

La Maison-Dieu, 145, 1981, 25-48

Felice RAINOLDI

LE DOCUMENT
UNIVERSA LAUS 1980
DANS L'HISTOIRE
DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE

LE document *Universa Laus 1980* marque, sans aucun doute, un temps fort dans l'histoire, déjà bien longue et toujours passionnée, du débat sur la musique *pour* et *dans* la liturgie. Il est comme l'aboutissement d'un chemin qui vient de loin et qui porte en lui un avenir chargé

*. Texte un peu abrégé d'une conférence faite au Congrès d'*Universa Laus 1980*. Le texte complet a été publié dans le bulletin *Universa Laus*, n° 32.

Abréviations des documents cités en référence, dans l'ordre chronologique :

MP : Motu Proprio *Tra le sollecitudine* de S. Pie X, 22 novembre 1903 ;

DC : Constitution apostolique *Divini cultus* de Pie XI, 20 décembre 1928 ;

MD : Encyclique *Mediator Dei* de Pie XII, 20 novembre 1947 ;

MSD : Encyclique *Musicae sacrae disciplina* de Pie XII, 25 décembre 1955 ;

IDMS : Instruction *Musica sacra et sacra liturgia* de la Congrégation des Rites, 3 septembre 1958 ;

SC : Constitution conciliaire *Sacrosanctum Concilium*, 4, décembre 1963 ;

IMS : Instruction *Musicam sacram* de la Congrégation des rites et du « Concilium », 5 mars 1967.

de nouveautés. Il hérite des richesses d'une Tradition, sans la confondre avec *les traditions*¹. Il se confronte lucidement avec la situation actuelle et il s'insère courageusement dans sa dynamique. Il propose une utopie prophétique qui nous met en garde contre toute tentation d'immobilisme, et nous pousse à dépasser toute idolâtrie.

Ces affirmations n'expriment pas une simple autosatisfaction mais la conscience du travail accompli, par des responsables et dans un esprit de service, pour l'« Eglise en prière » et sa mission dans le monde.

Précisément, c'est l'un des aspects du renouveau de l'Eglise qui fait l'objet du présent exposé. Il essaie de dégager, en partant des débuts de notre siècle, la réflexion qui s'est développée autour des trois pôles : musique, liturgie, culture, qui constituent le thème de notre congrès. Nous allons découvrir des éléments de continuité et des facteurs de rupture, des fluctuations diverses ainsi que des mises au point. Notre manière d'aborder le sujet est bien connue par ceux qui sont au courant du travail d'*Universa Laus*; mais nous espérons qu'elle pourra contribuer également à mieux situer le document 1980 dans l'ensemble de l'évolution historique et à l'évaluer de façon critique².

1. Dans une étude sur « La notion de musique sacrée : un passé récent » (*Rivista Liturgica*, Torino, 1972/2), N. Schalz cite Strawinsky : « Une tradition authentique n'est pas le témoignage d'un passé révolu ; c'est une force vivante, qui anime et informe le présent... Pour faire du neuf, on renoue avec une tradition, qui assure ainsi la continuité de la création. »

2. Puisqu'il s'agit d'un document, la confrontation avec les documents ecclésiastiques antécédents dont s'inspire la pratique reste nécessairement sur un plan théorique. Nous reconnaissons volontiers que ces « apôtres de la musique sacrée » ont travaillé avec une fidélité inconditionnelle et un zèle généreux. Nous les admirons, sans pour autant pouvoir adopter leurs positions. Les lignes de force du document *Universa Laus* 1980 devraient conduire à autre chose : moins d'artistes officiels ou de héros canonisables, sans que pour cela on renonce à la beauté ou à la vertu.

1. *Le premier « code juridique de la musique sacrée »*

Le point de départ : le premier document du pontificat de Pie X, le Motu proprio « Inter sollicitudines (MP), daté du 22 novembre 1903. Ce texte est encore décrit aujourd'hui comme un « jalon fondamental dans l'histoire de la musique sacrée de tous les temps ; il a constitué un sommet de l'évolution, il a ouvert une époque nouvelle et féconde. Il achevait et confirmait la lutte, dure et prolongée, du mouvement cécilien : enfin un Pape qui reconnaissait les raisons d'une musique sacrée authentique, en les consacrant par son autorité souveraine »³.

Ce genre de louanges céciliennes est, parmi des milliers d'autres, un témoignage de la mythisation moderne de l'œuvre de ce pontife, comme il était arrivé, au Moyen Age, pour le pape Grégoire le Grand. Mais toute idéalisation trop poussée est pernicieuse : elle risque d'absolutiser une pensée et une pratique qui demeurent relatives, de les transmettre sans aucun sens critique, en accentuant l'emphase rhétorique et une répétitivité quelque peu fanatique.

Certes, on ne peut qu'apprécier positivement le rôle joué par le MP dans l'épuration de la musique d'opéra, qui sévissait dans les églises, surtout en Italie. Mais réfréner des abus n'est pas la même chose que proposer une théorie : c'est justement cette partie du MP qui aujourd'hui s'avère faible, car elle est trop liée à des conceptions unilatérales. Le MP, en fait, tout en le dépassant, rendait cependant officiel le courant restaurateur des céciliens du 19^e siècle. Ce mouvement identifiait la véritable musique d'église à la musique ancienne ; il exaltait les répertoires empreints de « gravitas », au service de la « devotio » ; il s'opposait aux œuvres issues stylistiquement de la « *secunda prattica* » de Monteverdi. La musique moderne ne pouvait qu'être éliminée des églises, ou bien elle devait se soumettre au contrôle exercé par la nouvelle idéalisation

3. Dans *Cento anni di musica liturgica a Verona e in Italia* (Verona 1979), de V. DONELLA.

du sacré. Cet objectif était sur la même longueur d'onde que l'ensemble des idéaux et des programmes du pape Pie X.

