁶. Certaines de ces remarques fondamentales se retrouvent dans le texte conciliaire. L'étude du rapport entre les fonctions rituelles et les formes musicales constitue le cœur de cet ouvrage. Elle renvoie constamment à l'histoire musicale et liturgique, mais dans le seul but de retrouver le sens de chaque action sonore dans le culte. Les différentes mises en œuvre, dont témoigne la tradition, sont examinées sous cet angle. Autrement dit, le répertoire — surtout occidental — est resitué dans le contexte de la célébration, et du même coup relativisé en fonction de son aptitude à s'y intégrer. C'est ainsi que les essais plus récents sont également pris en considération. La tâche du compositeur est redéfinie à partir de l'art liturgique, essentiellement opératif, qui se veut au service de la communauté célébrante. Chant et musique, loin d'être l'exploit de quelques génies isolés, essaient avant tout de devenir un signe du mystère chrétien.

Un virage important est ainsi amorcé : l'Eglise n'a point besoin de célébrer un répertoire musical, tout vénérable

2. Chap. 6 de la Constitution sur la Liturgie ; Instruction du 5 mars 1967.

3. Citons, parmi d'autres : *Eglise qui chante* (France), *Musik und Altar* (Allemagne), *Il Canto dell'Assemblea* (Italie).

4. Cf. dans ce numéro la notice sur l'Institut de Musique liturgique de Paris, p. 160.

5. Cf. note 1.

6. Cf. QUACK, HUCKE, HUIJBERS et l'ouvrage écrit en collaboration : *Musique sacrée et langue moderne*, Paris, 1964 (mais la date de ces écrits est de 1962/1963).

soit-il; elle célèbre son culte en s'exprimant dans les formes qui le réalisent le plus pleinement.

La promulgation de la Constitution liturgique a provoqué à son tour un approfondissement. Quant à la musique, l'affirmation centrale du Concile, coupant court à tout essai de définir a priori les éléments d'un sacré abstrait, demeure celle de l'article 112 : la musique « sera d'autant plus sainte qu'elle sera en connexion plus étroite avec l'action liturgique ». H. Hucke⁷ fait justement remarquer que le critère d'appréciation n'est plus ici purement esthétique, et que par conséquent aucun style n'est considéré de soi comme sacro-saint. « Explicitement, toutes les formes d'art véritable sont permises, à condition qu'elles accomplissent le *munus ministeriale*. La Constitution ne plaide nullement en faveur d'une pauvreté musicale (...) » (*ibid.*, p. 102).

Tous les commentateurs reconnaissent que le deuxième Concile du Vatican a proposé aux musiciens des tâches immenses, dont on ne pourra pas s'acquitter sans une longue période de travail sérieux. Trois problèmes retiennent surtout l'attention : quel sera le sort du répertoire traditionnel de musique sacrée (grégorien, polyphonie classique et néo-classique) ? De quelle manière rééquilibrer le partage des rôles dans le culte chanté (donc, surtout la tâche de la chorale) ? Comment faire face à la difficulté de créer un nouveau répertoire en langue vivante ? Problèmes typiques d'une période de transition, ils ne tardent pas pour autant à recevoir quelques amorces de solution, se frayant un chemin à travers des polémiques assez violentes et des réalisations parfois discutables.

C'est encore H. Hucke qui prend position de la manière la plus nette : « La question vitale pour la musique sacrée ne réside pas dans la conservation de son patrimoine à tout prix, mais bien en ce que chaque chant, tout morceau de musique retrouve sa fonction réelle dans la liturgie⁸. » Il ne craint pas d'affirmer que la plupart des chefs-d'œuvre du répertoire « sacré » furent composés aux siècles de décadence liturgique, c'est-à-dire aux époques où l'équilibre entre les différents facteurs d'une célébration n'était objectivement plus respecté.

Sur le problème des chorales, intimement lié au précédent, J. Gelineau⁹ souligne aussi que, loin d'être dépassés,

7. Dans *Musique sacrée, Concilium*, 2 (février 1965), pp. 101-119.

8. Dans l'article cité ci-dessus, p. 105.

9. *Dum supplicat et psallit ecclesia. Renouveau du chant et tradition. Le rôle des chorales* : dans le même numéro de *Concilium*, pp. 57-62.

les chœurs d'église se voient attribuer une tâche de première importance. Entièrement au service de l'assemblée, ils assureront un soutien technique au chant commun, ils contribueront à une ambiance de fête, ils garderont les trésors du passé dans la mesure où ceux-ci peuvent répondre aux exigences d'une liturgie renouvelée.

