

La Maison-Dieu, 199, 1994/3, 13-28

Jean-Yves HAMELINE

POUR UN CÉRÉMONIAL DU CHANT

DANS un article précédent de *La Maison-Dieu*¹, nous avons déploré un certain « déficit cérémoniel » de nos célébrations. Nous voudrions prolonger ici cette réflexion en prenant cette fois pour objet nos pratiques de chant, principalement dans la célébration de l'Eucharistie².

Notre point de vue peut s'énoncer facilement : nous nous demandons s'il ne serait pas souhaitable de restituer à un certain nombre de nos actions de chant une forme et une logique véritablement cérémonielles, qui puissent, au prix d'une réalisation la plupart du temps très simple, leur redonner la vivacité de sens et la musicalité fondamentale qui leur font si souvent défaut.

Comme nous avons cru utile de le faire remarquer dans notre article antérieur, il n'est jamais sage de faire l'indifférent vis-à-vis de la dimension cérémonielle des actes liturgiques. Toute réalisation pratique apportée à leur mise en œuvre engage nécessairement par elle-même, que nous le voulions

1. J.-Y. HAMELINE, « Observations sur nos manières de célébrer », *La Maison-Dieu*, 192, 1992, 7-24.

2. Sur le rôle de l'orgue, on lira Fr. MARCHAL, « La participation de l'organiste à la liturgie », *La Maison-Dieu*, 198, 1994/2, 71-105.

ou non, une dimension comportementale, relationnelle, identificatoire. Faute de l'avoir suffisamment mise à l'épreuve, nous avons souvent laissé nos manières de célébrer se prendre dans un petit monde très prégnant de routines, d'habitudes, de modèles intonatoires et attitudeux fondés le plus souvent sur des données très subjectives, qui n'ont la plupart du temps jamais fait l'objet d'une solide évaluation³.

Nous aimerions, sur le point que nous avons dit, contribuer quelque peu à rafraîchir nos conceptions, voire notre piété liturgique.

Il est clair toutefois que cette remise en évidence de la forme cérémonielle de certaines actions de chant dans la célébration de la messe ne dit pas le dernier mot de la musique et de l'expression chantée dans l'exercice du culte chrétien.

Le chant en deçà et au-delà du cérémonial

Dans la tradition chrétienne, le chant cultuel relève primordialement de la confession de bouche, telle que l'exprime une fois pour toutes l'Épître aux Romains (10, 8-10). Ici se fonde toute théologie de la voix de l'Église en ses assemblées, voix sainte et sacrée en elle-même, par l'ordination baptismale des *christifideles* et non pas par le biais d'un usage ou d'une convenance comme dans l'expression équivoque de « musique sacrée ». De cette *vox ecclesiae* il est facile dès lors de comprendre la portée eschatologique ou la fonction « édifiante », au sens paulinien du terme. L'hymne, par sa logique de déploiement autonome et plénier du chant en tant que chant, en est comme une icône sonore, *fidei canora confessio*, et la « présence » du Loué n'est pas à chercher ailleurs que dans le déploiement même du chantable de son Nom.

La dimension hymnodique du christianisme naissant reste toujours rétrospectivement impressionnante. Il est souve-

3. À titre d'exemple, on peut se demander à la suite de quelles déterminations jamais vraiment explicitées a pu se généraliser en tant de lieux, la pratique routinière de l'alternance entre le prêtre et les fidèles pour l'hymne *Gloire à Dieu* ou pour la profession de foi du *Je crois en un seul Dieu* ?

rainement important qu'elle demeure vive et forte comme lieu d'engendrement poétique où se conjuguent les *nova* et les *vetera*. Il n'est pas impossible d'imaginer des synaxes chrétiennes uniquement adonnées à cet art. Et l'ancienne pratique des orgues, dans l'ouverture et l'alternance des hymnes, se situait délibérément sur cet axe, dont elle confirmait la portée et l'éclat, tout en se découvrant elle-même dans son essence peut-être la plus pure.