Il suffit, pour s'en convaincre, de lire quelques passages du chapitre de Roger Aubert, dans l'*Histoire de l'Eglise* dirigée par Hubert Jedin⁴. On y rappelle, d'après un témoin de l'époque, que Pie X « préparait à l'Eglise la dictature qui l'aurait sauvée, dans la conviction que le service de Dieu et le salut des âmes demandaient un redressement sérieux en différents domaines. » « Il jugeait indispensable une certaine réaction ; par conséquent son pontificat prit dès le début l'option d'un "isolement salutaire" et d'une "défense de la catholicité". » « L'Eglise, en creusant le fossé entre, et avec, la culture moderne, a remis à plus tard la solution de problèmes fondamentaux. On se rend compte aujourd'hui que rien n'a été gagné, au contraire !, en feignant de les ignorer. » A mesure qu'on s'éloigne du contexte du MP, on ne remarque pas, dans les documents pontificaux qui ont suivi ni dans les écrits céciliens, une évaluation historique ou une relecture critique de la pensée musicale et liturgique de Pie X. Il s'est vérifié, cependant, un glissement considérable des contenus ; ceci, malgré la vénération pour cette Charte et la répétition formelle de sa terminologie, dans le but — dirait-on — de marquer une fidélité. Mais il s'agit d'une fidélité malade : c'est davantage une continuité verbale qu'un effort de préciser les notions. On cite inlassablement des passages obligés, dans un contexte apologétique et dans un style grandiloquent, mais on en arrive à affirmer autre chose. Le discours s'enlise dans une voie sans issue où, probablement au-delà des intentions, on finit par obscurcir ce qui devrait être éclairé.

Pour éviter que ces propos ne paraissent gratuits et sans fondement, nous pouvons les confronter avec les principaux textes pontificaux, dont la liste se trouve en ouverture de cet exposé, depuis le MP de 1903 jusqu'à l'Instruction sur la musique sacrée de 1967.

4. Titre original : *Handbuch der Kirchengeschichte*. Le chapitre en question est intitulé : « L'Eglise dans les états modernes et les mouvements sociaux. »

Nous nous servons, comme grille d'analyse, du trinôme « musique, culture, liturgie » : il éclaire bien l'ensemble des rapports qui, d'une manière ou d'une autre, ont toujours fonctionné dans la célébration chrétienne. Ces trois pôles sont intimement liés et nous tracent des parcours d'analyse.

A. Premier parcours : musique — liturgie

1. Motivations et fonctions de la musique dans la liturgie

Excepté dans MD, la musique est toujours privilégiée comme point de départ. Ses motivations et fonctions sont décrites de la manière suivante :

a) La musique est l'expression naturelle de l'affectivité ; elle a un certain pouvoir de suggestion ; elle rend la prière psychologiquement plus intense. C'est la « poétique des affects », la théorie des émotions d'origine baroque, qui pénètre dans le MP et qui sera gardée jusque dans les textes les plus récents. Ces fonctions sont attribuées tant à la musique vocale qu'à la musique instrumentale, et tout spécialement à la musique d'orgue⁵.

b) La musique accroît la splendeur du rite. Le déploiement de solennité est constitutif d'une liturgie authentique et plénière. Splendeur, décorum, magnificence sont néces-

5. Voici comment s'expriment les documents : « exciter à la dévotion » et « rendre les fidèles disponibles à accueillir les fruits de la grâce » (MP). « Exciter la ferveur chez le peuple chrétien », « émouvoir... éblouir... charmer » (DC). « Contribuer à accroître la piété de l'assistance » (MD). « Rendre somptueux et agréable au peuple chrétien, le culte divin », « élever les cœurs à Dieu grâce à son pouvoir intrinsèque », « rendre la prière vivante et fervente », « accroître le fruit que les fidèles, mus par ces mélodies sacrées, reçoivent dans la liturgie », « émouvoir, remplir de joie, élever », « manifester, avec une inexprimable efficacité, les sentiments de tristesse et de joie du cœur humain » (MSD). « Insuffler la piété et le sens religieux », « conduire l'assistance à la pieuse contemplation des mystères » (IDMS). « Exprimer la douceur de la prière » (SC et IMS), « élever aux réalités célestes par la splendeur des choses sacrées » (IMS).

saires pour la gloire de Dieu et le salut des âmes. L'activité cultuelle est en même temps le triomphe de l'institution ecclésiastique⁶.

c) La musique renforce la parole. Tout en étant la plus importante, cette fonction reste la plus négligée. On ne trouve qu'un seul passage dans le MP : « revêtir d'une mélodie appropriée le texte liturgique, en le rendant plus efficace ». On ne dit rien du rapport texte — musique — même pas au sujet du grégorien — jusqu'à MSD, alors que c'est justement le verbo-mélodisme raffiné de ce répertoire ancien qui constitue sa plus haute valeur artistique et sa qualité exemplaire du point de vue liturgique.

d) Pour trouver d'autres motivations et fonctions, il faudra attendre les derniers textes, qui profitent du renouveau liturgique. Ainsi : « favoriser l'unanimité » (SC), « exprimer joyeusement la prière », « manifester la nature hiérarchique et communautaire de l'Eglise », « être le symbole de l'unité des cœurs, tout en la promouvant », « préfigurer la liturgie céleste ».

2. *Caractéristiques de la musique*

C'est le statut de la liturgie qui les rend nécessaires. Mais il s'agit d'une liturgie solennelle (la Messe et l'Office, jamais les Sacrements), célébrée en latin, suivant des textes approuvés, par des clercs ou par des laïcs — des hommes — en tenue cléricale. Les femmes ne seront admises dans la chorale liturgique, et avec beaucoup de précautions, que par MSD. Le chant est l'un des éléments de la participation

6. C'est pourquoi la musique intervient afin de « accroître le décorum et la splendeur des offices ecclésiastiques » (MP), « rendre les lieux majestueux... dégager le saint parfum des rites » (DC), « ajouter de la solennité à la célébration des divins mystères » (MD), « conférer une dignité et une beauté aux voix », « accroître l'honneur que l'Eglise reconnaît à Dieu », « contribuer à la splendeur de la liturgie », « manifester la magnificence des divins mystères » (IDMS), « apporter une plus grande solennité aux rites » (SC).