Dans le même article, l'auteur met en relief combien l'opération de changer de langue demeure délicate : « Dans un bon chant, mots et mélodie doivent être si intimement ajustés qu'on ne peut changer la langue sans modifier la musique. (...) Celle-ci n'a pas par elle-même de contenu notionnel. Dans le signe "musique" l'information est très faible, mais l'expressivité très grande » (*ibid.*, p. 58). Le culte et la piété en seront forcément affectés. Des options différentes pourront être prises suivant la nature des chants en question : plus proches des anciennes formules récitatives pour ce qui est du chant des ministres ; plus libres, et par là plus difficile à réinventer, en ce qui concerne les chants de l'assemblée.

La tendance générale¹⁰ dans ces premières réactions au Concile est donc à l'analyse et à la prospection face aux changements, que l'on pressent étendus et profonds. Certaines préoccupations dominent la scène et peuvent expliquer en partie les prises de position de ceux qui, à l'époque, ont préféré la défense à l'ouïrance du *statu quo* et même du passé, à l'étude des problèmes nouveaux. Ceux qui ne s'y refusent pas, toutefois, s'inspirent surtout d'une conception « fonctionnelle » (opérative) de la musique liturgique. Seule, elle permet une analyse plus pertinente des formes et des répertoires.

Questions nouvelles, nouvelles réponses.

Au seuil de l'année 1966, la question fut relancée sous un mode différent : « La musique sacrée doit se rappeler le caractère de signe des genres et des formes musicales, et la liturgie doit de nouveau apprendre le langage chargé de signes de la musique¹¹. » La nouveauté consiste ici en une approche, que nous appellerions anthropologique, des

10. Cf. les nombreux auteurs dont H. HUCKE fait la revue dans *Concilium*, 2 (février 1965). Voir aussi *Le chant liturgique après Vatican II*, en collaboration, Paris, 1965.

11. Cf. H. HUCKE, *Musique sacrée et réforme liturgique*, dans *Concilium*, 12 (février 1966), pp. 47-67.

phénomènes musicaux : si nous employons des formes sonores dans le culte, il faut nous demander quelle est leur signification pour l'homme de notre siècle. On ne manie pas un outil sans savoir quel est son usage propre. On ne chante pas, on ne fait pas de musique dans la liturgie sans s'interroger sur le « fonctionnement » de ces moyens expressifs dans une assemblée de nos jours et issue de notre culture. Le signe liturgique ne peut pas faire l'économie de la signification humaine.

C'est ainsi que Hucke propose une série d'analyses très stimulantes. Celle, d'abord, de certaines techniques comme la « cantillation » (procédé verbo-mélodique qui permet de proclamer un texte), la lecture, la prière récitée, la prière chantée, la psalmodie, l'acclamation. Il essaie de cerner la signification qui se dégage de chacune d'elles du fait même qu'on les met en œuvre. Quant à leur utilisation dans la liturgie, l'auteur montre ce qu'elles engagent, et souligne le risque d'en employer certaines sans discernement. Il rappelle ensuite que « le langage parlé n'est pas une alternative au chant » (*ibid.*, p. 58) : ce qui s'oppose au chant, c'est l'écoute. Le chant nous fait abandonner notre langage à nous au profit d'un ton plus objectif et d'un temps plus long : aussi contribue-t-il puissamment à forger la communauté. Le chant nous sort du quotidien, il marque l'engagement, il est un des éléments de la fête : unanime, il nous fait dépasser les différences ; alterné, il souligne les rapports à l'intérieur du groupe. Il peut accompagner un rite (une procession) ou constituer lui-même un rite (une hymne). Si nous voulons éviter que la célébration liturgique perde de son sens, il nous faut recréer un contexte tel qu'à chaque fonction corresponde une forme expressive.

L'auteur conclut en affirmant que le véritable enjeu de la réforme liturgique est bien plus profond que le simple effort de retrouver le chant du peuple ou de créer un répertoire en langue vivante : il s'agit plutôt de redonner à chaque action rituelle — y compris celle qui passe par la musique et le chant — sa pleine valeur de signe opératif.