Toutefois, la pratique du Psautier davidique et le développement du cérémonial de la messe allaient amener les actions de chant vers d'autres registres de l'expérience et de l'édification de l'Eglise célébrante.

L'effet moral de la psalmodie

C'est ainsi qu'on verra la tradition des Pères dépasser la méfiance vis-à-vis de certaines déviations de l'art musical, héritée de Platon, par la prise en considération de l'aspect exerciciel, voire ascétique et moral, du chant des psaumes, et, comme on le constate clairement chez St Augustin ou St Basile, par une conception « impressive » de la psalmodie et de la lyrique psalmique, où le lien actif et sensible de la bouche, de l'oreille et du cœur est censé aboutir à la « componction », levée, tendre ou violente, des résistances et des opacités de l'âme croyante. La mise en œuvre musicale du psaume aux lectures de la messe, dont on ne redira jamais assez la spécificité, ne connaît guère de prise au sérieux plus impressionnante, dans son aspect de commentaire direct s'autorisant du chant lui-même, que les *Enarrationes* de St Augustin.

Le cérémonial et son déploiement figuratif

Par la suite, le déploiement des liturgies dans les espaces basilicaux ou monastiques, en particulier dans leur relecture franque, ne liera pas seulement les actes de chant à l'apparat d'un appareil ecclésiastique croissant, et à son étiquette, comme on en voit des témoignages au *Liber Pontificalis*, ou aux *Ordines Romani* ; il devra permettre d'y introduire des

configurations d'actions et d'acteurs capables de conduire vers une appropriation pieuse et émerveillée des saints mystères. La lecture de l'*Ordo missae* dont le *Liber Officialis* d'Amalraire donne un témoignage, ou le simple commentaire des chants de la messe qu'Aurélien de Réomé glisse dans sa *Musica Disciplina* quelques années après, peuvent, en dépit de la dérive allégorisante que le premier nommé développera, apparaître comme une conscience aiguë de la portée figurale du cérémonial de la messe, et, plus d'une fois, pourrait, à propos d'une scène rituelle, nous mettre sur la voie d'une simple et riche signification.

Dissociation cérémonielle

La situation paradoxale engendrée par la coexistence de la messe basse et de la messe solennelle et l'inversion de priorité consacrée par les Préliminaires du *Missale romanum* de 1570 en faveur de la *missa privata* sont choses bien connues. Le cas du bréviaire est encore plus marqué : la distinction observable dans le Missel entre *Rubriques générales*, décrivant les dispositions concernant la distribution légitime des actes et des textes liturgiques et *Ritus servandus*, qui, somme toute, en constituait comme le « cérémonial », y est devenue pratiquement impossible, sinon inutile. Un niveau zéro du cérémonial est atteint par le simple acte de lecture (pleinement et pieusement accompli), dans des circonstances qui peuvent même quelquefois rendre malséantes, ou gênantes, de rares attitudes ou cérémonies considérées comme simplement « louables » en dehors de la célébration *in choro*, laquelle relève seule et pleinement cette fois du cérémonial⁴.

Le texte, entre la lecture et l'action

Le rappel de ces dernières données, banales pour tout liturgiste, pourrait paraître inutile s'il n'était pas révélateur

4. C'est la position, entre autres, de L. STERCKY, dans son si renommé *Manuel de liturgie et cérémonial selon le rite romain...*, Paris, Gabalda, 16^e éd., 1935, tome I, p. 255.

d'un mouvement plus général des sociétés lettrées, tendant, dans les activités de culture, à réduire la part du déploiement extérieur d'une action significative, poétique, dramaturgique, musicale même, au profit d'une activité imaginative ou mentale plus individuelle, appropriation que l'on fut, évidemment, dès lors tenté de dire « intérieure », parce que plus conforme, sans doute, à la conception d'une proximité de soi à soi, telle qu'elle s'illustre dans le développement de la conscience individuelle. Dans un tel cadre, par rapport à « l'action du texte », à la constitution de son site logique et pratique, la lecture, que l'alphabétisation des temps modernes rendra de plus en plus silencieuse, du rang d'équivalent ou d'alternative passe au rang d'activité première et principale.