« extérieure » ; ses acteurs sont plus ou moins des initiés⁷. C'est bien cette conception que nous propose à nouveau, et minutieusement, l'IDMS en 1958, lorsque pour la première fois on fait place officiellement à une liturgie mineure (« lecta »), dans laquelle sont autorisés les chants en langue vulgaire.

Il n'est pas étonnant qu'une liturgie de ce genre, considérée uniquement dans une dimension religio-culturelle et avec des accents très juridiques et esthétiques, marquée par un rubricisme qui règlemente des formes cristallisées, exige, par cohérence, une « musique sacrée » qui en souligne le caractère et le but fondamental. Par conséquent la musique sacrée sera sainte, sera un art véritable (bonté des formes et universel) (cf. MP).

a) La sainteté est définie de manière négative : une « non-profanité », même dans l'exécution. Une suggestion positive apparaît cependant dans MSD : il s'agit de la capacité « d'interpréter la force et l'efficacité du texte » (on parlerait presque de verbo-mélodisme sacramental).

D'autres passages parlent d'une musique « convenable dans la manière d'exécuter », « ou service des fins sacrées de la liturgie », « non indigne du lieu sacré », « convenant à la dignité du temple » (MS). La différence entre musique sacrée et profane se trouve radicalisée dans IDMS. Ainsi, dans un contexte qui traite des instruments, on affirmera que l'orgue classique, *par sa nature même et par son origine*, est destiné directement à la musique sacrée (IDMS, 60 b).

b) La bonté des formes (art véritable), demandée par MP, est justifiée par l'effet psychologique et émotionnel de la musique. Celui-ci est, par conséquent, lié en grande

7. « Depuis que le mouvement cécilien est né, nous nous sommes souciés presque uniquement des cathédrales et des séminaires. On a négligé les petites paroisses. On croyait que le bon exemple se serait transmis du haut vers le bas... » : E. MONETA CAGLIO, « Prospettive ceciliane in clima di Concilio œcumenico », dans *Bollettino Ceciliano* 1963/1965, p. 123.

partie aux schémas perceptifs de telle ou telle période culturelle. On est encore loin de concevoir l'œuvre d'art comme un ouvrage créé sous le coup d'une inspiration particulière, ou doté de certaines valeurs structurelles et compositives. Cette notion va apparaître chez les tenants plus modernes du cécilianisme, mais on l'appuiera par les affirmations de Pie X. La « bonté des formes », par contre, sera de moins en moins évoquée dans les documents successifs. C'est avec satisfaction que Pie XI rappelle comment, grâce à la fidélité à Pie X et moyennant les plus hautes *formes de l'art*, il s'est produit un renouveau encourageant de l'esprit religieux, imbu d'un sens liturgique plus profond (DC) : ce qui constitue une vue assez naïve de la situation réelle. MD fait allusion à la « noblesse des formes, dont s'inspire tout art authentique ». MSD propose un long discours sur l'art, en exaltant sa dignité et en niant son autonomie. Quant à la musique sacrée, il affirme qu'elle « n'obéit à d'autres lois que celles qui règlent l'art en général ». Lorsqu'il utilise le terme « bonté des formes », il l'attribue exclusivement au grégorien (MSD, 22).

c) La note d'« universalité » est peut-être la plus prétentieuse et ambiguë du MP. En MD on la proposera à nouveau comme « expression de l'unité catholique de l'Eglise ». Elle se verra attribuée également au « chant religieux populaire » en tant qu'exigence de la nature humaine, dans IDMS (n. 9).

Sur le rapport entre musique et liturgie, on peut ajouter quelques remarques, parmi tant d'autres :

— La poussée du mouvement liturgique s'oppose de plus en plus à une situation d'immobilisme rituel. Mais sur les remparts de la citadelle liturgique assiégée veille, en guetteur armé, la « musique sacrée ». « Changer de musique », et tout d'abord changer la manière de la concevoir, aurait signifié une capitulation, chargée de conséquences.

— Il se produit cependant un glissement manifeste (au sens d'une involution et d'une incohérence notionnelle) dans le cadre d'une évolution qui tolère de moins en moins

une attitude fermée et intransigeante. Les qualités propres à la musique sacrée selon MP seront attribuées de manière toujours plus restreinte au seul grégorien, tandis que les genres de musique sacrée, dont il sera question ci-dessous, iront en augmentant.

Ceci prouve la faiblesse de la réflexion théorique et l'anachronisme d'une terminologie que même Vatican II ne se souciera pas de reformuler de façon cohérente, au tournant historique de la réforme liturgique.

B. Deuxième parcours : musique — culture

Le rappel (fait à partir des genres historiques de musique) des qualités de la musique sacrée comme art liturgique et catholique, tient à une certaine conception, à un certain choix culturel. Ainsi dans MP : « Ces qualités (sainteté, bonté des formes, universalité) se retrouvent au plus haut degré dans le chant grégorien..., la polyphonie (romaine) également les possède dans une mesure élevée. » C'est ici que se noue une problématique qui mènera à l'équivalence de « musique sacrée » et d'un répertoire historique donné, telle qu'elle se trouve en IDMS (n. 4) et, malheureusement, IMS (n. 4 b).

Examinons de plus près la manière dont les documents parlent des genres de musique sacrée : analysons comment ils arrivent à étiqueter d'un commun dénominateur (le « sacré » musical) un répertoire extrêmement varié, issu de systèmes musicaux différents et portant les marques de contextes productifs les plus divers.

1. Le grégorien

En qualifiant le grégorien de « modèle suprême » (MP), on n'a pas tellement canonisé une spiritualité de très haut niveau, originale, ancienne, bien que d'élite (on chantait le grégorien depuis des siècles parce qu'il faisait partie des choses de la liturgie, et parce qu'il se trouvait noté dans les livres rituels). On a plutôt privilégié le type de perception lié au système modal et au rythme libre (opposé du

mensuralisme) que l'on nommait « saveur et allure ». De plus, aucun autre chant ne possède de titres de noblesse et de bases scientifiques comparables à celles du chant grégorien : « des études récentes l'ont heureusement reconduit à son intégrité et pureté ». L'institution ecclésiastique ayant besoin d'un langage qui lui soit propre et qui la distingue du monde, le voilà ; à lui tout seul, le grégorien fait la liturgie et fait l'Eglise. L'enthousiasme pour ce répertoire le fait apparaître comme « tendre, suave, très facile à apprendre, d'une beauté nouvelle et inattendue » (lettre pontificale « *Il desiderio* » du 8-12-1903). C'est, pour cela qu'on propose « de l'utiliser comme la part du peuple, afin que les fidèles puissent prendre part de manière active aux offices ecclésiastiques ».

