

## MUSIQUE ET RITE EN INDE

**L'**HISTOIRE récente de la musique liturgique en Inde peut être divisée grosso modo en deux périodes : *avant et après* le Concile.

Pendant la première période, où la seule musique liturgique officielle était le chant grégorien et la polyphonie religieuse, on recourut, pour des célébrations paraliturgiques, à des hymnes et des cantiques écrits dans les langues nationales et mis en musique sur des mélodies locales. Lorsque, dans les pays de mission, fut ressentie la nécessité d'une adaptation liturgique, on mit en valeur la particulière convenance de la musique indienne à être utilisée dans la liturgie, parce qu'elle possédait, tout comme le chant grégorien, norme du moment, un caractère modal. Le mouvement en faveur d'une participation active des fidèles vit la création d'hymnes et de cantiques destinés à la célébration eucharistique. Cependant ils apparaissaient davantage comme des éléments accompagnateurs du rite, que comme partie intégrante de celui-ci. Le Concile de Vatican II, considérant la musique indienne comme l'expression naturelle de la Communauté priante de ce pays, l'admit dans la liturgie. On traduisit dans les différentes langues indiennes le commun et le propre de la messe, et l'on chercha à mettre en musique indienne toutes les parties habituellement chantées dans le rite romain.

### DEUX PROBLÈMES PRINCIPAUX

#### **Les textes liturgiques.**

Le principal problème par rapport aux textes liturgiques vient du fait qu'il ne semble guère exister de tradition dans les langues indiennes pour le chant ou la psalmodie de textes en prose. La littérature en prose ne compte que peu de siècles, même dans

les langues indiennes plus anciennes. Dès lors, tous les textes scripturaires indiens susceptibles d'être utilisés dans la prière publique sont en vers.

On imagine aisément le désarroi du musicien recevant en une prose grossière la traduction du *Gloria*, du *Credo* et du *Sanctus* ! Le problème est encore plus aigu quand il s'agit des psaumes dont l'utilisation est si fréquente et si importantes dans la liturgie. Faut-il les traduire en prose ou en vers ? Le rythme basé sur l'accent, comme dans la psalmodie de Gelineau, rythme qui semble si bien convenir aux langues européennes, et qui confère une sorte de structure même à un texte en prose, ne s'adapte absolument pas aux langues indiennes, dont l'accent rythmique est plutôt d'ordre tonal. On a résolu ces problèmes de différentes manières, par exemple, en conservant en prose certains textes comme l'*Exultet*, les préfaces de la messe, etc. En général, on a adopté un rythme mesuré pour les psaumes, bien que le recours à la psalmodie du type Gelineau et même aux tons grégoriens, pour des textes en prose, ne soient pas ignorés. Il n'est certes guère aisé de se prononcer sur la qualité musicale de ces tentatives. En effet, il se peut, par exemple, que bien des mélodies admises et admirées par des oreilles accoutumées au texte latin original exécuté en grégorien, sonnent de manière bizarre et même choquante aux oreilles d'un auditeur indien, quel qu'il soit, musicien ou linguiste, ne possédant pas ce même arrière-fond culturel — à moins d'admettre *a priori* que toute mélodie chrétienne doive nécessairement recevoir l'influence directe ou indirecte de ses modèles occidentaux !

### La musique liturgique.

Sur quel type de modèles le musicien doit-il porter son regard en composant de la musique liturgique indienne ? L'Inde connaît un système musical très développé, où l'on trouve de grandes variétés de forme et de style entre les musiques de type artistique, religieux, chorégraphique, folklorique et populaire (musique légère). Les compositeurs de musique liturgique, au cours de ces dernières années, semblent s'être inspirés presque exclusivement de la musique de type artistique. Ils sont alors tiraillés par deux impératifs : — la nécessité d'être fidèle à toutes les exigences de l'art classique —, et d'autre part, celle de produire une musique qui soit à la portée d'une assemblée ordinaire. Que l'on ne s'étonne donc pas si, hormis certains cas exceptionnels, le résultat ne satisfait pas à l'une ou l'autre de ces deux exigences, voire même aux deux ! On en arrive alors dans ce dernier cas à une œuvre tout à fait dépourvue de caractère.

Il existe un handicap plus grave encore pour le compositeur : le fait qu'il doive emprunter un langage musical tributaire de formes rituelles et verbales foncièrement étrangères à sa culture et au génie de sa langue. Cette situation est encore aggravée par des traductions trop littérales portant atteinte à la forme originale sans rien y substituer de valable.

Autre difficulté : le désir de chanter tous les passages qui étaient chantés dans le rite latin, et cela par tous les moyens possibles et de n'importe quelle façon. On en arrive à ce que le célébrant chante en tamoul : « Le Seigneur soit avec vous », en utilisant un mélisme superflu et totalement étranger à la structure phonétique de la langue, tout simplement parce que le musicien, estimant que ce texte doit être chanté, lui applique à cet effet une « mélodie » ! Je voudrais ici poser une question de principe : celle de savoir s'il faut consciemment ou non, reconnaître un rôle normatif aux formes textuelles et musicales du rite latin, comme ce fut le cas pour le chant grégorien au cours de la première période. Autre problème encore : la tentation d'oublier la nature fonctionnelle de la musique liturgique, et de l'utiliser pour imposer ou répandre une sensibilité particulière, ou encore pour sauvegarder certaines formes de culture classique ou populaire. Comme toute institution de caractère social, la liturgie est à même de répondre à tous ces objectifs ; mais ceux-ci ne devraient pas en être les principes directeurs !