Même le théâtre

La théorie du théâtre et l'histoire moderne de la mise en scène théâtrale se heurteront perpétuellement à cette double polarisation : théâtre de texte ou théâtre d'action scénique. Déjà, Aristote avait lié l'essence de la tragédie à « l'imitation de personnages en action » (*Poétique*, VI, § i), posant par là même la pertinence de la représentation scénique, mais c'était pour faire remarquer tout aussitôt qu'une pièce de théâtre bien conçue et bien écrite pouvait *aussi* être lue avec plaisir et saisissement, que le « spectacle » comme tel étant étranger à l'art et à la poésie, la tragédie subsistait sans la représentation et sans les acteurs, et qu'on ne saurait confondre un poète avec un costumier⁵. À l'opposé, les observateurs des « civilisations orales » mettront souvent en évidence le fait qu'une action de communication poétique, de quelque genre qu'elle soit, n'y est guère séparable d'un cérémonial spécifique qui la rend plausible en établissant en un même dispositif spatial, postural, rythmique, l'émetteur et le récepteur⁶.

5. Voir André VEINSTEIN, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, « Bibl. d'Esthétique », 1955.

6. De l'œuvre abondante et majeure de Paul ZUMTHOR, citons seulement *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983.

Ainsi, on ne saurait parler, même à grands traits, de cérémonial du chant dans l'espace liturgique, sans avoir pris en compte, d'une part, l'ouverture d'un domaine musical, au moins potentiel, lié à la composante hymnodique de la tradition judéo-chrétienne, et, d'autre part, cette capacité de ce même art musical et des arts poétiques de se déployer autarciquement dans l'ordre de leur propre immanence (où sans doute vient se mirer, analogiquement, le sentiment d'immanence du lecteur ou de l'auditeur, sauf à se briser en cet intérieur même sur quelque diffraction mallarméenne !). Et ceci revient bien, d'une certaine façon, à considérer le chant et le déploiement propre de l'art musical comme un *facteur potentiel de décérémonialisation*.

Cette proposition resterait à fonder plus sûrement et à développer, même si l'histoire des pratiques musicales à l'église l'illustre avec clarté. Elle présente tout au moins l'avantage de nous préserver d'une vision trop naïve et de faire mesurer le prix qu'il faudra sans doute acquitter pour restituer à certains actes musicaux ce qu'ils recèlent de potentialités véritablement cérémonielles, pour constituer en site droit et « suffisamment plein » l'une ou l'autre figure de la liturgie eucharistique.

Toutefois, nous nous garderons bien de confondre un certain coefficient de « décérémonialisation », à quoi conduirait une certaine pratique extensive de l'art musical, avec une quelconque perte de portée religieuse ou d'expérience spirituelle. Nous avons affaire ici à deux logiques différentes. Mais il est tout à fait possible qu'une reprise en compte de la dimension proprement cérémonielle de certaines actions de chant, voire de musique instrumentale, vienne aussi conforter et réveiller leur portée spirituelle.

La musique entre deux pôles

On peut penser en effet qu'une pratique telle que l'art musical ne peut se réaliser qu'au prix d'une dialectique antagoniste entre un pôle de resserrement sur soi, sur ses virtualités combinatoires, où toute analogie tend à se réduire asymptotiquement.

tiquement à des formes de pur mouvement ou de pur plaisir, et un pôle de déploiement, de nature co-aptative, pourrait-on dire, où l'art tend à se saisir de tout ce qui lui ressemble au monde des structures et des pulsions, en analogie cette fois ouverte, pour en faire le bien et son bien (*ars bene modulandi*) : musique consonante au verbe, musiques du ballet, de la narration, de la berceuse ou de l'aubade, puisque l'heure vespérale ou matinale ne saurait en ce *site* et cette *occasion* manquer de pertinence. L'*ars bene modulandi* devient alors un art de la juste occasion, de la conjoncture gracieuse, à la recherche des musicalités porteuses que sont les cycles du temps, la composition des corps en mouvement, la *statio* où la figure s'enrichit de sa propre mémoire, la prononciation des noms divins, les narrations sacrées mille fois entendues, et la *vox ecclesiae*, dans son incidence, ici et maintenant, rassemblée autour des signes sacrés du Témoignage.