Ce genre d'expressions sera utilisé successivement, et presque toujours littéralement (non sans ferveur), par DC (n. 9), par MD et par MSD. Les peuples des pays de mission peuvent « chanter facilement les mélodies grégoriennes, puisqu'elles présentent une certaine affinité avec leurs cantilènes » (IDMS, 112 b). Cette affirmation, très discutable du point de vue de l'ethnomusicologie, est utile pour garder vivant le terme d'« universalité », désormais conjoint (nous l'avons dit) au phénomène du chant religieux des peuples⁸.

Vatican II atténue quelque peu cette perspective : le grégorien aura la première place « *ceteris paribus* » (SC et IMS). Le Concile est sensible au problème musicologique : il demande qu'on mette au point une édition plus critique, et qu'en même temps on prépare une « édition contenant des mélodies plus simples ». Les documents de moindre importance sur ce sujet sont très nombreux, jusqu'à la toute récente lettre pontificale à la C.I.M.S.⁹. Les efforts

8. Malgré tout, le grégorien « en est réduit à la Messe des Anges, généralement mal chantée, par des groupes formés pour la circonstance, que l'on affuble du nom présomptueux de « masse ». A. DE BONIS, « La produzione musicale sacra in Italia dal Motu proprio a oggi » (rapport lu au XIV^e Congrès national de musique sacrée) dans *Bollettino Ceciliano* 1955⁵-5, p. 72.

9. *Consociatio Internationalis Musicae Sacrae*. Texte in DC 1980, 690.

pour garder vivant, dans la mesure du possible, ce répertoire ancien sont également nombreux, mais à plusieurs égards fort discutables¹⁰.

2. *La polyphonie classique*

Il s'agit du deuxième type de répertoire ancien, digne d'être appelé sacré. De son style, on dit qu'il est sublime, pur, n'ayant pas encore été contaminé par la révolution harmonique du système tonal. On le qualifie de sévère, c'est-à-dire hiératique, d'une gravité qui favorise la dévotion, ce qui lui vaut d'être considéré comme « un style ecclésiastique » hautement convenable. Comme l'a écrit le cardinal Katschthaler, « il répond plus que tout autre aux exigences de la liturgie, étant par-dessus tout *objectif* et *impersonnel* ». La motivation ne paraît pas être toujours la même, si l'on a pu dire, plus récemment, que la polyphonie « donne un apport très positif à la *splendeur* du culte, et suscite des *affects* pieux dans l'esprit des fidèles » (MSD).

En conclusion, l'« art authentique de la polyphonie » sera proposé, jusque sous Pie XII, « à l'imitation et à l'émulation des compositeurs actuels » (MSD, 27). Tout le monde sait aussi combien ce projet est responsable, depuis le cécilianisme allemand, jusqu'à l'époque plus récente, d'une littérature musicale sclérosée et scholastique.

3. *La musique moderne*

Vis-à-vis de la musique moderne tous les documents se montrent un peu réticents, vu la réflexion du MP : « elle est née principalement dans un but profane ». En réalité, aux siècles passés on avait à plusieurs reprises discuté — à des stades divers de l'évolution du langage musical — de la convenance ou inconvenance du nouveau style¹ : on le

10. Le fascicule « *Jubilate Deo* » relance une série de mélodies accessibles. Mais il s'agit de grégorien au sens élargi du terme, et peu précis du point de vue musicologique. Les mélodies sont valables, mais presque toutes tardives.

11. L'une de ces polémiques a été lucidement exposée par G. STEFANI dans *Rivista Musicale Italiana*, ERI, Roma 1970/1973, dans son article

qualifiait, de manière réductive, de « théâtral » et on l'opposait au style sévère et « osservato » du contrepoint ancien. En tout cela, on décèle l'avancée de la conception mythico-théologique du sacré, conçu comme régression archaïque, épaulée par des considérations de moralistes. En fait, la musique concertante, dans le cadre du style « luxurians », avait créé pour le répertoire d'église de très nombreux chefs-d'œuvre, depuis la production baroque, avec sa *koïnè* rhétorique, jusqu'aux langages personnalisés des maîtres du classicisme. La dégénérescence était bien possible (même le grégorien en avait souffert) ; elle était même réelle. Il suffit de rappeler les messes-plagiats issues des mélodrames ; le « conventionalisme » (MP) des œuvres « sacrées » imitant les manières de l'opéra (suites d'airs, romances, « cavatine », duos, cabalettes, chœurs...) ; la pléiade de morceaux d'orgue d'allure théâtrale, ou de transcriptions pures et simples de pièces de mélodrame. Tous ces abus justifiaient un cri d'alarme qui, chez certains, prit des accents apocalyptiques¹². Depuis longtemps, d'ailleurs, les églises s'étaient transformées en salles de musique fort accueillantes, et la liturgie en occasion de concert¹³. Benoît XIV en était conscient, lorsqu'il écrivait son « *Annus qui* » (1749).

Contre ces exhibitions de style concert et répertoires de

« Padre Martini e l'Eximeno : bilancio di una celebre polemica sulla musica di chiesa ».

12. Dans son *Histoire de la musique sacrée* le cardinal Katschthaler a écrit : « Avec tout leur talent, Haydn, Mozart, Beethoven et tant d'autres, n'ont guère produit quoi que ce soit de remarquable ni de durable dans le domaine de la musique liturgique. En Italie, les compositeurs les plus réputés, de Rossini à Mercadante, ont adopté dans leurs compositions des formes encore plus légères. Ils n'ont cherché que l'effet immédiat, en négligeant tout ce qui est expression esthétique véritable. Ils se sont contentés de ce genre de musique que l'on applaudissait dans les théâtres, à l'intention des foules qui étaient davantage portées au divertissement qu'à la réflexion. Ils l'ont introduit tel quel, avec ses façons profanes, dans les églises. Cet art bâtard a usurpé sa place, mais gare à qui osait menacer de la mettre à la porte ! » (éd. italienne, Torino 1928, p. 198).