Cette manière d'aborder les problèmes n'est pas restée sans écho. L'année suivante, G. Stefani¹² publie *L'acclamation de tout un peuple* (Paris, 1967) qui, tout en reprenant certains points de vue du musicologue allemand, développe une conception plus intégrale de l'action sonore dans

12. Cet auteur avait déjà amorcé sa réflexion dans son article *Teologia della nuova musica. Aforismi*, dans *Il Convegno Musicale* 3-4 (1965), pp. 35-40.

le culte. La participation consciente à un rite se fait par des « gestes » : « Du point de vue du rite, le geste est son aspect opératif, son signe et son instrument. (...) Le geste est à l'origine du langage comme la parole est à l'origine de la langue (...), il est le langage à l'état natif » (pp. 10-11). Or, « les problèmes d'expression dans la liturgie sont, à la racine, les mêmes que ceux de l'art musical contemporain : des problèmes de communication. (...) Pour faire un geste expressif et ensuite un langage, il faut une communauté disponible à la communication et un certain accord sur certains contenus de fond » (p. 12) : c'est bien cela qui se vérifie normalement dans une assemblée chrétienne. Stefani reprend l'analyse des actions sonores du culte en les classant selon quelques types fondamentaux de « rites-gestes » : proclamation, acclamation, prière chorale, chant, musique ; ces catégories correspondent aux comportements essentiels du croyant dans la célébration. L'attention est donc portée là où l'acte musical prend sa source, en évitant la loupe plus ou moins déformante des genres musicaux historiques. L'apport des sciences humaines est ici déjà bien visible et ne manquera pas de produire d'autres fruits. On en entrevoit aisément les conséquences sur le plan pastoral, là où une recherche trop empirique, ou bien trop exclusivement historicisante, ne peut que mener à une impasse.

La communication : approches sémiologiques.

Avant de suivre les développements issus de ces recherches, signalons deux études importantes : l'une de B. Huijbers (*L'art du peuple célébrant*) et l'autre de J. Y. Hameline (*L'art de la chorale*)¹³. Le premier met en avant la notion de musique « élémentaire » chère à C. Orff, pour montrer comment un chant bâti sur des éléments simples et sur certaines structures fondamentales est apte à devenir un vrai chant d'assemblée : c'est l'une des voies à essayer pour dégager un langage de base convenant à des assemblées aussi pluralistes que les nôtres¹⁴.

Le second montre les multiples fonctions que peut assumer un « groupe dans le groupe » (chorale dans l'assemblée) : encadrement perceptif, différenciation active, expres-

13. Dans *La tâche musicale des acteurs de la célébration*, en collaboration, Paris, 1967.

14. Cf. STEFANI, *op. cit.*, p. 116.

sion et création. C'est ainsi que les chœurs retrouvent leur place dans l'assemblée, ce « système solidaire où chacun des éléments a son rôle à jouer » (*ibid.*, p. 163).

En 1968 la revue *Eglise qui chante* consacre un numéro à la communication dans l'assemblée liturgique¹⁵. Tout y est orienté à la recherche du « sens » : cela n'est possible que par un contexte qui permette à tout geste rituel de « passer ». Des applications immédiates aux événements musicaux sont faites là où les auteurs s'interrogent sur « ce qui brouille ou fausse la communication » : « L'expérience montre qu'il faut d'abord chercher pour chaque élément, dans son contexte propre (rituel et humain), la forme la plus significative » (p. 24).

Stefani a continué, pour sa part, à développer certaines de ses propositions : nous retiendrons, de sa *Musicologia liturgica* (Rome, 1968), surtout la formule « régie sonore de la célébration ». Cela implique que l'on prête attention à tous les aspects sonores de la liturgie, qui n'ont pas à être jugés plus ou moins « beaux », mais, en tant que signes, plus ou moins signifiants. Quels que soient les genres de musique — ou de bruitage — qu'on utilise, c'est à la cohésion de l'ensemble et à la justesse de chaque partie qu'il faudra d'abord veiller.

Dans son étude *La liturgie a-t-elle encore besoin de la musique ?*¹⁶ il rappelle avec vigueur la nature toute relative et instable des produits culturels, donc du chant et de la musique. Il plaide pour un retour aux formes musicales plus populaires, car « l'art est la cristallisation du geste, comme la solennité est la cristallisation de la fête » (*ibid.*, p. 66). Il met en relief la différence qui existe entre les divers types d'écoute musicale : distraite (par rapport à une musique de fond), indirecte (quand le son accompagne une image ou une action), directe : cette dernière, quoique soumise aujourd'hui aux effets indéniables du pluralisme culturel, ressent d'emblée un certain répertoire comme « d'église ». Mais alors, si une musique n'est plus qu'un simple signal du « sacré », son rôle liturgique est terminé.