Retour du cérémonial

On devine que dans cette perspective de déploiement « poétique » du chant et de l'art musical, la composante cérémonielle, qui d'ailleurs peut être minime, car on ne saurait sans erreur la confondre avec la festivité ou la solennisation, s'impose comme nécessairement pertinente. Car elle tient souvent à peu de chose : une orientation, même esquissée, un juste dosage de la pression vocale, un *tempo* adéquatement varié, une « considération » suffisante pour la place des choses et des personnes et, peut-être, grâce suprême, une présence à soi quelque peu désencombrée.

Des formes du chant au cérémonial du chant

Beaucoup de beaux travaux produits dans les années soixante, et auxquels sont redevables la plupart des recherches menées par la suite, avaient remis en évidence les formes-actions du chant liturgique. Le P. Joseph Gelineau, après sa proposition dans le n° 33 de *La Maison-Dieu* (1^{er} trimestre 1953) d'une psaltique française méthodique et soigneusement

composée, avait dégagé, dans son ouvrage de 1962, avec beaucoup de netteté les axes majeurs d'une tradition des formes du chant chrétien. Ces travaux, auxquels leurs bénéficiaires, dont nous fûmes, purent joindre ceux de Gino Stefani, Helmut Hucke, ainsi que les contributions produites lors des premières rencontres de l'Association *Universa Laus*⁷, avaient abouti à une revalorisation à la fois pratique et conceptuelle de l'*actio canendi*, ainsi qu'un renouvellement des modèles compositionnels, inspiré par l'étude des différenciations formelles et fonctionnelles dont les répertoires de l'ancienne monodie liturgique avaient donné d'éclatantes réalisations⁸.

La fonction rituelle, les acteurs, le texte

Cette approche renouvelée des formes du chant liturgique postulait que l'organisation d'une action de chant devait relever de trois instances en interaction : la fonction rituelle, une distribution significative d'acteurs chantants et d'auditeurs, un texte, lui-même de structure simple ou complexe. Nous y ajouterions volontiers aujourd'hui, comme on le voit, la dimension proprement cérémonielle.

On voit d'emblée la riche portée analytique de cette modélisation. Et il est sans doute permis de regretter que ses fruits pratiques n'aient pas été plus abondants et savoureux.

7. J. GELINEAU, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, Editions Fleurus, coll. « Kinnor » 1, 1962. G. STEFANI, *L'Acclamation de tout un peuple*, Paris, Editions Fleurus, coll. « Kinnor » 7, 1967. Collectif, *Le Chant liturgique après Vatican II*, Paris, Editions Fleurus, coll. « Kinnor » 6, 1966.

8. Déjà Amédée GASTOUÉ, dans son *Cours de chant grégorien*, Paris, Editions de la Schola Cantorum, 1913, avait proposé une sorte de grammaire raisonnée des formes des chants liturgiques, succédant de loin au *Cours complet de plain-chant* d'Adrien DE LA FAGE, Paris, De Gaume, 1855, si remarquablement disposé, et précédant le classique ouvrage de dom E. FERRETTI, *Esthétique grégorienne*, Paris-Tournai, Desclée de Brouwer, 1938. Il peut être suggestif de remarquer que les études décisives de dom Jean CLAIRE, à Solesmes, sur la genèse des échelles du répertoire grégorien (*Revue grégorienne*, n^{os} 1-2, 3, 4-5, 6, 1963), avaient dans les mêmes moments renouvelé l'intérêt pour la « vie des formes », et n'ont pas été étrangères à la réalisation si remarquable des nouveaux « *Cantus in ordinis missae occurrentes* » du *Graduale romanum* de 1974.