13. A ce sujet, on lira avec intérêt les réflexions et les remarques de CH. BURNEY dans son *Voyage en Italie*.

mauvais aloi, la lutte cécilienne a sans doute bien mérité. L'intervention de Pie X fut providentielle, qui confirmait et précisait des « Règlements » déjà publiés (1884), ainsi que de nombreuses dispositions synodales de différents pays. Cependant, au nom d'une Eglise qui « a toujours reconnu et favorisé le progrès des arts », MP admet à l'église « la musique plus moderne, puisqu'elle aussi propose des compositions d'une telle bonté, gravité et sérieux, qui les rendent dignes des offices liturgiques ». On ressent, à travers cette prise de position, le poids de la présence amicale de Lorenzo Perosi, dont l'œuvre, que Pie X admirait, était prometteuse d'un magnifique avenir dans la musique d'église : une sorte de reconversion-baptême de la musique moderne, jusqu'à en faire un véritable apôtre du Royaume.

Mais ce rêve ne se réalisera pas. L'évolution rapide des langages modernes vers l'atonalisme, la polyrythmie, etc., les rendra toujours plus éloignés des qualités canoniques d'une « musique sacrée ». La fidélité au projet musical dans la liturgie entraîne un renoncement aux expérimentations de langage : la barrière qui s'élève entre culte et culture devient presque synonyme de marginalisation (Perosi a vécu personnellement ce drame). En même temps, la musique d'église, inscrite dans les catalogues céciliens méconnaissant jusqu'aux dernières conquêtes de la science liturgique¹⁴, s'enlise dans les bas-fonds d'un « conventionalisme » (cette fois-ci, sacré) qui fera l'objet — cohérence douteuse ou sagesse tardive — de remontrances de la part même des céciliens. Evoquons, parmi d'autres, les invec-

14. E. Moneta Caglio écrivait, dans l'article cité ci-dessus (note 7) : « Les céciliens, à leur tour, ignorant les grands progrès accomplis par la science liturgique, se cantonnent dans un immobilisme qui les livre à l'isolement. Il suffit de rappeler que, en matière d'histoire... des anciennes formes musicales liturgiques, on en est resté à l'*Einführung in die gregorianischen Melodien* de P. Wagner, qui date d'il y a 50 ans. Il n'y a plus eu d'historiens de la musique ancienne qui aient retravaillé le sujet de manière nouvelle, en tenant compte des nouvelles acquisitions. » L'année même où l'auteur tenait ces propos, sortait en traduction italienne le livre de J. Gelineau, *Chant et musique dans le culte chrétien*, coll. Kinnor, Fleurus, Paris.

tives de A. De Bonis contre « les dégâts du système des manuels d'orthographe »¹⁵.

Pour en revenir aux documents du magistère ecclésiastique, en DC nous ne retrouvons qu'une simple allusion, d'esprit conservateur de surcroît. Pie XII, par contre, semble percevoir la gravité de ce qui s'était passé : il confirme, citant presque littéralement MP, la nécessité d'ouvrir les portes des églises (il reconnaît donc qu'elles étaient restées fermées) à la musique et au chant contemporains, à condition qu'ils n'aient rien de profane ou d'inconvenant, et qu'ils ne soient pas une recherche d'effets extraordinaires ou insolites (MD). Les dispositions d'IDMS (n. 7 et n. 18) sont de la même veine : la musique « issue du progrès de l'art musical » exige « une schola qui sache l'exécuter selon les règles de l'art » ; autrement dit, il est nécessaire de dépasser le niveau d'interprétation des chorales d'église habituelles, accoutumées à toute autre chose.

4. *Le chant populaire*

Nous touchons ici au point faible de toute notre étude. Le chant populaire (à ne pas confondre avec le chant du peuple) est exclu de la liturgie officielle. La tradition approuvée pour des régions germaniques est exception-

15. Rapport cité ci-dessus (note 8). De Bonis poursuit : « Ce genre de musique est tout ce qu'il y a de plus dangereux. Elle se présente avec un air confit, avec une correction parfaite, et elle vient envahir et saturer le marché de la musique sacrée. Il n'est point besoin de rappeler combien ce non-sens musical marque la mentalité des petits maestros, des chantres, du peuple qui écoute ! » Tout en reconnaissant la vérité de ces propos, il faut remarquer qu'ici on absolutise la notion d'œuvre d'art. Le pôle musical est prépondérant par rapport au pôle célébratoire ; et l'on ignore complètement les exigences de la participation populaire. Voir également ce que dit E. Moneta Caglio dans *Musique sacrée et langues modernes*, coll. Kinnor, Fleurus, Paris : « Le mouvement cécilien, en promouvant des compositions conventionnelles dans le style du 16^e siècle ou néo-classique, dépourvues d'originalité, a fait perdre à l'Eglise la collaboration des vrais créateurs. Il faut reconnaître que les autorités de l'Eglise, ont approuvé des choses bien pauvres et sans valeur. Il importe de renouer avec la musique vivante. »

nelle. Les concessions faites à des instances locales et expérimentales, issues du mûrissement d'un mouvement liturgique montant, demeurent rares et tardives. Un certain cécilianisme va jusqu'à combattre ce genre de chant dans les aires culturelles où il est encore vivant. Les répertoires populaires, soit en langue vulgaire, soit en latin, sont démantelés, qualifiés avec mépris de « rustiques » (ainsi le chant populaire des Vêpres), par des croisades qu'alimente une pseudo-culture parée de titres apostoliques¹⁶.

Le slogan typique du mouvement cécilien : « Que le peuple chante ! » n'a eu aucun débouché dans le culte public, à moins qu'il ne s'agisse du grégorien. La place octroyée à un certain type de chant populaire des *Laudi*, est celle des « *pia exercitia* », des offices de dévotion, des rassemblements ou des rencontres festives promus par l'Action Catholique.