## PERSPECTIVES D'AVENIR

L'histoire de la musique liturgique en Inde connaîtra certainement une troisième période, lorsque les textes et les rites de la liturgie indienne, rejoignant la tradition musicale de l'Inde, susciteront des formes indiennes originales de musique liturgique. Voici quelques suggestions à cet effet.

En premier lieu, le musicien doit chercher son inspiration et ses modèles dans des formes musicales de caractère religieux. Celles-ci peuvent se ramener à trois types principaux :

(1) Les chants des *Védas* (Ecritures hindoues) et autres textes religieux. Ceux-ci n'ont pas de rythme mesuré, mais épousent le rythme du texte métrique habituel. C'est une musique simple et même élémentaire, faite de variantes à partir de quelques schémas de base.

(2) Les *Bhajans* (hymnes) conçus normalement pour des solistes. Ils sont plus expressifs et plus populaires que les chants védiques. On peut considérer que les *Bhajans* de Mira, Tulsidas et Kabir dans le nord, ceux de Thevaram, Tiruvaçakam, Kirtana, etc., dans le sud, se rattachent à ce groupe. Ils semblent bien désertier de plus en plus les temples pour s'introduire dans les salles de concert. Il s'agit là d'un phénomène de sécularisation en même temps que d'une « sophistication » du style et de l'exécution. Ces *Bhajans* ne conviennent guère pour le chant d'une assemblée.

(3) Les *Bhajans* conçus pour le chant de groupe. Il en est de deux sortes : hymne et litanie. Les deux s'exécutent généralement de manière responsoriale. Ce troisième groupe se recommande comme modèle pour les hymnes appelées à être chantées par toute une assemblée. Le premier groupe peut inspirer des formes nouvelles pour les parties récitatives de la liturgie. Une combinaison des premier et troisième groupes a été expérimentée pour la psalmodie responsoriale, avec un certain succès.

Le second groupe offre une matière susceptible d'enrichir un répertoire de chorale et de soli. Il peut se permettre un certain raffinement de style et d'exécution que le chant d'une assemblée est incapable d'atteindre. Les solistes et les chœurs peuvent remplir une authentique fonction liturgique. L'assemblée se montre tout aussi active, en écoutant attentivement et en assimilant silencieusement l'esprit et le contenu de ce qui est chanté, que si elle chantait elle-même.

Le compositeur de musique liturgique ne peut se permettre d'ignorer les formes modernes de la musique légère et populaire ; celles-ci trouvent une diffusion rapide grâce au cinéma et aux autres moyens de communication. Même si on adapte convenablement la musique à la capacité et aux ressources d'un chœur ou d'une assemblée moyenne, comme aux exigences de la liturgie, on ne peut ignorer le style lui-même.

La Constitution sur la Liturgie du second Concile du Vatican semble définir la musique liturgique comme « musique liée aux paroles » (cf. 112). Dans les religions *Bhakti* de l'Inde, au contraire, on a toujours regardé la musique et la danse comme des modes privilégiés de prière, indépendamment de toutes les paroles qui pourraient ou non les accompagner. Joie, louange, tristesse et pénitence pourraient s'exprimer par la musique et la danse aussi bien, sinon mieux, que par des mots. Le contexte lui-même dissipera les ambiguïtés que l'on serait normalement en droit de redouter. Cette tradition pourrait très bien trouver sa place dans une liturgie indienne.

De même, on a eu recours à la musique pour favoriser la concentration mentale, considérée comme un premier pas vers la méditation et la contemplation. La musique trouve donc sa place à côté d'autres techniques, telles le yoga, le *Japa* (répétition d'une formule comme « la prière de Jésus »), et les objets d'art (peintures et sculptures). Peut-elle trouver une place équivalente dans la liturgie ? Pourquoi pas ? La contemplation constitue une dimension cruellement absente de la liturgie moderne. Il est fréquent que l'on confonde participation active et activisme. Une assemblée urbaine ne tirera peut-être aucun avantage du recours à de semblables techniques, mais les communautés monastiques y trouveront le cas échéant un très grand profit. La récitation des psaumes semble avoir précisément joué le même rôle dans les premières communautés cénobitiques du désert d'Égypte. Lorsque, par exemple, un fidèle chante les mille et un noms de *Vishnou*, cela produit l'effet du *Japa* : une prière rythmée répétée. La répétition d'une simple phrase mélodique renforce cet effet. Chacun des noms récités évoque un attribut de la divinité ou un acte sauveur décrit dans l'un ou l'autre « mythe ». De cette manière, la pièce devient d'emblée un chant de louange, d'action de grâce, permettant une réactualisation des événements salvifiques, ainsi qu'une évocation synthétique de l'image mentale de la divinité, par ses nombreux attributs qui sont ainsi rappelés.

Ceci n'est qu'un exemple des modèles possibles. Par conséquent, il paraît nécessaire de repenser complètement le problème, ce qui implique que sans négliger pour autant la tradition de l'Église, on appuie fermement sa réflexion sur la situation et la tradition propres à l'Inde.

Michel AMALADOSS, s.j.

(Traduit de l'anglais par les moines de Quévy.)