Précarité de l'intégration cérémonielle

En effet, cette conception fonctionnelle de l'*actio canendi* se heurtait, nous semble-t-il, à deux tendances opposées : la première tenait au développement de plus en plus grand dans notre cadre de civilisation d'une pratique « décérémonialisante » de la musique, au sens où nous en avons parlé plus haut, et qui, au terme d'une évolution inexorable, paradoxalement mêlait écoute distraite et écoute absolue dans une généralisation technologique de la diffusion acoustique. La logique de ce type de diffusion consiste à penser privilégier l'exercice de l'ouïe en masquant autant que faire se peut les indices effectifs qui permettrait d'établir avec la source un rapport autre qu'instrumentalisé, donc tant soit peu relationnel, en lieu et en temps.

La musique enregistrée en est, on le devine, un exemple tendanciellement parfait, mais la technique de l'amplification sonore, qui modifie profondément la communauté de partage acoustique par une dissymétrie radicale entre émetteur et récepteur participe, on peut le penser, du même phénomène, sauf à être engagée elle-même dans la constitution du cérémonial, voire d'un hyper-cérémonial, comme on le voit dans les grandes industries du spectacle. Pour ce qui est de nous, qui, en dépit des avertissements de bons professionnels⁹, avons la plupart du temps laissé ce terrain en friche, on ne dira jamais assez à quel point l'usage non réfléchi, non méthodique, non différencié de ces techniques d'amplification a pu, dans beaucoup de nos liturgies, fâcheusement niveler et brouiller la logique des communications et des actions, et leur justesse théologique et ecclésiologique.

9. Nous pensons ici à la si juste expression de Philippe MALIDIN, au colloque de Pont-à-Mousson, en 1988, suivant laquelle « on ne sonorise pas une église, mais on sonorise une célébration », ce qui implique qu'on le fasse dans la modulation de son déroulement et la différenciation de ses sites acoustiques.

La solution indifférenciée du chant commun

Une seconde tendance pouvait également amener à ne guère prendre en considération les efforts de différenciation et d'imagination formelle contenus dans les études que nous avons citées, c'est la conception que beaucoup se faisaient d'une priorité à accorder dans le chant des assemblées liturgiques à une sociabilité immédiate très interactive, dont le modèle pouvait être la convivialité d'une réunion de conviction ou de prière, ou, dans un genre plus « cultivé » peut-être, la réunion chorale ou chantante. Nous avons dit à quel point cette conception pouvait correspondre et correspond sans doute encore à des attentes et des aspirations nombreuses, en matière de sociabilité religieuse. Une hymnodie, largement inspirée (mais à son insu, peut-être), des canons formels et de l'*ethos* de l'hymnodie revivaliste américaine, est en passe de constituer un répertoire universel.

Et sans doute y trouve-t-on quelques traits déterminants d'une logique active de l'hymne, qu'aurait ensemencée la balade à refrain avec sa grammaire harmonique familière, et, éventuellement, le *leadership* persuasif d'un chanteur exercé. Dans la mesure où la logique musicale de telles actions était claire, les réalisations suffisamment habiles, le moment bien pensé, elles ne pouvaient que contribuer à la différenciation des actions de chant dont nous avons assez dit l'importance, à la condition sans doute de conserver leur caractère d'action spécifique, et donc adroitement, et sans doute plus parcimonieusement, distribué. C'est malheureusement un peu l'inverse qui s'est produit : une pratique plutôt monotone du chant collectif, sans style et sans vraie définition musicale, n'a vu dans cette hymnodie qu'une réserve indifférenciée de « cantiques », dont la répartition, de caractère surtout thématique, au long d'une célébration, ne pouvait guère constituer un parcours pensé musicalement en tant que tel. Nous serions tentés, quant à nous, de nous en tenir à la règle d'une seule hymne par célébration eucharistique, après la Communion par exemple. Mais à condition de le faire *intégralement*, selon l'expression des anciens Maîtres, avec les meilleures chances données à un acte musical déployé pour

lui-même, où chant et piété se rejoignent, et que l'orgue, par exemple, encadre avec art. L'allure revivaliste comme touche de sensibilité non seulement n'est pas exclue mais peut être au contraire délibérément choisie, permettant ainsi à l'assemblée de rejoindre un courant hymnodique très universel, que quelques compositeurs et paroliers de langue française ont enrichi de réussites suffisantes pour prendre place avec bonheur dans la mémoire familière des fidèles.