Ce n'est qu'avec MSD et IDMS que le chant religieux populaire acquiert droit de cité dans les messes, célébrées « en forme non solennelle, et dans les rites non strictement liturgiques ». Il est inclus, toutefois (mais suivant quelle logique ?), dans la catégorie de « musique sacrée » et chaudement recommandé en dehors du temple : soit comme récréation ou instruction, soit comme remède contre les chansons profanes (corruptrices !) ou comme drapeau catholique dans les régions à évangéliser.

SC n'apporte rien de neuf à ce sujet. C'est uniquement en IMS qu'une dignité et une place convenable, voire importante, sont reconnues au chant religieux populaire.

16. P. ERNETTI, dans *Jocunda laudatio*, Venezia 1978-1979, p. 18, affirme : « L'effort pour en revenir aux mélodies grégoriennes a été compris, chez nous, non pas comme une confrontation avec un modèle et une suggestion à l'élargissement du répertoire, mais comme un affrontement entre le chant "canonique" et celui, grossier, folklorique, abusif de nos communautés rurales du Frioul. Quant à la musique figurée : elle a pénétré dans les centres plus importants, en devenant un modèle indiscutable, qu'il fallait imiter sans aucun sens critique, et ceci de la part des petites paroisses qui voulaient se donner une allure et qui ont bêtement laissé tomber, petit à petit, les "antiquailleries" du répertoire traditionnel sous la poussée des clichés à la mode. »

5. *La musique instrumentale*

Nous constatons dans tous les documents une prédilection pour la musique vocale. Mais en DC (VII) nous trouvons une motivation curieuse et discutable, à savoir qu'aucun instrument ne saurait exprimer les sentiments aussi bien que le chant. Toujours est-il que la musique instrumentale, surtout celle qui accompagne le chant, est elle aussi « musique sacrée ». Il serait trop long de parcourir encore une fois tous les documents¹⁷ : il suffit de rappeler que les interdictions et les concessions en ce domaine tiennent d'une oscillation entre différents schèmes perceptifs par rapport au « sacré ». Ce qui, par contre, est répété constamment, c'est la nécessité de protéger la « gravitas » contre toute atteinte bruyante et distrayante. De façon générale, la leçon de l'histoire et qu'il faut se méfier de toute intransigeance et de tout préjugé vis-à-vis d'instruments anciens et nouveaux, surtout dans une société pluraliste.

L'orgue est, bien sûr, l'instrument privilégié : « il apporte splendeur et magnificence aux rites, il touche le cœur des fidèles par la gravité et la douceur du son, il remplit l'esprit d'une joie quasi céleste, il élève puissamment à Dieu et aux choses de là-haut » (MSD). Cependant DC (VII) se plaint des « mélanges de sacré et de profane qui — à cause des initiatives de certains facteurs, et des hardiesses de quelques organistes — mettent en danger la pureté du saint ministère auquel l'orgue est appelé ». Autrefois c'était la condamnation du répertoire d'opéra, du style 19^e siècle ; maintenant, c'est la crainte de la musique nouvelle, du langage hardi. Malheureusement, il était devenu courant de jouer à l'église de la « pacotille informe pour orgue ou harmonium »¹⁸. L'allusion au « mélange de sacré et de profane », due à l'initiative des facteurs d'orgue,

17. Ce travail a été fait, avec beaucoup de précision et d'intelligence, par W. Wiesli, dans son rapport « Les instruments de musique dans le culte », lu au Congrès *Universa Laus* de Pampelune en 1967. Cf. *L'art du peuple célébrant*, qui contient les actes de ce Congrès.

18. V. Donella, dans l'ouvrage cité ci-dessus (note 3).

se réfère à la querelle autour de l'idéal organistique des céciliens, qui à l'intérieur même de ce mouvement connaît des appréciations diverses. Mais ceci nous emmènerait trop loin.

La primauté de l'orgue à tuyaux est constamment confirmée par les documents conciliaires, mais IMS (n. 62) conçoit le problème général de l'utilisation des instruments sous un jour nouveau (grâce à l'impulsion de SC) et donne des normes ouvertes et décentralisées.

En conclusion, l'ensemble des genres de musique progressivement admis (avec l'omission de la « musique religieuse », inventoriée par IDMS, mais qui « n'est pas admise dans les actions liturgiques ») nous permet de deviner, voire même d'expliquer, comment et pourquoi la « musique sacrée » de notre siècle, bien que produite et consommée à haute dose, a atteint un tel degré de dévitalisation, de malaise et d'incertitude : trop dépassée du point de vue stylistique pour qu'on la considère comme moderne (quant à la considérer comme contemporaine, n'en parlons pas), mais aussi trop savante pour être populaire.

C. Troisième parcours : liturgie — culture

Toutes les affirmations qui précèdent débouchent dans le cadre plus vaste de ce dernier parcours¹⁹.

1. *L'abandon du fixisme*

En définitive, la liturgie dont la plupart des catholiques avaient l'expérience avant Vatican II était une sorte de recul dans un autre monde : une île dans la mer de l'histoire, pour retrouver une vie. Par la validité de l'exécution rituelle, la liturgie réalisait la gloire de Dieu ; par le mérite de la présence à l'office, elle assurait certains

19. Une étude fondamentale sur les rapports entre musique, liturgie et culture, à partir de l'histoire française, est celle de J.Y. Hameline : « Le son de l'histoire — Chant et musique dans la restauration catholique » dans *La Maison-Dieu* 131 (1977), 5-47.

avantages en vue du salut éternel ; par la splendeur de ses rites, elle nourrissait la fierté d'appartenir à la chrétienté ; par son statut clérical, elle gardait le sens d'une hiérarchie bien ordonnée ; par l'arcane de ses mystères, elle soutenait la dévotion individuelle ou faisait rêver de surprises supra-terrestres. L'apparat rituel, qui privilégiait les catégories du sacré archaïque et de la communication emphatique, agissait suivant une stratégie d'occultation et d'attirance émotionnelle. Les grands mérites liturgiques de Pie X n'avaient pallié que « spirituellement » à cet état de choses. Durant son pontificat, le projet célébratoire était réaffirmé comme une contre-culture, un défi au monde.