15. N° 87-88 (juin 1968), rédigé par J.-Y. HAMELINE, D. HAMELINE, avec la collaboration de J. GELINEAU et E. AMORY.

16. Dans *Concilium*, 42 (février 1969) 63-73. Cf. aussi, du même auteur, les chapitres consacrés au chant et aux instruments dans J. GELINEAU et collaborateurs, *Dans vos assemblées*, Paris, 1971, 199-217 et 225-228.

Le même auteur aborde à nouveau ces thèmes dans *Communications sonores dans la liturgie* (Paris, 1969), mais en empruntant de façon systématique l'outillage de la sémiologie. Aussi reprend-il l'analyse de la parole, du chant et de la musique à partir des fonctions du langage, dans la ligne d'un Jakobson. L'intérêt de ce point de vue est que les fonctions rituelles se précisent et le choix des formes est mieux orienté : nous sommes loin de la position purement historique des problèmes, puisque nous disposons d'instruments de recherche en prise directe sur l'expérience actuelle.

Création, musique et temps présent¹⁷.

L'expérience de la réforme liturgique avait entre-temps suscité d'autres interrogations, voire des perplexités. On avait voulu réformer des rites « déformés » : mais, une fois l'opération accomplie, est-ce que cela « fonctionne » vraiment ? Certaines formes liturgiques et musicales montrent qu'elles n'appartiennent plus à notre culture (occidentale) ; d'autres par contre, étrangères à la liturgie actuelle, semblent assurer une bonne communication dans le groupe, surtout chez des jeunes. La tension entre l'exigence de spontanéité, le refus du conventionnel, d'un côté, et la référence historique, la force « instituante » du rite et du répertoire, de l'autre, paraît conduire à une dangereuse impasse.

Un auteur, essayant de tirer au clair ces problèmes, rappelle¹⁸ d'abord la fonction du symbole liturgique, qui est celle de mener plus loin que l'expérience religieuse immédiate, sans être pourtant toujours à l'abri du formalisme. L'auteur montre ensuite l'utilité d'avoir des « modèles opérationnels », c'est-à-dire des schèmes formels intermédiaires entre la pure improvisation et l'œuvre toute faite. S'il est vrai que trop souvent l'œuvre musicale a fini par supplanter l'acte de prier en chantant, il est évident que seule une structure souple peut restituer au geste personnel une véritable spontanéité, sans pour autant tomber dans les aléas

17. Pour une vue d'ensemble des réalisations musicales récentes, voir le compte rendu de E. QUACK sur la *Rassegna internazionale di musiche liturgiche*, Turin, 1969, dans *Concilium*, 52 (février 1970), pp. 151-154 ; pour plus de détails voir *Il Canto dell'Assemblea* (Turin), n° 18-19 (1969).

18. Cf. J. GELINEAU, *Va-t-on vers des formes nouvelles dans le chant et la musique liturgiques ?* dans *Concilium*, 52 (février 1970), pp. 37-46.

d'une invention momentanée. Ainsi, une formule de psalmodie, un schéma de chant d'assemblée, un type d'intervention instrumentale, peuvent être pris comme points de référence et adaptés selon les situations. « La forme musicale se relativise et reste subordonnée à la totalité du geste rituel » (*ibid.*, p. 43). Au lieu de remplacer un répertoire traditionnel par du folklore ou par de la musique contemporaine à tout prix, la voie la plus réaliste sera celle d'une expérimentation contrôlée, avec un minimum de garanties : maîtrise technique, discernement collectif après coup. D'autant plus que l'œuvre musicale a généralement moins de poids réel que l'impression globale qu'en reçoit l'auditeur ou l'utilisateur, placé dans une situation donnée (notion de *sound*).

Il faut mentionner une dernière approche, qui évoque la musique " rituelle " ¹⁹. Toute exécution musicale comporte quelque chose de rituel, mais aussi tout rite implique un commencement de musique. La véritable musique liturgique est rituelle en ce sens qu'elle ne peut exister qu'intégrée dans un rite, puisqu'il y a des rites qu'on ne peut accomplir qu'avec musique. L'auteur montre ce que serait une liturgie dépouillée de tout apport musical : plus d'acclamations, plus de dialogues ni de psaumes ni de chants responsoriaux, plus d'hymnes, plus de fête ni d'éclat. D'autres rites et gestes collectifs (processions, rassemblements) seraient privés d'un cadre sonore qui renforce leur signification. Tout dans la liturgie échappe à une visée utilitaire, tout y est gratuit, poétique, et renvoie à un au-delà : or, cela ne va pas sans musique. Mais celle-ci, « tout comme le rite, peut être dangereuse, car elle risque d'aliéner l'homme par sa fascination. C'est pourquoi il faut sans cesse veiller à ce que son emploi reste accessible », transparent, communicatif, « reconnaissable comme signe de l'homme ».