A cette conception « interactive » du chant collectif, nous devons aussi sans doute la généralisation d'un modèle d'animation habituellement réduit à un agent sonorisé faisant face à l'assemblée des fidèles, qui, outre son activité chantante, lui fait parvenir des signaux gestuels empruntés à une grammaire, souvent malhabile, de direction de chœur. Dès les années de l'entre-deux-guerres, le Mouvement grégorien, si convaincu par les enseignements de St Pie X de la valeur du chant des fidèles, avait dans ses congrès et ses nombreux rassemblements familiarisé les neufs catholiques avec des leaders musicaux actifs et admirés : certains fils de St Benoit y avaient acquis une certaine renommée. Congrès eucharistiques, pèlerinages, mouvements de jeunesse ne s'étaient pas trouvés en reste pour conforter l'image de cette diaconie musicale. Il se fait un consensus aujourd'hui parmi un grand nombre de responsables liturgiques pour estimer que cette fonction, certainement précieuse, et quelquefois vraiment utile, ne peut être maintenue sans une révision soigneuse (et, bien sûr, bienveillante) de sa logique, de ses moyens, de ses effets indésirés. Une grande part de la décérémonialisation de nos actions de chant tient à un brouillage des orientations, des pressions sonores, des répartitions effectives des rôles chantants, dû à une mauvaise conception et à une inadéquate réalisation de ce service. C'est sans doute au prix d'une telle révision que pourront trouver une issue favorable les tentatives de recérémonialisation du chant dont nous allons parler¹⁰.

10. Voir Daniel HAMELINE, « La chorale liturgique, trente ans après Vatican II », *La Maison-Dieu*, 198, 1994/2, 7-47. En particulier p. 21-25.

Pour une prise en compte du cérémonial

Le terme « cérémonial » est employé ici, on l'a deviné, comme un instrument de pensée, emprunté aux disciplines anthropologiques. Mais, comme on le verra, on ne peut que l'enrichir en le confrontant avec l'expérience des cérémoniaires, codifiée dans les livres de cérémonies.

Dans une acception large, et raisonnablement indécise, le terme peut être employé pour désigner ce qui, à l'occasion d'un procès rituel, concerne les comportements qualifiés engagés dans la réalisation de ce procès, la manière en quelque sorte ou l'allure. Il ne faudrait pas pour autant confondre son contenu avec celui de l'adjectif français « cérémonieux », qui semble connoter seulement la pompe ou la solennisation. Ce peut être l'objet du cérémonial de prévoir, au contraire, la gradation de cet investissement de l'apparaître, voire de l'apparat, du plus simple au plus festif.

C'est au cérémonial qu'il revient aussi de régler la forme convenable à donner à certaines actions de nature triviale ou purement instrumentale, en rapport avec la dignité des choses, des personnes ou des circonstances.

Les anciens livres de cérémonies, dont le prototype reste pour toute l'époque moderne le *Caeremoniale Episcoporum* de 1600, abondaient, on le sait, en détails de ce type. Si la matérialité en est devenue caduque, la logique en demeure très instructive.

On y voit s'y développer, en rapport avec une conception « officielle » du chant, une étiquette des actions chantées en fonction de la hiérarchie des officiants. Cette étiquette aboutit à une cérémonialisation des conduites fonctionnelles, en particulier lors des pré-intonations, intonations, reprises : car la *rectio chori*, ou gouvernement du chœur, ne saurait en dépit de sa nécessité transformer le saint lieu en classe de musique ou en salle de concert. Il y va d'une certaine dignité générale. Les jours de solennité, c'est au grand-orgue qu'il revient d'imposer le ton du chœur (et pas seulement le ton de hauteur, mais en même temps le ton, comme allure et caractérisation) en touchant une première strophe ou un premier

verset de toute la richesse de son plein-jeu. Et pour un maître de chœur parisien d'Ancien Régime, devoir « prendre le son à la touche » est une misère qui déshonore et le chantre et le noble instrument.