Le fixisme rituel était considéré comme positif, comme un ancrage et une garantie de stabilité face aux événements du siècle. Le latin, avec ses résonances affectives, était signe d'une vérité permanente contre les embûches de la pensée moderne. Le mouvement liturgique ne pourra proposer d'exigences éclairées ni de solutions novatrices sans se heurter à un « non expedit » intra-ecclésial. L'évêque G. Bonomelli déclarait en 1912 : « Si je me conduisais comme je le veux et comme je le dois, je serais un moderniste. Hélas, par les temps qui courent, j'attirerais sur moi un ouragan, ou même pire ! » Vingt-cinq ans plus tard, Pie XI, tout en regrettant que les fidèles restent des « spectateurs muets » (DC), ne fait rien pour susciter une participation active et intelligente aux rites. On perçoit encore dans MD (1947) la crainte d'un renouveau des institutions, surtout quand il risque de porter atteinte au centralisme liturgique ou d'engager un dialogue avec la culture actuelle. Pourtant Pie XII poursuit la réforme en prenant des positions courageuses, dans le contexte d'une Curie romaine très traditionnaliste. Le « Codex rubricarum » de 1960 en est une preuve : c'est un texte inutile, à la veille du concile œcuménique, promulgué dans l'espoir à peine caché de bloquer d'ultérieurs développements, comme si on avait déjà fait tout ce qui était nécessaire et possible²⁰. Mais la réforme liturgique générale, mise en

20. Cf. S. MARSILI dans *Anamnesis*, 1^{er} vol., Marietti, Torino 1974, p. 86.

route par Pie XII et élargie par le concile, reste entièrement ouverte en ces années d'après concile. La célébration comme expression d'une ecclésiologie nouvelle, et le problème d'une médiation linguistique des mystères de la foi, sont des buts encore éloignés vers lesquels ils font avancer.

2. Cela est d'autant plus vrai que les univers culturels modernes (mais dont l'origine remonte à des époques antérieures) sont loin de pouvoir s'intégrer aux présupposés théologiques et culturels de la liturgie rénovée par le concile, ainsi qu'à certains de ses projets rituels²¹. SC ressentait « l'exigence de mieux adapter aux besoins de notre temps les institutions qui sont susceptibles d'être modifiées... » (n. 1). Mais ce problème ne sera pas résolu une fois pour toutes par la simplification des rites, par un style plus humain dans les rubriques, par la translittération des textes et la concession d'un espace ministériel au peuple de Dieu. La vérité de notre célébration sera interpellée sans cesse par de nouveaux problèmes (cf. la révolution accomplie par les mass media).

Et si une période extraordinaire de recherches historiques, philologiques et archéologiques, a pu rendre un grand service à la réforme liturgique, certaines des sciences humaines nées en ce siècle ont été trop négligées ou considérées comme non pertinentes. Il est temps qu'elles puissent prendre la parole, même si cela devait comporter des changements et appeler des expériences nouvelles. Il vaut mieux remplacer de vieilles outres, plutôt que risquer de perdre un vin nouveau.

2. *Nouvelles perspectives liturgiques et musicales à Vatican II : une synthèse*

Nous avons déjà signalé quelques hésitations et juxtapositions conceptuelles et terminologiques, que présente le discours liturgique et musical du concile : elles sont le signe

21. Voir à ce propos l'ouvrage récent de C. Disante, *Il rinnovamento liturgico : problema culturale*, Dehoniane, Bologna 1978.

d'un compromis entre hommes de mentalités différentes. Elles ne doivent pas nous étonner : un travail de réforme requiert la suppression de schémas bien ancrés et beaucoup de patience avant d'arriver à une assimilation organique. En voici un exemple (IMS, n. 4 a) : « La musique sacrée est celle qui, composée en vue de la célébration du culte divin, possède les qualités de sainteté et de bontés des formes », texte issu de SC (n. 112), où l'on dit que « la musique *sacrée* sera d'autant plus *sainte* qu'elle sera plus étroitement liée à l'action liturgique... » Sur des affirmations de ce style on peut fonder différentes interprétations et alimenter des querelles inutiles, qui ne feront nullement avancer la solution des vrais problèmes²².

Mais la fidélité à l'Eglise du concile, au sujet de la musique liturgique, ne peut pas s'appuyer sur une lecture simpliste des textes qui en parlent explicitement, en faisant abstraction du contexte général des enseignements conciliaires et du processus de maturation qui s'est graduellement vérifié. Ainsi, il n'est pas correct de mettre en valeur le chapitre VI (sur la musique) de SC, sans tenir compte du chapitre VII (sur l'art sacré) et surtout de la conception théologique plus vaste que l'on trouve au chapitre I. De même, il faut lire SC à la lumière de la Constitution « *Lumen Gentium* », et interpréter IMS en tenant compte de « *Gaudium et spes* » (nn. 4-10, et surtout le chapitre II sur « la promotion de la culture et du progrès »). De plus, les orientations et les dispositions qui se trouvent en introduction de livres comme le missel et la liturgie des heures, et qui ont trait à la célébration, valent bien plus que certains discours pontificaux de circonstance.

Bien qu'il soit difficile de résumer en quelques mots l'ensemble de la vision liturgique et musicale de Vatican II,

22. On s'en sert comme argument d'autorité, pour tenter de prouver une « sacralité » de la musique, avant même que se produise son intégration avec le texte sacré et avec les rites. Un exemple parmi d'autres : P. Ernetti, dans *Jocunda laudatio* 1972/1-4. Ce genre de questions ne mériterait pas la moindre attention, s'il ne cachait l'effort paradoxal de repousser le Concile dans des positions qu'il a lui-même dépassées.

il nous faut évoquer tout au moins ses traits les plus marquants.

Le point de départ n'est plus la « musique sacrée », mais le mytère liturgique célébré par l'Eglise comme événement pascal. Ce ne sont plus les qualités intrinsèques d'un art « sacré », mais l'authenticité d'une action célébratoire. Ce ne sont ni le répertoire ni les instruments, mais les personnes qui agissent dans le rite²³. Chant et musique ne sont pas une œuvre accomplie, mais un geste. Un geste d'église qui, elle, se manifeste par l'assemblée du peuple de Dieu quand il célèbre symboliquement l'histoire du salut.