Pour terminer, signalons encore deux questions qui ont récemment retenu l'attention des chercheurs : la musique « des jeunes », et la *musica ex machina*.

Quant à la première ²⁰, elle fit d'abord son entrée comme

19. Cf. B. HUIJBERS, *Musique rituelle* ; texte lu au Congrès *Universa Laus* d'Essen, septembre 1971 (publication prochaine).

20. Cf. *Il Canto dell'Assemblea*, 17 (1969) : l'ensemble du numéro. H. HUCKE, *Jazz et folk music dans la liturgie*, *Concilium*, 42 (février 1969), pp. 123-152 ; M. WACKENHEIM, *Le rythme, un intrus dans l'église ?* Lyon, 1970 ; E. GRANGE, *Chanter Dieu aujourd'hui avec les rythmes de notre temps*, Paris, 1969. On trouvera ci-dessous, les recensions de ces deux ouvrages.

« jazz à l'église », « musique rythmée », etc. Une réflexion plus attentive a montré qu'il s'agit avant tout d'un phénomène de type sociologique : c'est toute une génération (les jeunes) qui communique en parlant — même dans le culte — un langage qui lui est propre et qui représente une nouvelle culture musicale, à la fois « populaire » et savante. Il est souhaitable que cette musique ne se fixe pas, une fois encore, en un répertoire intangible, mais reste ouverte à toutes les exigences de la célébration. Cependant, on ne voit pas d'après quels principes il faudrait la bannir de la liturgie. Bien au contraire, elle se prête admirablement à exprimer certaines situations rituelles (acclamations, alternances) que d'autres styles ont du mal à assumer : ceci grâce à l'emploi d'une vocalité et d'un jeu instrumental plus liés à la pulsation rythmique.

La seconde question concerne l'utilisation de la musique produite par des sources électro-acoustiques (amplificateurs, disques et bandes magnétiques, générateurs électroniques, computers). C'est à G. Stefani que nous devons, une fois de plus, d'avoir abordé le problème²¹ : il est clair actuellement que cette musique ne doit pas être considérée comme un produit de la machine (!), mais bien comme celui de l'homme, puisqu'elle entre de plein droit dans la sphère de la composition et de l'interprétation. Les événements musicaux de la liturgie sont en effet, pour la plupart, l'action personnelle de ceux qui célèbrent (ministres, chantres, instrumentistes, assemblée). Cependant, dans la mesure où il y a, dans le culte, non seulement un temps pour chanter, mais aussi un temps pour écouter, la production sonore n'entre pas toujours de façon immédiate dans le symbole liturgique. Il est donc indifférent que la source musicale soit personnelle (chantre, instrumentiste) ou « artificielle ». De plus, cette source présente l'avantage de ne pas attirer directement l'attention, favorisant ainsi les relations « latérales » (réciproques) entre les membres de l'assemblée célébrante. L'intervention de l'instrument électro-acoustique peut être ressentie comme contestataire par rapport aux habitudes musicales de l'assemblée, ce qui n'est pas sans avoir une certaine fonction d'éveil, à condition d'en maîtriser les effets.

21. *Musica elettronica e liturgia*, dans *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 5 (1969), pp. 934-941 ; *La « musica ex machina » dans la liturgie*, texte lu au Congrès *Universa Laus*, cité ci-dessus.



Le renouveau de la réflexion musicologique avait été amorcé par une analyse portant sur les fonctions et les formes. Il s'est poursuivi grâce à l'apport des sciences humaines, notamment celles de la communication. La recherche s'affronte actuellement aux problèmes posés par les nouveaux moyens d'expression, par les formes issues d'une nouvelle culture musicale et par l'éclosion d'une spontanéité déritualisante. Elle a partie liée avec l'évolution générale du culte et de la communication sonore. Une fois définitivement enterré le mythe d'un répertoire a priori sacré et normatif, elle peut poursuivre sa tâche aujourd'hui grâce à une méthode dégagée de faux présupposés et mieux accordée à la nature du culte chrétien.

EUGENIO COSTA, s. j.