D'un autre point de vue, le cérémonial codifiait de manière précise ce que l'on désignait par « cérémonies générales du chœur » : tenue du corps, ton de la voix, couverture du chef, révérences, inclinations, genuflexions, baisers, signes de croix dont les mises en œuvre punctuaient le déroulement de l'office et engageaient le corps des officiants dans la circulation des significations rituelles.

Le cérémonial accordait une grande importance à ce que l'on pourrait appeler le repérage (pouvant aller jusqu'à une véritable reconnaissance et salutation), des places, des personnes et des objets. Les prises de site y font toujours l'objet d'une conduite cérémonielle, même minime, réglant l'action en orientation, place, distance, solennité graduée d'investissement. Par ailleurs, la hiérarchie des fêtes pouvait parer, dans une certaine mesure, au risque toujours menaçant d'usure et de formalisme.

Le cérémonial et la « mise en site »

Nous sommes ainsi amenés à dégager plus précisément dans le cérémonial la *mise en site* d'un procès rituel, ou d'une action de communication, par un acte significatif de distribution et de reconnaissance des « places marquées » qui rende ce procès ou cette action possible et éventuellement heureuse. Comme nous le voyons, nous saisissons le cérémonial en cette instance processuelle où l'acte est centré sur sa *ratio significativa*, mais d'abord comme s'éclairant lui-même : l'étendue y devient un lieu, l'endroit une place, l'individu un officiant, le temps une durée « musicalisée », le son un indice de présence. On saisit l'importance de l'économie « posturale » en amont et en aval de cette topographie, pour la composition, c'est-à-dire la différenciation, *in praesentia*, des personnes et des choses, l'intégration des actions, la co-aptation des registres perceptifs : croisement de la voix, du regard, du toucher, de la proximité et de la distance. Dans une telle per-

spective, ce n'est pas le chant qui serait à la recherche d'un règlement postural plus ou moins favorable (à quoi, d'ailleurs, on se le demande !), mais le donné situationnel et postural qui, d'une certaine façon, précéderait, donnerait sens et figure, et surtout vocalité, et donc musicalité, à l'*actio canendi*. Il est clair, par exemple qu'un *Sanctus* chanté incliné, dans la *commemoratio* du chant des anges, comme « *ayant été entendu* », ne saurait être tonitrué, et peut-être n'a-t-il pas besoin d'une autre mélodie que celle du ton consacré de la Préface, pour être une musique simplement sublime. De même, la vocalité de l'*Alleluia* peut être, dans un tout autre registre, optimisée par la prise de site de deux chantres, jouant, à la vue du Livre des Évangiles, et comme intermédiaires entre le diacre et les fidèles, le rôle des *praecones*, annonçant les noces, comme le dit Amalaire. Les mêmes chantres pourraient d'ailleurs, en tant qu'ils comptent au nombre des *insignia musica*, rester à cette place pendant toute la durée de la lecture, et, celle-ci achevée, éventuellement reprendre l'acclamation répondue par tous les fidèles.

Dans ces exemples, qui, on le devine, ne sont donnés là qu'à titre d'illustration, nous voyons que le « cérémonial du chant » vise en premier lieu à établir l'intégration des chanteurs et de leur acte de chant dans une configuration active, qui donne sens et sensibilité à cet acte et par là même en optimise la production et la réception.

Car le son est de soi aveugle et potentiellement gros d'une inflation de puissance. Le cérémonial l'établit dans un site où il s'inscrit et se différencie dès le départ dans sa source posturale, corps parlant ou chantant, conçu dès lors non pas comme une expressivité, mais comme l'organon gracieux des échanges, des transits signifiants, des orientations ou des appels.