La liturgie est une célébration : une participation active et consciente des assemblées et de chaque individu sera donc le premier souci. Elle se réalise par des comportements symboliques, qui se déploient dans deux directions : écoute et accueil d'un Dieu qui se communique, réponse et offrande d'un peuple croyant. Chant et musique sont, à l'intérieur de ce dialogue, des conduites privilégiées. Ils ont un poids authentiquement sacramentel, lorsqu'ils parlent — et font parler — au sein de l'assemblée réunie.

Les attitudes, requises par les structures fondamentales de la célébration, sont diverses : la forme musicale qui les met en œuvre, ou les accompagne, devra se diversifier, pour qu'à une fonction spécifique corresponde une forme appropriée.

L'assemblée est un corps structuré, où l'action musicale requiert une multiplicité de rôles et de charismes, qui s'intègrent mutuellement.

Répertoires de tous genres, et instruments divers doivent faire l'objet d'un discernement pastoral. Lorsque la vérité de l'expression célébratoire est enracinée dans les cultures des assemblées vivantes, le « thesaurus musicae » ne fait que s'enrichir et, qui plus est, il témoigne des chemins multiples de l'Évangile.

Les critères d'évaluation de la musique cultuelle ne seront plus d'ordre purement juridique ou esthétique, mais

23. Dans IDMS, il n'était question des « personnes qui jouent un rôle important dans la musique sacrée et dans la liturgie » qu'à partir du n. 93, une fois terminé le paragraphe concernant les cloches.

seront fondés dans le «sensus ecclesiae» de chaque groupe, qui devra prendre ses responsabilités et faire ses choix, dans un esprit fraternel.

C'est de ces lignes maîtresses que le travail d'*Universa Laus* s'est toujours inspiré, en faisant jouer simultanément la réflexion et la pratique de la célébration²⁴. Le document 1980 constitue une première mise au point de cette expérience et des convictions acquises au fil des années postconciliaires.

3. Culture — liturgie — musique

Nous déplaçons intentionnellement l'ordre des facteurs du trinôme pour faire mieux ressortir la perspective du document *Universa Laus*, qui s'éloigne de celle qui menait de Pie X au Concile.

La grille d'analyse est analogue à celle que nous avons utilisée dans la première partie de l'exposé.

Culture — liturgie

Il ne s'agit pas de subordonner le deuxième terme au premier. La célébration est au centre de tout notre discours. Il s'agit plutôt de mettre en relief le rôle du milieu socio-culturel. C'est à l'intérieur de ce tissu vivant que se produisent les médiations et les pratiques rituelles, que l'Eglise intègre pour symboliser le mystère du Christ.

Puisqu'aucun dispositif de médiation n'est neutre, mais toujours chargé de messages multiples et difficilement contrôlables, l'écoute et le discernement des déplacements culturels n'est pas un luxe mais un devoir pour la liturgie, tout comme la fidélité au message reçu, qu'il s'agit de mieux transmettre.

24. Cf. l'article de E. Costa, «La riflessione post-conciliare sul canto e la musica nella liturgia» dans *Rivista liturgica* 1972/2, ainsi que, dans le même numéro (avec supplément dans le n° 3), la bibliographie établie par G. Stefani. L'auteur y trace l'historique de la réflexion et des différents stades de la confrontation entre les membres d'*Universa Laus*, à travers leurs congrès et leurs publications.

Bien que solidement charpenté sur le plan théologique (cf. surtout les chapitres 1 et 10), le document *Universa Laus* reste à l'écoute des mouvements de la culture, surtout dans le domaine de la musique.

Culture — musique

La façon dont ce thème est abordé dans le document *Universa Laus* peut libérer le débat intra-ecclésial de certains poids morts et de certaines catégories anachroniques. La démarche utilisée possède en même temps une force de contestation et de libération vis-à-vis de la culture « laïque » ou tout au moins de ses secteurs, plus conservateurs, au sujet notamment des rapports entre musique et société.

Certaines affirmations du document amènent une bouffée d'oxygène : elles nous dégagent, et nous engagent à faire tout ce qu'il faut pour que la musique, ce « don de Dieu » (MSD, n. 2), soit vraiment le bien de tous.

Liturgie — musique

Il s'agit ici des problèmes propres à la célébration chrétienne touchant directement la pastorale ainsi que la pédagogie musicale et liturgique. C'est ici qu'apparaissent des changements décisifs. Ils suivent, d'ailleurs, le renouveau de la pratique cultuelle : parole, chant et musique sont à son service.

Dans ce contexte, on retrouve les événements nécessaires pour formuler à nouveau, et en des termes raisonnables, ce que peut contenir de positif la notion de « sacralité » d'une musique destinée au culte.

Le rapport entre liturgie et musique n'est plus exprimé comme une juxtaposition, mais comme une intégration. La *musique rituelle* c'est l'acte même de célébrer qui utilise à bon escient des événements sonores, des matériaux phoniques, des pratiques sociales liées de quelque manière aux éléments de la musique, afin de rendre pleinement significative l'action liturgique.

On ne se réfère plus à la mélodie grégorienne, mais à la

plénitude symbolique du mystère qui est célébré, auquel la musique peut offrir des formes transparentes (comme l'a fait, à sa manière, la monodie grégorienne).

La splendeur et le décorum du culte, idéal de la théologie et de l'institution de Trente à nos jours, cèdent la place à une participation digne et ordonnée, à la joie festive d'un peuple libéré. Plus de concerts ni d'exhibitions, mais l'« offrande musicale » (extérieure et intérieure) de tous, y compris ceux qui, comme la veuve de l'Évangile, n'auraient à offrir qu'une petite pièce.

★

En définitive, l'art, les sons, le chant, les répertoires, loin d'être des « choses », sont une œuvre d'homme. La musique rituelle n'est pas un maître qu'il faut servir, mais un moyen de promotion et de libération.

Felice RAINOLDI