Le site et l'orientation

La première opération est de régler *le site* : l'orientation y est une donnée fondamentale. Elle n'exige pas nécessairement une uniformité physique mais au moins un réinvestissement des attitudes. Cette donnée est évidemment d'une sou-

veraine importance pour les actes formels que sont les prières, les doxologies, les anamnèses. On a vu que la prise de position de quelques chanteurs dans le sanctuaire avec orientation et attitude idoines peut transformer complètement le sens et la musicalité d'un *Kyrie*, d'un *Sanctus*, d'un *Agnus Dei*. On se rappelle le cérémonial du chant des litanies, répondues aux invocations des deux chantres, quelquefois deux enfants, à genoux symétriquement sur le sol du sanctuaire et tournés vers l'autel. Certains objets, dans le site, jouent un rôle déterminant dans cette mise en figure sensée de l'espace. Leur matérialité muette et leur poids de présence devraient suffire à jouer le rôle de ralentisseur et ramener l'illusion de puissance vocale à se confronter soudain à la vue des choses et des êtres, condition sans doute indispensable en la scène liturgique pour que l'acte musical atteigne ce registre secret du désir et de la pudeur, le plus musical de tous peut-être.

Les chants processionaux avaient fait l'objet de travaux importants. Sans doute faut-il distinguer des processions vraiment processionnantes et déambulatoires, et des prises de site un peu ou même beaucoup développées. Certaines prises de site ont connu autrefois des musicalisations spécifiques avec les *Conductus (ad Epistolam, ad Evangelium...)*. La procession des dons à l'offertoire peut être conçue comme la prise de site la plus concrète et la plus mystique qui soit : place y est faite à Dieu tel qu'il donne et se donne. Le chant, à la vue des choses, se déploie comme entre le visible des espèces et l'invisible du mystère entrevu par l'Église et attesté par le chant comme libéralité, allégresse pudique de qui se sait l'objet d'une générosité sans mérite. Le P. Joseph Gelineau, dans une récente parution de l'excellente revue *Choristes* (113, 1994, 2-3) fait un plaidoyer vibrant pour une recérémonialisation de ce processionnal en s'appuyant sur le paragraphe 50 de la Présentation générale du missel romain.

Conclusions

Nous affirmerons d'abord que l'art musical peut se déployer dans nos synaxes liturgiques selon les polarités diverses qui sont les siennes, hymnodie, art choral, musique instru-

mentale, en fonction de sa longue histoire et de nos mœurs, à condition que l'on sache toujours le plus clairement possible à quoi s'en tenir. Le chant oscillera toujours entre une logique de différenciation ou à l'inverse de dédifférenciation. Et, s'il charme il ne faut pas s'étonner qu'il tienne sous le charme et s'y tienne.

Nous plaidons seulement pour qu'un certain nombre d'actions de chant, voire d'actions musicales instrumentales, exploitent de manière plus volontaire, plus concertées, et surtout plus coordonnées entre elles tout au long de la célébration, les possibilités d'une véritable poétique cérémonielle.

Ces actions contiendront toujours une « figure » et seront la plupart du temps claires et simples (un petit garçon et une petite fille viennent chanter *Agneau de Dieu* en se tenant de chaque côté de l'autel, les mains ouvertes et en portant les yeux, le visage un peu incliné pour corriger toute arrogance, vers le rite de la fraction qui s'accomplit... il en résulte nécessairement un certain ton et une certaine couleur de la voix, et peut-être la grâce gratuite d'une « incidence » musicale, et de piété ; et quel bon organiste ne saisirait pas la musicalité de la chose pour la prolonger quelque peu de tout son art pendant la Communion !)

Ces actions ne sont pas liées à quelque surcroît de solennisation, mais au contraire font appel à l'imagination des formes élémentaires et des occasions communes. Leur logique d'action musicale, étant bien conçue à sa racine, peut permettre sur elles la greffe d'éléments musicaux plus complexes, et donc le rétablissement de la gradation de solennisation dans son vrai sens, pouvant alors faire cesser la situation fâcheuse où le ferial tend à se confondre avec le médiocre tandis que le festif sombre souvent dans le prétentieux.

Mais déjà, de petites assemblées, apparemment sans grands moyens, ont parfaitement compris qu'elles avaient là une chance unique de renouer avec une véritable poétique et piété liturgique.

Jean-Yves HAMELINE